



THÈSE

En vue de l'obtention du DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par
MOHAMED AMINE SAIDANI

Le 9 décembre 2019

**Une lecture sociohistoriographique du roman noir contemporain à
travers les romans de Pierre Lemaître et de Dominique Manotti**

Ecole doctorale : **ALLPHA - Art, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Langue et Littérature Françaises**

Unité de recherche :

**LLACREATIS - Laboratoire Lettres, Langages et Arts : Création, Recherche,
Émergence en Arts, Textes, Images et Spectacles**

Thèse dirigée par
Pierre-Yves BOISSAU

Jury

Mme Anne Teulade, Rapporteur
Mme Ton-That Thanh-Van, Rapporteur
M. Frédéric Sounac, Examineur
M. Pierre-Yves BOISSAU, Directeur de thèse

Délivré par l'Université Toulouse Jean-Jaurès

Mohamed Amine Saidani

Le 09 décembre 2019

**Une lecture sociohistoriographique du roman
noir contemporain à travers les romans de
Pierre Lemaître et de Dominique Manotti**

Art, Lettres, Langues, Philosophie, Communication
ALLPHA

Unité de recherche

LLACREATIS – Laboratoire Lettres, Langages et Arts : Création, Recherche,
Émergence en Arts, Textes, Images et Spectacles

Directeur de Thèse

Monsieur Pierre-Yves Boissau

Jury

Madame Thanh-Van Ton-That

Monsieur Frédéric Sounac

Madame Anne Teulade

Université Toulouse 2-Jean Jaurès
Laboratoire LLACREATIS

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ
Langue et Littérature françaises

**Une lecture sociohistoriographique
du roman noir contemporain à
travers les romans de Pierre
Lemaître et de Dominique Manotti**

Saidani Mohamed Amine

Présentée et soutenue publiquement
Le 09 décembre 2019

Directeur de Recherche
Boissau, Pierre-Yves, Professeur des universités

JURY

Madame Thanh-Van Ton-That

Monsieur Frédéric Sounac

Madame Anne Teulade

A l'esprit de ma mère

A mon père

A mon petit frère

Remerciements

Qu'il me soit permis d'exprimer ma profonde gratitude à mon directeur de thèse, monsieur Pierre-Yves Boissau, pour la confiance qu'il m'a accordée, pour ses qualités humaines, son écoute, son accompagnement, ses conseils, ses lectures attentives, ses critiques et propositions qui m'ont été indispensables pour mener ce travail jusqu'au bout. J'espère qu'il trouvera ici l'expression sincère de ma reconnaissance et de mon respect.

Je ne manquerai pas non plus de dire un grand merci aux membres du jury, madame Thanh-Van Ton-That, monsieur Frédéric Sounac et madame Anne Teulade qui ont eu l'amabilité d'accepter l'évaluation de ce travail et de me faire part de leurs remarques sûrement pertinentes.

Sommaire

| | |
|---|-----|
| Introduction | 4 |
| Chapitre 1 : Le noir : miroir et mémoire de la société | 15 |
| 1.1. Le roman noir : une orientation sociologique à visée critique..... | 18 |
| 1.2. Des histoires contre l'ensevelissement de l'Histoire | 43 |
| 1.3. La politique désenchantée..... | 73 |
| Chapitre 2 : Roman de crises | 115 |
| 2.1. L'agressivité de l'espace romanesque | 121 |
| 2.2. Le marginal et les contre-valeurs | 175 |
| 2.3. La révolte entre l'échec et l'aboutissement | 231 |
| Chapitre 3 : Le noir, une identité multiple | 263 |
| 3.1. Populaire et littéraire : de la rupture à la conciliation ? | 266 |
| 3.2. Le noir, couleur de l'existentialisme | 303 |
| 3.3. La problématique de l'engagement | 345 |
| Conclusion | 387 |
| Références bibliographiques | 393 |
| Table des matières | 399 |

Introduction

L'environnement socioculturel de la société occidentale, saturé qu'il est, depuis le crépuscule du deuxième millénaire, par la phobie d'une crise qui s'annonce sans précédent, avait engendré une littérature que les critiques s'accordent en général à qualifier de sceptique. Et si le scepticisme avait été tempéré jusqu'à la fin du XIX^e siècle par le positivisme de l'homme qui avait cru en la vertu de la raison, cette illusion n'a pas tardé à se dissiper avec le choc de la Première Guerre mondiale où celui-ci prend enfin conscience de l'emprise de ses pulsions.

Ce duel entre pulsion et raison est ce qui anime au fond la littérature policière, née et nourrie de l'ère industrielle et de l'urbanisation de la société occidentale. Au menu du roman policier classique : crime, mystère, énigme et enquête. Une infraction de l'ordre ayant le plus souvent la forme d'un homicide sollicite l'intervention d'un enquêteur afin de résoudre le problème de l'identité du criminel. Aussi simple et concise qu'elle puisse paraître, cette définition est tout de même redondante chez les critiques qui, sous l'impératif de la forme et de la structure stéréotypiques de ce genre de roman, tendent à la même représentation.

Comme la remarque en a souvent été faite, il est plus concevable en réalité de se référer au contexte de la première moitié du XIX^e siècle et à l'exode rural qu'il a provoqué, aux faubourgs négligés abritant les exclus de la Cité contraints par la misère à l'infraction de l'ordre qu'il a créé, que de remonter à l'Œdipe de Sophocle ou de solliciter *Zadig* (1747) – dont le maître s'est probablement inspiré d'un conte persan du XVI^e siècle, *Voyages et aventures des trois princes de Serendip* – pour tracer l'arbre généalogique du roman policier¹.

¹Nous sommes ici en accord avec les propos de Francis Lacassin selon qui «le prince, le Bédouin, le sceptique, l'Indien qui déchiffrent le sable du désert, le parquet enfariné d'un temple, les pistes de la savane ne font pas plus acte de détective que le chasseur suivant à la piste un lièvre ou l'ornithologue acharné à identifier les empreintes laissées par les pattes d'un oiseau. Aucun de ces actes ne révèle une dimension épique, une intention métaphysique. Ils interviennent dans une civilisation rurale alors que le

Comme l'exprime encore le constat de Jean Tulard et Claude Mesplède, «le glissement de la "classe laborieuse" à la "classe dangereuse"»¹ durant cette période était à l'origine d'une suspicion grandissante qui hantait les nantis du système : la bourgeoisie. Garant de l'ordre et rempart contre la criminalité, le policier, devenu enquêteur, est institué en un mythe que la fiction policière, depuis les mémoires d'Eugène François Vidocq (1828) – ancien bagnard et ex-chef de la brigade de sûreté à Paris, s'est accordée le mérite de populariser à travers des récits d'enquête lui attribuant la vedette.

Cet enquêteur, comme le roman qui l'érige en stéréotype, connaît à travers l'histoire du genre plusieurs métamorphoses qui lui seront à chaque fois salutaires. Il endosse ainsi souvent des habits taillés sur mesure afin de mieux incarner l'esprit et la raison de son époque, ce qui n'empêche de croiser de temps à autre des profils qui sortent du lot pour déjouer l'archétype et assurer la diversité nécessaire à la survie du mythe du justicier.

Nonobstant, sur le terrain du crime, le chasseur est amené à confronter un gibier que l'adaptabilité ne lui fait nullement défaut. Le «pêcheur» d'antan se mue dans la métropole du XX^e siècle, paradis des déçus, en gangster, escroc, dealer et mafieux. C'est ainsi que le crime devient vers les années 1920 organisé, professionnel, allant jusqu'à l'installation de ses propres filières, réseaux et structures. En mauvaise posture, l'État moderne, dont l'existence repose sur le monopole de la violence physique, se trouve concurrencé dans son autorité. Cette cellule cancérogène qu'est le crime organisé, infecte à son tour les différents organismes étatiques et finit par propager la violence et la corruption dans l'ensemble du milieu sociopolitique.

Un fléau d'une telle étendue n'a pas tardé à conquérir les terres de la littérature policière qui, justement, au moment d'essoufflement de sa version classique – le roman à énigme, s'y ajuste et engendre un nouveau sous-genre aux

roman policier est un produit, une scorie de la civilisation urbaine. Il n'a pu apparaître avant que la première n'accouche de la seconde sous le forceps de l'industrialisation : dans le premier tiers du XIX^e siècle». Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1993, p. 23.

¹JeanTulard, Claude Mesplède, «Aux origines du roman policier», *Encyclopédie Universalis* en ligne, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-policier/>

couleurs de cette période marquée notamment par la prohibition (1919-1933) et le crash boursier de 1929 aux États-Unis.

Au pays de l'oncle Sam, la culture du *Far-West* met au jour un nouvel avatar d'enquêteur privé qu'on associe volontairement, dans les études généalogiques de ce personnage, à la lignée légendaire de l'as de la gâchette ou le *cow-boy* américain, tous deux étant aventuriers solitaires, reconnaissant moins la loi officielle que la morale personnelle.

Le dur à cuire, le *private eye*, un type intrépide, cynique, désillusionné, ayant hérité la violence et la pugnacité de ses aïeux, jaillit sur la scène du crime et s'immerge aussitôt dans les eaux troubles d'une société schizophrène qui souffre et profite en même temps du crime. Efficace pour les uns mais pas moins indésirable que le fauteur de trouble pour les autres, il est au nom de Sam Spade, du Continental Op ou de Marlow... Le créateur des deux premiers durs à cuire, Dashiell Hammett et, sur ses pas littéraires, Raymond Chandler, sont les fers de lance du roman noir ou ce qu'on appelle, en référence à ces détectives privés, *hard-boiled*.

L'écho de ce nouveau genre qui dynamite une structure qu'on croyait jusque-là indépassable pour la littérature policière retentit non seulement dans le domaine du policier mais aussi dans celui de la littérature dite noble ou blanche selon les goûts. Structurale et stylistique, la désoxydation du roman policier classique laisse voir l'ampleur de l'apport du roman noir. Oui, voir, littéralement. Combien est précieux le regard dans l'espace romanesque de ce dernier genre qui abandonne la psychologie pour l'action, l'abstrait pour le concret et le subjectif pour l'objectif.

Se trouve ainsi forgé un style dépouillé, basé sur l'esthétique de la brièveté. Le comportementalisme ou le behaviorisme célèbre la construction phrastique concise et ponctue le champ lexical du policier par l'argot, expression de la marginalité. Hyperréaliste, existentialiste, avec une forte connotation sociopolitique et des penchants critiques, le roman noir répand ses ondes bien au-delà des frontières américaines.

En France, le roman noir ne peine pas à séduire le lecteur et finit par mobiliser, après la création de la Série Noire par l'avisé Marcel Duhamel en 1945, une première génération d'écrivains ayant pour commun le goût de la provocation et le sens de l'humour noir à l'instar de Léo Malet ou encore Jean-Amila. Prend ensuite le relais, avec le séisme de mai 1968, une nouvelle génération d'écrivains plus politisée, marquée par l'esprit contestataire de cette période qui n'avait pas tenu ses promesses et dont la tournure des événements les laissait à la merci de la frustration et du désespoir, l'huile de coude de la nouvelle métamorphose française de la fiction noire.

Des écrivains comme Jean-Patrick Manchette (1942-1995), érigé symboliquement en chef de fil de ce qu'il nomme lui-même par humour et amour de la provocation «le néopolar», Didier Daeninckx, Jean Bernard Pouy, Frédéric H. Fajardie (1947-2008), Thierry Jonquet (1954-2009) et tant d'autres, dont l'appartenance à l'extrême-gauche sera le premier jalon de la critique¹, avaient introduit leur sombre vision contestataire de la réalité dans ce genre susmentionné. Cette vision accouche d'une révision de l'histoire sociopolitique moderne en France et suscite l'attention des milieux académiques autour de ce genre de fiction dont la nature protéiforme échappe aux définitions strictes et les relègue à des tentatives certes louables mais pas exhaustives.

Jean Tulard et Claude Mesplède, fins connaisseurs de la littérature policière, sont encore plus catégoriques et considèrent en toutes lettres que «l'expression "roman policier" a toujours constitué une dénomination réductrice, et les multiples tentatives faites pour le définir ou le codifier n'ont jamais été satisfaisantes»². S'il en est ainsi de cette dénomination, pourtant moins alambiquée que celle du polar, que dire de cette dernière, tellement vulgarisée (et encore synonyme de roman policier) qu'on peut, sans forcer le trait, la prendre pour un «mot béquille».

¹On n'oublie certainement pas la place de choix qu'avait Alain Fournier (1947-2004), plus connu pour le grand public sous les initiales de son pseudonyme Alain Dreux-Gallou (A.D.G), dans la Série Noire, temple de la littérature noire en France. Partisan de l'extrême-droite, cet auteur s'est autant illustré par ses romans que par son engagement politique. Ce genre d'idéologie, n'étant pas typique du néopolar, reste en somme marginal dans le champ de cette fiction.

²JeanTulard, Claude Mesplède, «Aux origines du roman policier», Encyclopédie Universalis en ligne, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-policier/>

On le met à toutes les sauces, heureusement et malheureusement. Catégorie de film, rayon à la bibliothèque, revues critiques, virtuelles ou imprimées, et encore, des festivals, des travaux académiques et d'autres moins sérieux qui pullulent sur le Net : le polar intrigue non pas par le mystère propre aux choses inaccessibles, mais par cette accessibilité même qui multiplie les hypothèses, les approches, les théories, et donc la confusion, autour de lui.

Polar. Comme le font remarquer Daniel Fondanèche et Audrey Bonnemaïson en exergue du *polar : idées reçues* – essai sur les fréquents préjugés plaqués sur le genre – ce terme se réfère, étymologiquement, à polis qui définit la ville. Les deux auteurs remontent également à l'année 1611 pour y trouver «une attestation isolée du terme [...] sous forme d'adjectif, au sens de "qui concerne l'administration, le gouvernement d'une ville, d'un territoire"»¹. Deux siècles plus tard, le terme figure en 1836 dans *Supplément au Dictionnaire de l'Académie française* de Raymond pour établir un lien avec la police («qui est du fait de la police»). Cependant, il faut attendre jusqu'en 1908 pour que l'acception ait sa signification actuelle de «roman policier», explicitée par l'un des maîtres précurseurs du genre, Gaston Leroux, dans *Le parfum de la dame en noir*.

Longue histoire et l'unanimité autour d'un sens bien précis, qu'on ne prétend pas à notre tour pouvoir établir définitivement mais qu'on espère pourtant approcher, est encore loin de voir le jour. En cause, le polar serait pour Bonnemaïson et Fondanèche plus un domaine qu'un genre². Pour François Guérif, éditeur et critique de ce genre, il est «une façon de voir le monde»³. Une «variante prolétarienne de la théorie critique» et de l'école de Francfort selon Elfried Müller et Alexander Ruoff⁴... Et, à en croire Jean-Bernard Pouy, cette catégorie littéraire regroupe au moins quatre sous-genres : «le roman à énigme, le roman policier, le roman d'angoisse (ou criminel ou thriller), et le quatrième, souvent transversal, le roman noir»⁵.

¹Daniel Fondanèche, Audrey Bonnemaïson, *Le polar : idées reçues*, Éditions Le Cavalier Bleu, 2009, p. 5. (On trouve la même référence dans l'article précédemment cité de Tulard et Mesplède.)

² *Ibid.*, p. 10.

³ <https://www.france.tv/france-3/un-livre-un-jour/101763-du-polar-entretiens-avec-philippe-blanchet-de-francois-guerif.html>

⁴ Elfried Müller, Alexander Ruoff, *Le polar français : crime et histoire*, La Fabrique, Paris, 2002, p. 62.

⁵ Jean-Bernard Pouy, *Une brève histoire du roman noir*, Éditions Jean-Claude Béhar, Paris, 2009, p. 12.

En fait, le polar est la quintessence de tout ce qui précède. Œuvre hybride, stylistiquement aussi bien que structurellement, elle puise à la fois dans la «détection, suspense, étude de mœurs, noir, aventures, chronique sociale, politique-fiction, thriller»¹, etc... En théoricien de ce genre de littérature, Jean-Patrick Manchette (1942-1995) ose en accentuer les contours pour en dresser un portrait plus détaillé :

«Je décrète que polar ne signifie aucunement "roman policier". Polar signifie roman noir violent. Tandis que le roman policier à énigme de l'école anglaise voit le mal dans la nature humaine mauvaise, le polar voit le mal dans l'organisation sociale transitoire. Le polar cause d'un monde déséquilibré, donc labile, appelé donc à tomber et à passer. Le polar est la littérature de la crise»².

On peut également discerner dans l'histoire de ce genre de littérature deux étapes majeures. Une première où cette fiction s'est voulu la version tricolore du roman noir américain avec notamment Léo Malet³, considéré par Jean-Patrick Manchette comme «une époque à lui seul»⁴, et une deuxième où le genre se politise et se radicalise avec ce dernier qui, avec ses critiques et ses *Chroniques*, contribue, bon gré mal gré, à la création et à la consécration d'un produit littéraire post-soixante-huitard : le néopolar.

Une nouvelle évolution d'un polar plus subversif qui, pour la dérision et la transgression, n'hésite pas à se mettre en cible. La notion de décalage est ici de premier ordre. Par rapport au genre, ses codes, ses stéréotypes et même au regard

¹JeanTulard, Claude Mesplède, «Aux origines du roman policier», Encyclopédie Universalis en ligne, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-policier/> (consulté le 30 août 2019)

²Jean-Patrick Manchette, «Cain frères et compagnie», *Chroniques*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 57.

³Si le créateur de Nestor Burma est considéré en tant que tel par la plupart des critiques (François Guérif, Michel Lebrun, Manchette, etc...), il ne manque pas pourtant de susciter de vives réactions le prenant, à titre d'exemple, pour «un faux père fondateur» du polar français. Ses «propos réactionnaires et ouvertement racistes» publiés de façon posthume en 1997, ont de quoi nourrir cette aversion que Marc Lits, l'un des spécialistes du roman policier français, ne dissimule pas : «la vie et l'œuvre de Malet sont une succession d'échecs privés et publics. [...] Il s'essaye au roman sans grand résultat. Sa *Trilogie noire* ne recueille guère de succès, ses premiers romans policiers ont peu d'écho [...], son projet des Nouveaux Mystères de Paris est refusé de la "Série noire". Robert Laffont ne l'accepte que sur recommandations appuyées d'amis communs. Et si le projet de rédiger une enquête par arrondissement parisien n'arrive pas à son terme, c'est à la fois parce que Malet ne trouve plus l'inspiration pour les dernières histoires, et parce que les ventes ne suivent pas. Dominique Kalifa l'a bien observé : "La postérité qu'a connue par la suite la figure de Burma ne doit cependant pas faire illusion. À la fin de la guerre, le héros de Malet ne se différencie guère des autres personnages créés autour de lui, et il reste une des silhouettes marginales et sans grande envergure qui peuplent les fascicules et livres à bon marché"». Marc Lits, *Le genre policier dans tous ses états : d'Arsène Lupin à Navarro*, Pulim, 2011, p. 152. (Voir aussi page 153 du même ouvrage).

⁴Jean-Patrick Manchette cité par François Guérif et Jeanne Guyon, «La correspondance ou les clés de la fabrique du roman», In : *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, Anacharsis, Toulouse, 2017, p. 32.

de l'auteur lui-même, le décalage s'installe à tous les niveaux dans le registre du néopolar dont le suffixe, à lui seul, suffit à expliciter la distance que prend Manchette envers sa production. Et à André Vanoncini d'expliquer cette idée :

«Le travail de déconstruction tous azimuts auquel se livre Manchette lui a valu une renommée importante qui parvient à son apogée au moment où paraît *La position du tireur couché* (1981). L'auteur a lui-même désigné sa production par le terme de "néo-polar", non pas pour inaugurer une école inédite du récit policier français, comme on a pu le soutenir, mais pour souligner sa position parodique par rapport aux moules classiques du genre. Et, en ce sens, il a indéniablement insufflé une nervosité nouvelle à la fiction policière de langue française»¹.

Polar et néopolar se dressent *a priori* comme de faux jumeaux. Quoiqu'ils aient des apparences parfois presque similaires, l'observateur peut trouver dans le langage de l'un ou l'accent de l'autre de quoi les distinguer. Ils sont tous deux héritiers de la même tradition qu'ils vénèrent, manient, parodient pour parfaire ou enfreignent à leurs manières.

Toute cette mise en contexte n'est pas sans importance pour situer et éclairer notre objet de recherche, le roman noir français. Le premier malentendu à dissiper réside dans l'appellation polysémique de cette fiction. La confusion se fait souvent jour en prenant ce champ de fiction, *stricto sensu*, pour un clonage français de l'école américaine du dur à cuire. Or le domaine du roman noir, cette fiction du désenchantement, est bien plus vaste pour être confiné dans la zone unique d'un sous-genre de roman policier.

La réponse se trouve en grande partie dans ce qualificatif «noir» qui, selon le contexte, peut être interprété comme un signe générique, et renvoyer de ce fait à l'école américaine et à ses variantes policières contemporaines, ou, plus largement, comme un aspect typique d'une certaine vision du monde, d'une tonalité ou d'un registre aussi sombres et angoissants que cette couleur. C'est sur cette deuxième acception du roman noir que le présent travail se focalise.

Le désenchantement et le désespoir qui règnent dans l'univers du polar en font le voisin le plus proche du roman noir. Mais à l'exception du premier, le noir peut s'affranchir des codes génétiques du policier. Ainsi, l'énigme, toute indispensable qu'elle est pour l'intrigue policière, n'est pas une condition *sine qua*

¹André Vanoncini, *Le roman policier*, Que sais-je, PUF, Paris, 2002, p. 105.

non pour la trame romanesque du roman noir. Il en va de même avec le mystère et l'enquête policière dont on connaît parfois l'issue avant l'enquêteur.

À l'origine de l'amalgame entre polar, hard-boiled et roman noir se trouve aussi le crime. L'infraction de l'ordre n'engendre pas *ipso facto* un polar, les exemples dans la littérature blanche sont à ce titre légion. En revanche, un polar accouche inévitablement d'un crime et du processus de son élucidation. Ergo, quoiqu'il mette en scène un délit, le roman noir ne travaille pas obligatoirement sur les mêmes stéréotypes du polar. La transgression de l'ordre lui sert de prétexte pour dévoiler la fragilité des structures sociopolitiques dont il dévoile, pas forcément à travers une enquête, les responsables.

En raison de leur proximité, un va-et-vient nécessaire à l'éclaircissement du roman noir sera donc effectué entre hard-boiled et polar. Et pour mieux situer le noir, nous nous attardons, de temps à autre, sur ce contre quoi il s'est dressé mais dont il garde parfois les traces, à savoir le roman policier à énigme. Des domaines que nous espérons, grâce à ce travail, pouvoir un jour introduire dans le milieu universitaire en Tunisie où cette littérature, pourtant typique de la réalité sociopolitique actuelle dans une démocratie naissante qui tend à la promotion de l'expression libre et critique, n'a pas eu jusqu'aujourd'hui l'attention qu'elle mérite...

Pour revenir à Jean-Patrick Manchette, dont les réflexions sur la littérature noire jalonnent un peu partout notre travail, «le bon roman noir est un roman social, un roman de critique sociale, qui prend pour anecdote des histoires de crimes»¹. Politique aussi. Il l'est parce que toute question qui se pose sur le social a nécessairement des contours politiques. Son ancrage historique et sa référentialité contribuent de son hyperréalisme qui en fait parfois même une docu-fiction.

Dans ce cadre, deux écrivains français qui se sont particulièrement illustrés dans le champ de cette fiction, avec des romans à fortes connotations sociopolitiques et historiques, nous ont retenus. Psychologue de formation et

¹Jean-Patrick Manchette, cité par Véronique Desnain, «Style et idéologie dans le roman noir», *Itinéraires* [En ligne], 2015-1 | 2015, mis en ligne le 18 décembre 2015. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2685> ; DOI : 10.4000/itineraires.2685

professeure d'histoire économique contemporaine, Pierre Lemaître et Marie-Noëlle Thibault, alias Dominique Manotti, suscitent depuis leur arrivée au domaine du roman noir, en 2006 avec un *Travail soigné* (Éditions du Masque) pour le premier, et 11 ans plus tôt avec un *Sombre Sentier* (Éditions du Seuil) pour la deuxième, l'intérêt du milieu critique et universitaire sans enfanter pour autant un travail de longue haleine...

La noirceur de leurs univers qui nous donnent à voir, dans un cynisme bien dosé, la réalité d'une société criminogène, alimente des réflexions profondes sur non seulement le sens de la déchéance sociopolitique mais aussi et surtout sur l'essence de cette décadence. Le déclin de la civilisation qu'ils nous exposent à travers des portraits sociohistoriques parfois plus vrais que vraisemblables pose la question sur les contours de la fiction et la part de l'imaginaire dans leurs romans.

Ainsi, pour mieux approcher l'œuvre et son créateur, pour dresser les ponts entre fiction et réalité et déduire les enjeux qui s'ensuivent, nous avons sélectionné deux romans marquants pour chacun des deux écrivains. Une sélection qui, à vrai dire, relève autant d'une appréciation personnelle de ces romans que d'un choix technique pour aborder notre sujet.

Sombre Sentier – où l'enquête sur le meurtre d'une jeune prostituée thaïlandaise et sur le trafic de drogue se superpose à une lutte syndicale des travailleurs turcs clandestins pour la régularisation de leur séjour en France – met Dominique Manotti, ancienne syndicaliste, sur les rails d'un genre qu'elle conçoit comme une continuité de la dynamique de ses années de militantisme sociopolitique. Le deuxième roman, *Nos fantastiques années fric* (Rivages/Noir, 2003) qui s'intéresse aux rouages de la politique mitterrandienne signe sa maîtrise stylistique et structurale de ce genre de littérature.

Pierre Lemaître s'est quant à lui distingué par son *Au revoir là-haut* (Albin Michel, 2013), un roman noir de l'immédiat après-guerre qui confirme à la fois ses prouesses stylistiques et ses capacités d'expérimentateur littéraire qui prend plaisir à jouer et à déjouer les conventions et les traditions. Corrélativement, *Cadres noirs* (Calmann-Lévy, 2010) préfigure la thématique principale de sa fiction, la crise psychosociale de l'être et son engrenage avec son milieu socioprofessionnel.

Ce dernier roman nécessite pourtant une précision sur sa nature générique puisqu'il se trouve catalogué comme thriller. Une étiquette qui pourrait créer la confusion chez certains lecteurs qui se poseront éventuellement la question sur la logique d'un tel choix dans un travail qui se penche sur le roman noir. En comparant la structure du thriller à celle du roman à énigme, Manchette distingue dans le premier genre des caractéristiques qui ne sont pas sans rappeler le roman noir :

«Tandis que le roman à énigme donnait une adhésion plus ou moins joyeuse à l'ordre du monde – ordre troublé par des délits, et que restaurent le travail de l'enquêteur et sa subtilité – cette adhésion disparaissait dans le roman à suspense, où l'ordre du monde est devenu glauque et effrayant, une machinerie incompréhensible et écrasante, vouée toute à l'écrasement lent du narrateur ou du personnage central. [...] Et, en conséquence, le roman à suspense ne sait voir dans la misère que la misère [...]»¹.

L'histoire du licenciement d'un ancien DRH dans *Cadres noirs* et ses répercussions dramatiques sur l'ensemble des personnages est typique de la désillusion et du désenchantement évoqués dans l'analyse de Manchette. Et même si *Cadres noirs* repose en partie sur le suspens, sa visée principale demeure l'exposition de la défaillance de la société et de la précarité de son système. Dans ce roman, c'est le registre de l'insatisfaction, de l'aliénation et du désenchantement qui prédomine. Un registre qui rapproche ce roman plus du noir que de tout autre genre.

Ainsi justifié, le choix de notre corpus en appelle à sa contextualisation. Cette thèse s'inscrit dans le champ de la littérature comparée définie comme étant

«l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogies, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature d'autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles décrire les parties d'une même tradition, afin de mieux les comprendre et les goûter»².

Notre approche privilégie donc, en s'appuyant sur les romans de nos deux écrivains, l'ouverture sur la multidimensionnalité de la littérature noire. Ce champ

¹ Jean-Patrick Manchette, «Shady Ladies et autres cocktails», *Charlie Mensuel*, n° 127, août 1979, «Polars», In : *Chroniques*, Rivages/Noir, Paris, 2003, pp. 66-67.

² Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *La littérature comparée*, Armand Colin, Paris, 1967, p. 174.

de fiction, érigé en objet de recherche ou phénomène culturel dont on veut expliciter les spécificités dans les domaines d'études transversales, incite également ses auteurs à faire appel à des méthodes qui relèvent *a priori* de la recherche scientifique et documentaire des sciences humaines. Ce croisement entre le littéraire et l'extralittéraire nous confirme dans notre approche qui explore les romans référentiels de Pierre Lemaître et de Dominique Manotti à la lumière de l'histoire et de la sociologie.

Ces deux domaines et la matière qui leur est consubstantielle, la politique, seront tour à tour convoqués pour établir «une lecture sociohistoriographique du roman noir contemporain». Pour ce faire, nous avons choisi d'articuler notre travail autour de trois axes dont le premier, «Le noir : miroir et mémoire de la société», représente une entrée en matière, d'où le caractère général des spéculations. Les parcours de nos deux écrivains et leurs effets sur le texte ainsi que les caractéristiques saillantes de leurs romans occupent l'espace de cette première partie.

Le deuxième chapitre, qui accentue plus l'aspect comparatiste de notre travail, s'attarde à l'analyse de la crise et à ses répercussions sur l'univers romanesque. Le rapport des êtres de papier à l'espace-temps mis sous tension de la crise, la marginalité comme effet et reflet d'une crise de conscience et la mise en scène des tabous sont les lignes directrices du «roman de crises».

Nous soumettrons ensuite, dans le troisième et dernier chapitre, nos romans à des réflexions esthétiques et philosophiques. Des questions sur le mécanisme interne du roman noir, son rapport à la littérature blanche et à la paralittérature, sa philosophie existentialiste, la vérité et la nature de son engagement et les présupposés qui l'entourent nous amènent à cerner «l'identité multiple du roman noir».

Chapitre 1

Le noir : miroir et mémoire de la société

S'il est aujourd'hui rare de se contenter d'une approche textualiste (l'étude d'un roman à partir de ses seules propriétés intrinsèques) pour comprendre une œuvre littéraire, c'est parce que le champ de la fiction n'a pas cessé depuis des siècles de se métamorphoser en fonction des mutations qui touchent de près ou de loin la société humaine. La perméabilité du texte littéraire au fait social, ou ce qu'on appelle «la socialité du texte romanesque»¹, rapproche particulièrement le domaine de la fiction d'une discipline qui partage ses préoccupations et parfois même ses objectifs, à savoir la Sociologie.

Si l'on se réfère à sa conception basique que nous présente Philippe Riutort dans l'avant-propos de ses *Premières leçons de sociologie* (PUF, 2013), on peut constater combien «la science qui se consacre à l'étude des faits sociaux [et] qui touche à la vie de l'homme en société» est proche de la littérature. Et elle l'est davantage si l'on compare la genèse de cette matière, «[née] d'un questionnement sur le fondement d'un ordre social»², à celle du roman noir né lui aussi du même questionnement.

La société, dans sa diversité et ses mutations, représente donc un terrain commun entre Sociologie et roman noir. Mais si la Sociologie prétend dans sa méthode à la scientificité (encore aujourd'hui discutable), le roman noir repense le monde social dans son absurdité, sa confusion et ses contradictions et donne de ce fait libre cours à l'imagination, à l'impression et à l'émotion de l'écrivain comme

¹ «Pratique, produit, objet social, le roman l'est d'abord parce qu'il occupe une place de choix dans la circulation culturelle des idées, des images, des formes, des stéréotypes, des configurations discursives. Il a été un élément clé de la formation de l'imaginaire social (du moins avant la généralisation du cinéma et de la télévision». Régine Robin, «Pour une socio-poétique de l'imaginaire social». In : Jacques Neefs, Marie-Claire Ropars, *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Presses universitaires de Lille, Villeneuve-d'Ascq, 1992, p. 95.

² Philippe Riutort, *Précis de sociologie*, PUF, Paris, 2004, p. 6.

du lecteur. Ces trois éléments corollaires de la fiction n'excluent pourtant pas la présence d'autres formules ou techniques qui relèvent *a priori* des sciences humaines – Histoire, Géographie et Sociologie.

Ainsi, l'imagination ne contredit pas l'observation, l'impression n'écarte pas la réflexion et l'émotion peut céder au besoin au détachement. La logique de cette équation doit tout à la liberté et à l'affranchissement de la littérature en général des contraintes scientifiques, ce qui n'indique pas *ipso facto* l'irrationalité de celle-ci. Bien au contraire, la littérature s'est depuis longtemps accaparée des moyens que lui offre le savoir de son époque.

Du miroir du réalisme on passe à la visite du terrain du naturalisme au XIX^e siècle, et, avec les découvertes scientifiques de l'époque suivante, l'homme de lettres ne s'est pas privé de ces opportunités pour imiter, parodier, transgresser et somme toute innover dans un domaine aussi ouvert à la création que la littérature. Cette dernière, dans sa version noire, porte à son acmé l'interaction entre le textuel et le factuel.

Si le roman policier classique s'est fié à la raison, forte alors de ses exploits au siècle du positivisme, pour observer et transmettre la réalité sociale superficielle, le roman noir descend dans les bas-fonds de la société contemporaine et ne compte plus seulement sur la raison. Pour ce faire, les auteurs de ce genre de fiction adoptent les mêmes moyens que les sociologues pour procéder à une autopsie sociale – qui nous intéresse dans un premier volet – parfois même plus minutieuse que les observations de la Sociologie.

Ils puisent de ce fait dans l'Histoire et se réfèrent, comme la génération de mai 1968 en France, à leurs propres expériences. Ils étaient témoins et acteurs d'une période nodale de l'histoire nationale contemporaine si riche et compliquée qu'elle se trouve souvent érigée en un point cardinal pour saisir et comprendre la trajectoire de l'Histoire actuelle. Pour cette génération d'écrivains, «les Trente Trompeuses» en France – pour emprunter l'expression de Nicolas Baverez¹, ses

¹ Nicolas Baverez, «1989-2019 : les Trente Trompeuses», *Le Point*, 13-06-2019, URL : https://www.lepoint.fr/editos-du-point/nicolas-baverez-1989-2019-les-trente-trompeuses-13-06-2019-2318701_32.php

sixties, seventies et eighties, n'ont été qu'un mirage qu'ils cherchent à pénétrer et à dissiper à travers la fiction.

Bruno Blanckeman exprime ainsi ce croisement entre le vécu et l'imaginaire :

«les écritures qui éprouvent aujourd'hui le réel avec le plus d'intensité sont celles qui en circonscrivent un champ d'expériences données, en instituent des configurations signifiantes, et incluent comme l'une de ses données nécessaires leur propre implication dans le système figuratif ainsi élaboré, assumant leur part de responsabilité, sinon d'engagement esthétique, dans ce qui s'apparente moins à une représentation mimétique du réel qu'à une délibération critique autour du réel [...]. De l'oscillation ainsi ménagée entre un mode d'instanciation référentielle et un système de détermination tropologique, entre une suite d'indicateurs sémiotiques et un jeu de combinatoires formelles, résultent les imaginaires variables d'un réel inventé de toutes pièces, sur fond de réalités attestées de toute vie»¹.

Les fausses illusions d'une réalité déformée dont ils ont subi les répercussions après la désillusion de mai 1968, sont ainsi passées au crible de cette littérature d'investigation. Manotti, à titre d'exemple, se livre à un travail d'archéologue en déterrants les vestiges de l'Histoire, que nous exposons dans le deuxième volet, pour y découvrir les raisons de l'effondrement moral de la société. Et à Dominique Viart d'expliciter cette complicité entre histoire et Histoire :

«La littérature n'est plus prédictive – à supposer qu'elle l'ait vraiment été un jour – elle se fait enquêtrice. Faut-il rappeler qu'*historia*, terme qui donne notre actuel "histoire", signifie justement enquête? Elle enquête sur l'Histoire à partir du présent et manifeste ainsi son inquiétude [...]. Ce faisant, elle s'efforce de suppléer à une transmission absente ou défaillante, comme l'a bien distingué Pierre Nora lorsqu'il oppose mémoire vive et histoire dans les *Lieux de mémoire* (1984)»².

Plus qu'une littérature d'enquête – puisque ce processus peut, parfois, déboucher seulement sur la désignation du fauteur du trouble sans dévoiler le système profond qui provoque le crime et la corruption – le roman noir est une fiction de la désillusion, il divulgue et rend publique ce que l'administration

¹ Bruno Blanckeman, «Objectif : Réel», In : Barbara Havercroft, Pascal Michelucci, Pascal Riendeau, *Le roman français de l'extrême contemporain : Écritures, engagements, énonciations*, Nota bene, Québec, 2010, pp. 224-225

² Dominique Viart, «La littérature contemporaine et la question du politique». In : Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir), *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, Nota bene, Québec, 2010, pp. 117-118.

officielle veut occulter. En considérant l'homme non seulement dans un contexte sociohistorique mais aussi dans son rapport à l'État et dans sa solitude que lui impose la mentalité individualiste de la société contemporaine, le roman noir étatique et collectivise des conceptions jusque-là individualisées. On parle de violence d'État, de crime d'État, de mensonge d'État, de schizophrénie sociale et de société corrompue, ce qui nous conduira, dans le dernier volet de cet élément, à s'intéresser à la politique et à sa représentation dans notre corpus.

1.1. Une orientation sociologique à visée critique

Afin de comprendre le criminel, il faut s'intéresser, comme le commissaire Daquin qui part dans *Sombre Sentier* à la trace de l'homme d'affaires iranien Osman Kashguri – suspect dans le meurtre d'une jeune prostituée thaïlandaise, à son environnement, au cercle de ses proches et même à sa culture d'origine. C'est ainsi que le commissaire, et l'enquêteur du roman noir en général, endosse les habits du sociologue. Une assimilation qu'on trouve également chez Luc Boltanski qui voit en Maigret, qui n'est pas un dur à cuire à proprement parler mais qui reste un enquêteur classique de renom, un sociologue dissimulé :

«Maigret n'a-t-il pas pour devise "comprendre et ne pas juger", formule dans laquelle on peut voir la version morale de la fameuse "neutralité axiologique" qui constitue le b.a.-ba qu'apprennent à connaître les étudiants en sociologie de première année»¹.

Cependant, contrairement à ce que peut laisser entendre une lecture trop technique du terme Sociologie, ce qui animera ce premier élément est «la place du social dans le texte, et non pas la place du texte dans le social»². La société, aux confins de ces deux domaines, se réserve un emplacement axial dans l'univers

¹ Luc Boltanski, *Énigmes et complots : Une enquête à propos d'enquêtes*, nrf, Gallimard, Paris, 2012, p 139.

² Stéphane Vachon, Isabelle Tournier, «Sociocritique : Bibliographie historique». In : Jacques Neefs, Marie-Claire Ropars, *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Presses universitaires de Lille, Villeneuve-d'Ascq, 1992, p. 249.

schopenhauerien¹ du roman noir. Représentations et représentants de la société française contemporaine, composantes fondamentales du roman noir français, seront l'enjeu majeur de cette première partie où nous serons amenés à

«penser la sociogenèse du texte comme un dispositif d'absorption sélective de fragments du discours social et comme écart productif, "travail du texte" sur ce "hors texte" [...] [qui] est à la fois dehors et dedans, que le texte est radicalement perméable au discours social, lequel demeure présent en lui "comme son ombre", comme en un palimpseste, fût-il abondamment regratté et réécrit»².

À ce niveau, un détail est particulièrement révélateur de l'enchevêtrement entre ce genre de littérature et la Sociologie : l'influence culturelle du milieu social. Des variétés stylistiques, thématiques, discursives et idéologiques sont à relever entre les différents romans noirs qui se déploient dans les divers milieux sociaux internationaux.

La fiction d'Andrea Camilleri, l'une des figures emblématiques du roman noir italien, est marquée chez cet écrivain par une forte tradition régionaliste où la Sicile prête à Montalbano, héros de Camilleri, son domaine et son accent sicilien. Le roman scandinave est marqué, par exemple dans les romans de l'auteur suédois Henning Mankell, par la peinture d'une Suède inédite alors que la révolution soutient particulièrement le roman noir espagnol dont le père spirituel demeure l'incontestable Montalban. Le roman noir de l'Afrique du Sud (Deon Meyer) garde des cicatrices toujours ouvertes de l'apartheid et de ces années noires du racisme sanguinaire.

Il en va de même pour nos deux écrivains qui ne sont évidemment pas isolés d'un contexte sociohistorique et politique déterminé. Un contexte qui agit même sur leurs textes et les façonne au gré de leur idéologie et de leurs formations. Cette sensibilité du fictif au discours social est fort revendiquée par Dominique Manotti et Pierre Lemaître. Leurs textes, proches à ce titre du roman social dans sa double forme révélatrice-dénonciatrice, se dressent alors comme

¹ La pensée pessimiste et désillusionnée du philosophe allemand, Arthur Schopenhauer, est à l'image de la littérature noire. L'aspect momentané et illusoire du plaisir et du bonheur, la destinée tragique de l'existence et la persistance du malheur dessinent, entre autres, des affinités entre sa pensée et la réalité décrite dans le roman noir.

² Marc Angenot, «Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social». In : Jacques Neefs, Marie-Claire Ropars, *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Presses universitaires de Lille, Villeneuve-d'Ascq, 1992, p. 11.

«des objets de prédilection pour une approche sociologique qui, se détournant d'une utilisation strictement documentaire, cherche à ressaisir certaines des formes symboliques et, particulièrement, des thématiques politiques, qui se sont développées au cours du xx^e siècle. Cela un peu à la façon dont l'histoire et la philosophie ont pu mettre à contribution les poèmes homériques pour analyser les structures symboliques de la Grèce antique ou la tragédie classique pour explorer les représentations du pouvoir dans la France du Grand Siècle»¹.

La représentation de la réalité sociale dans notre corpus n'est toutefois pas une fin en soi. La description des fléaux sociaux qui gangrènent la société française contemporaine est l'occasion de porter un regard interrogatif sur ces phénomènes. C'est pourquoi l'enquêteur dans notre corpus partage avec l'anthropologue sa volonté de comprendre la nature complexe des rapports qui régissent Géographie et biographie. Une complexité qui s'explique en partie par le fait que la géographie peut être déterminante, dans certaines circonstances, de la biographie de l'être, néanmoins, cette probabilité demeure concessive et n'exclut pas le fait que le milieu dans lequel se trouve le suspect n'est pas obligatoirement déterminant de sa nature.

1.1.1. L'intérêt sociologique

Le premier roman de Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, s'ouvre sur une lutte syndicale et une prise de conscience ouvrière qui débouchent sur le triomphe des travailleurs clandestins, sans succomber sous le poids d'une parole prolétarisée ou d'une histoire ouvriériste à l'*Internationale* aux couleurs bolcheviques. Et si les personnages sont inventés, leurs caractères, leurs actes, la flamme qui les anime et le milieu dans lequel ils progressent sont en grande partie inspirés de la réalité.

Ce fort ancrage dans la réalité confère à l'œuvre de Manotti un caractère semi-autobiographique dont la référentialité à une expérience militante menée par

¹ Luc Boltanski, *Énigmes et complots : Une enquête à propos d'enquêtes*, nrf, Gallimard, Paris, 2012, p 17.

la romancière dans les années 1980 nous rappelle que le «réel s'identifie à cette interaction propulsive dont les ondes procèdent de façon concentrique à l'échelle d'une vie : les secousses d'un événement lointain, [...], se font ressentir à terme»¹ et servent de toile de fond pour le premier roman de l'ancienne militante.

La préface de ce roman est particulièrement suggestive. Relativisant la dimension fictionnelle du «mensonge vrai», elle prouve que l'irréel et le factuel s'imbriquent à tel point que le fait le plus avéré peut être pris comme une fiction et, inversement, le fictif comme effectif :

«Dans cette histoire, tout est inventé, ou presque. Les personnages, l'intrigue et les rebondissements sont purement fictifs [...]. Sont exactes en revanche les citations de presse, le contexte dont elles rendent compte, en particulier celui du Sentier au printemps 80 et l'action des travailleurs clandestins pour leur régularisation».

Et si ses personnages restent des êtres de papier, l'espace dans les romans de Dominique Manotti se trouve délivré des contraintes de la fiction. La typologie spatiale qui nous est offerte à travers ses romans projettent plus de lumières sur la ville des lumières. La plupart des événements qui s'y déroulent s'inscrivent dans des toponymes existants, surtout dans *Nos fantastiques années fric* où presque tous les lieux mentionnés existent bel et bien. Frappante est la précision avec laquelle l'espace et les adresses nous sont présentés.

Ce fait nous conduit à une autre proximité, de nature procédurale, entre le sociologue et l'inspecteur ou commissaire dans le roman noir. La scène du crime n'a jamais été isolée, elle déborde toujours le cadre restreint de l'endroit où le cadavre a été découvert. Ainsi, nous pénétrons, grâce à la scène de crime, dans des milieux qui peuvent paraître au début sans rapport avec cet espace. L'évolution de l'enquête révèle par la suite les liens entre les deux milieux. Dans *Sombre Sentier*, nous sommes conduits d'un atelier de confection, où le corps de la jeune prostituée thaïlandaise a été retrouvé, au club Simon et ses activités suspectes comme nous sommes introduits dans les bureaux des politiciens et les villas des hommes d'affaires...etc.

¹ Barbara Havercroft, Pascal Michelucci, Pascal Riendeau, *Le roman français de l'extrême contemporain : Écritures, engagements, énonciations*, Nota bene, Québec, 2010, p 231.

Ce qui n'est pas aussi anodin, c'est l'ampleur de la dimension locale et le cadre spatial sectorisé. Paris se présente comme un cadre spatial privilégié dans les romans de nos deux écrivains. Il n'est pas inutile de rappeler dans ce contexte que les romans policiers précepteurs avaient pris Paris comme cadre de leurs intrigues. *Double Assassinat dans la rue Morgue* (1841) et *Le Mystère de Marie Roget* (1843) ont réservé pour la capitale française un titre magistral qui se rappelle à chaque fois que les origines du roman policier sont évoquées.

Demeurant l'une des villes les plus romancées, les plus polarisées au monde, Paris se présente traditionnellement comme une ville sexualisée. Manotti alimente cet aspect épicurien de la ville en multipliant les aventures et les mésaventures hédonistes dans la capitale française où se libèrent les fantasmes les plus refoûlés :

«— je reçois les clients étrangers qui viennent du monde entier signer avec nous de très gros contrats. Paris a une certaine réputation. Quand ils arrivent ici, ils veulent... (hésitation, gêne ?), soyons clairs, ils veulent de la fesse. Les Folies Bergères, ou le Crazy Horse, ça ne correspond plus au niveau d'exigence de notre clientèle. Peut-être des concessionnaires Chrysler de l'Iowa ou des paysans danois, mais pas des gens comme ceux avec lesquels nous traitons. Les réseaux spécialisés de call-girls pour hommes d'affaires, qui fournissent de très jolies filles, polyglottes, capables d'accompagner nos clients dans des dîners, ou au spectacle, et qui couchent ensuite, c'est déjà d'un bon niveau»¹.

Interviewé par le commissaire Daquin pour clarifier ses liens avec le club Simon, Lestiboudois, responsable du secteur d'exportation d'une firme française de cosmétiques, avoue la nature des relations de la clientèle étrangère de la firme avec le club Simon et Paris nous est dessiné alors comme une ville à la fois séductrice et corruptrice. D'un autre côté, les contrastes entre les lumières de la ville et ses zones obscures sont aussi criards : la misère des banlieues crée un contre-effet qui remet en question l'image stéréotype de la ville romantique.

Le Sentier, qui donne son nom au roman, est un milieu qui témoigne bien de cette contradiction. Manotti tente dans ce roman de cerner le paysage social d'un endroit multiethnique et fortement composite. La présence d'un grand

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, pp. 155-156.

nombre de personnages étrangers dans le deuxième arrondissement parisien crée les tensions et les rebondissements nécessaires à l'intrigue policière.

Néanmoins, il ne s'agit pas de retracer le tissu social sur un papier calque. Nos observations couvrent ici ce qu'on peut appeler suite à Claude Duchet «la société du roman». Elles ne seront pas aussi aventureuses pour prétendre couvrir une ethnographie réelle des communautés présentes au sein de la société française. Recensement des communautés, enquêtes sociohistoriques, études des coutumes, pratiques religieuses, mœurs et mythes, et statistiques référencées, dont nous ne disposons pas, et d'autres domaines auxquels devraient être attribuées une fine attention et une description suffisamment serrée sont nécessaires pour oser prétendre à une sérieuse et légitime étude ethnographique.

La gramscienne qu'est Dominique Manotti nourrit ses trames romanesques, et notamment celle de *Sombre Sentier*, par son expérience personnelle de militantisme sociopolitique. Ce premier roman de l'ancienne syndicaliste est défini en premier comme une histoire d'un mouvement social où Turcs, Iraniens, Yougoslaves et Maghrébins clandestins se réunissent pour exposer le paysage social hétéroclite en France durant les années 1980.

Le rôle du sociologue, et de l'ethnologue, se manifeste ici dans le portrait que nous brosse l'écrivaine de la communauté turque, plus présente dans *Sombre Sentier* que les autres ethnicités. Ce n'est pas seulement la lutte syndicale pour la régularisation des travailleurs clandestins qui justifie cette présence mais des enjeux géostratégiques et politiques qui structurent la Turquie à cette époque sont aussi en jeu. Solidaires et engagés, ils ont mené une lutte collective réussie pour réclamer leurs droits et la régularisation de leurs situations.

Manotti la présente ainsi sous trois angles, linguistique, physiologique et caractériel. Recroquevillés sur leur langue natale, la majorité des Turques clandestins dans *Sombre Sentier* ne maîtrisent pas le français ou tout au plus ont en une maîtrise lacunaire. Seul Soleiman, porte-parole des clandestins voulant régulariser leur séjour en France à travers l'intervention d'une association, se trouve à l'aise avec cette langue. Dans une réunion publique destinée à présenter l'état d'avancement des négociations avec le ministre concerné, le narrateur nous transmet le tableau suivant :

«Soleiman arrive à la tribune, avec quatre Français [...]. Il parle brièvement, en turc, d'une voix forte et rauque, sans utiliser le micro, et sans aucun effet oratoire. Quand il a fini, il se tourne vers la tribune et parle en français, d'une voix encore plus rauque, avec un accent très prononcé»¹.

Leur attachement à la langue maternelle peut dissimuler une sorte d'égocentrisme linguistique, voire un repli communautaire que pourrait justifier leur situation irrégulière. Leur compatriote dans *Cadres Noirs*, Mehmet Pehlivan, ne déroge pas non plus à la norme : «Il est en France depuis dix ans, mais il a moins de vocabulaire qu'un enfant de dix ans. Il n'a que deux manières de s'exprimer : il gueule ou il fait la gueule»².

Sur le plan physionomique, l'ancienne syndicaliste se concentre ingénieusement sur un trait caractéristique de cette communauté, la pilosité. Plus qu'un simple aspect physique pour les Turcs, la moustache et la barbe sont des attributs identitaires, des signes de virilité voire, dans le cas du militant gauchiste Soleiman Keyder, un signe d'affranchissement. L'épilogue du roman nous en fait part. En partant voir son amant pour récupérer le dossier qui le compromet, dont on ignore le contenu, Soleiman, enfin maître de lui, se reconforte de la sorte : «Passe sa main sur sa lèvre supérieure. Sentir la moustache qui repousse pour se donner confiance»³.

Les observations de notre écrivaine trouvent leur écho dans l'étude de Benoît Fliche :

«Chez les migrants turcs de Strasbourg, la moustache n'est pas uniquement un signe de virilité, elle indique aussi, par les formes qu'elle prend, divers engagements religieux et politiques. Plus généralement, les pratiques et les représentations liées à la pilosité semblent être autant de marqueurs identitaires, si bien qu'en les parcourant il est possible d'effectuer une lecture transversale de ces différentes identités turques vécues en situation d'immigration»⁴.

Cette masculinité réclamée et fièrement affichée cache un statut subalterne de la femme dans cette communauté conservatrice. Pour annoncer la grève dans le secteur de la confection dans le Sentier parisien, Soleiman et des membres du

¹ *Ibid.*, p. 269.

² Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, p. 13.

³ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 395.

⁴ Benoît Fliche, «Quand cela tient à un cheveu», *Terrain* [En ligne], 35 | septembre 2000, mis en ligne le 08 mars 2007, URL : <http://journals.openedition.org/terrain/1133>

comité de défense des Turcs en France font du porte-à-porte. Sa réaction à l'égard des femmes qui l'accueillent est illustrative d'une tendance conservatrice – même pour quelqu'un d'extrême-gauche comme lui – et du poids de la tradition dans cette communauté : «En haut, ce sont des femmes en fichu et jupe longue qui ouvrent la porte. À elles, Soleiman ne sait pas quoi dire. Il trouverait sans doute inconvenant qu'elles descendent dans la rue»¹.

C'est donc en anthropologue que Dominique Manotti nous propose ce portrait de la communauté turque dans le Sentier. Tant d'années d'engagement syndical, enrichies par une interaction presque quotidiennes avec des communautés étrangères, débouchent sur cette radiographie du Sentier et de ses habitants.

La substance ethnographique dans *Sombre Sentier* nous renvoie à ce titre à l'ethno-polar. Cette curieuse combinaison entre le roman policier historique et le roman social s'approche des communautés discrètes pour en proposer des portraits qui, quoique fictifs, nous éclairent sur leurs cultures et traditions. Sa figure emblématique reste l'auteur américain Tony Hillerman (1925-2008), connu pour ses polars dont le cheminement nous expose des modes de vies et des traditions des tribus indiennes².

L'autre communauté qui est parallèlement bien présente non seulement à travers notre corpus mais aussi dans l'ensemble du roman noir français est la communauté maghrébine. Ou faut-il encore relativiser un tel constat puisque des romans aussi noirs que ceux de Pierre Lemaître ne sont pas ouverts à la multiethnicité. Nous privilégions dans ce cadre l'œuvre de Dominique Manotti qui se nourrit visiblement de son expérience de terrain.

Moins révoltés que les Turcs et plus marginalisés, les Maghrébins sans-papiers sont en proie à la peur et à l'angoisse. Ils sont la cible des mesures discriminatoires de la part de l'institution policière dans *Nos fantastiques années fric* et n'accomplissent que les travaux les moins qualifiés dans *Sombre Sentier*.

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 15.

² Claude Mesplède, «HILLERMAN TONY - (1925-2008)», *Encyclopædia Universalis* [en ligne].
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/tony-hillerman/>

En se rendant à la banlieue de Nanterre pour collecter des informations autour de la société Moreira, l'inspecteur Romero s'entretient avec le patron d'un café qui lui confie que les Maghrébins de cette entreprise

«nettoient les vide-ordures, les conduits, les caves abandonnées, tous les endroits où on trouve des cafards, des souris, des rats. C'est un boulot infect [...]. Comme c'est très sale, ils ne trouvent pas de Français pour le faire, et ils sont obligés d'embaucher des crouilles. Il n'y a que les deux chefs d'équipe qui sont français»¹.

Derrière ce passage, se faufile un discours stigmatisant des conditions peu engageantes du travail des immigrés clandestins. L'ancienne militante qui a pour longtemps pris le relai de la défense des droits des travailleurs connaît bien ces endroits propices au crime.

Toutes ces communautés précédemment citées contribuent à la peinture d'une France cosmopolite et particulièrement une capitale multinationale. Tous ces éléments, une fois rassemblés, nous conduisent à conclure la forte présence du personnage de l'immigré dans notre corpus. Ces expatriés ont en commun la difficulté d'intégration. Ils sont tenus à distance. Une distance qui se trouve quelquefois imposée et parfois assumée voire recherchée.

Ces portraits collectifs ne sont pas sans rapport avec un certain réalisme social. À ce niveau, il est question de la portée informative de l'histoire. Cette caractéristique nous rappelle le souci, largement commun entre les historiens dont Manotti faisait partie, de précision et d'information. Notre romancière n'hésite point à rappeler à plusieurs reprises, lors de ses nombreux entretiens, la rigueur documentaire de ses recherches qui précèdent l'exercice littéraire.

Avant que ses protagonistes ne se lancent dans leurs enquêtes, Manotti commence par la sienne propre. L'enquête fictive du commissaire de *Sombre Sentier* ou de la jeune inspectrice dans *Nos fantastiques années fric* est précédée par une enquête effective. Manotti est de ces écrivains "méthodiques" pour qui l'écriture, comme processus créatif, est un aboutissement et non un commencement. L'exercice scriptural chez notre écrivaine est anticipé par un plan détaillé – une condition *sine qua non* de la production romanesque chez Manotti –

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p.108.

où figurent les éléments de bases du récit. L'écrivaine, dans un long passage, que nous préférons quand même reproduire dans sa longueur, se confie ainsi sur sa démarche :

«Et puis j'ai aussi été une historienne et une enseignante [...]. [...] J'ai appris des historiens à manier la documentation. J'ai d'abord appris les vertus de la distance et de la hiérarchisation pour ne pas me noyer quand je plonge avec jubilation au milieu d'un fouillis de documents, sans savoir ce que je vais trouver, toute à la surprise des rencontres et des découvertes. Quand j'aborde un nouveau roman [...], je commence toujours par un travail de documentation, avec les mêmes techniques que les historiens, mais pas avec les mêmes objectifs. Je cherche à sélectionner quelques faits avérés [...] que j'estime significatifs de l'époque et du milieu que j'ai choisis de raconter. Ils seront les garants de la vraisemblance de mon roman. Leur sélection ne relève pas d'une démarche d'historienne, mais de romancière. Je ne la justifie que par mon intuition et mon envie. Si mes choix de départ sont pertinents, je peux ensuite laisser libre cours, sans contraintes, à mon imagination. Et petit à petit, je vois s'esquisser des silhouettes, j'entends s'échanger des bribes de dialogues. A ce moment-là, je sais que je suis assez imprégnée de mon sujet pour commencer à écrire»¹.

L'écriture s'avère selon cette perspective un projet et une telle entreprise nécessite, entre autres, un plan, une démarche, du temps et des moyens. C'est dans la tradition naturaliste que se situent ces pratiques positivistes de l'art de l'écriture. On se rappelle à ce titre les Zola ou les Goncourt, pour ne citer que ces écrits illustratifs du naturalisme, qui sont documentés. Flaubert n'en est pas aussi loin, et la liste n'est pas restrictive. Condensant alors démarche méthodique et techniques littéraires, le texte de Manotti – sorte de redoublement voire de projection de l'enquête fictive – est la traduction d'un effort considérable où l'écrivain se fait chercheur, enquêteur et sociologue à sa manière.

Pour ce faire, Manotti recourt à ce qu'on appelle des sources de premier ordre : journaux d'époque, témoignages, déplacements et observations de terrain, pour créer ses contextes. Une compréhension plus approfondie et une conscience plus aigüe des enjeux et des défis sociaux découlent de ces efforts. Ceci étant dit, la part de l'imaginaire dans ses romans n'est pas infime, elle est plus ou moins subordonnée à la documentation.

¹ Dominique Manotti, «Raconter c'est résister», *Fixxion*, 2012, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.18/922> (consulté le 05/04/2017)

L'influence du milieu social – avec ses dimensions culturelles et idéologiques – n'est pas limitée dans le champ de la littérature noire à ces êtres de papiers que sont les personnages de nos romans. Leurs créateurs subissent également, volontairement ou involontairement, le même effet.

L'impact de leurs entourages socio-idéologiques et de leurs parcours, professeure d'Histoire moderne pour Dominique Manotti et psychologue de formation pour Lemaître, se fait sentir à travers les différentes constructions stylistiques observables dans leurs romans. C'est à travers l'éclairage de Claude-Edmonde Magny sur l'influence du milieu social et de la profession sur le style adopté par l'écrivain que nous étayons notre hypothèse.

Sur une plus vaste échelle, Magny compare les variétés stylistiques et les différences entre les traditions romanesques entre les auteurs français et leurs homologues américains :

«Socialement, leurs écrivains sont issus de classes plus diverses que les nôtres ; ils ne se recrutent pas essentiellement parmi les intellectuels, fonctionnaires ou professeurs, ou chez ceux que leur aisance dispense d'avoir un métier. Ils ont été vendeurs de journaux, garçons d'ascenseurs, détectives privés. Ils écrivent ce qu'ils sentent, comme ils le sentent et comme ils le voient, sans se préoccuper des conventions littéraires établies avant eux. Aussi leur technique semble-t-elle plus "à la page" que celle de nos écrivains : c'est-à-dire [...] qu'elle reflète plus fidèlement, qu'elle exprime plus directement ces bouleversements profonds qui sont survenus dans la conscience de l'homme moderne et sa façon d'appréhender les choses»¹.

Le milieu social et l'idéologie de l'écrivain définissent donc son imaginaire romanesque et précisent les contours et du fond et de la forme de son texte. Se référant aux romans de Jean-Patrick Manchette, Didier Daeninckx et Dominique Manotti, Véronique Desnain met le point, dans son article intitulé «Style et idéologie dans le roman noir»², sur les mêmes effets soulignés par Claude-Edmonde Magny.

Les convictions de ces écrivains sont parallèlement déterminantes de leurs méthodes, du choix des sujets et de la façon de leurs mises en scènes. La

¹ Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, Éditions du Seuil, Paris, 1948, p. 48.

² Véronique Desnain, «Style et idéologie dans le roman noir», *Itinéraires* [En ligne], 2015-1 | 2015, mis en ligne le 18 décembre 2015. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2685>

référentialité historique et politique de leurs romans et leur subjectivité constituent un point de départ pour aborder ladite question. *L’Affaire N’Gustro* de Manchette, *Meurtres pour mémoire* de Daeninckx et *Lorraine connection* de Manotti lui sont à ce titre d’un précieux recours.

Techniquement, c’est au narrateur externe que Manchette fait appel dans *Le Petit Bleu de la côte Ouest* (1976), pris comme exemple dans le même article. Cette méthode lui permet notamment de relativiser la responsabilité des personnages dans la tournure des événements en offrant au lecteur un accès limité à leurs pensées. Le récit à la troisième personne réduit également la réalité aux apparences et la remet sans cesse en question. L’usage d’un vocabulaire teinté par l’idéologie de l’écrivain et la place du matériel dans ce roman nous renvoient à son engagement anticonsumériste et à ses convictions situationnistes. *La position du tireur couché* (1982) reprend également certaines techniques de son roman précédemment cité et pointe du doigt le même système capitaliste qui détermine l’agir des personnages et leurs visions du monde.

Le maître du *Meurtres pour mémoire* (1983) s’immerge à son tour dans l’histoire française contemporaine pour en reconstituer les pièces manquantes, style et thématiques à l’appui. L’outil linguistique demeure chez Daeninckx un moyen d’assemblage entre fiction et réalité et l’apparente simplicité stylistique cache en effet une véritable «obsession» de fluidité et d’ajustement sonore de ses textes que sa pratique de lecture à haute voix et ses rectifications de résonances ne font que confirmer.

L’écriture se conçoit dans ce cadre comme un investissement idéologique. Au service d’une cause historico-politique, le style employé tend à l’accessibilité afin de faciliter la compréhension des différents messages véhiculés dans le texte. Ce travail sur la mémoire est schématiquement assuré par la structure même du roman noir où l’enquête policière et l’obligation du retour en arrière pour révéler la vérité au grand public reproduisent le travail de l’historien.

Le recours à une langue dépoétisée renforce l’illusion de la spontanéité et ancre davantage le récit noir dans la veine du roman réaliste. Peut-on imaginer un malfrat s’exprimer dans le respect des règles de bienséance de la langue de Molière ? Face à l’ambiguïté du monde et ses illusions, sa vulnérabilité, sa

violence grandissante et sa constante instabilité se dresse un langage transparent et désillusionné, où l'on cherche à expliciter les mystères et non pas à les occulter. La représentation stylistique de l'oralité dans le roman noir nous révèle la portée psycholinguistique de l'expression populaire.

Les premiers héros du roman noir se sont méfiés de la loquacité du langage et de son instrumentalisation. Le *Continental Op* de Dashiell Hammett nous dévoile ainsi qu'il «n'aime pas l'éloquence : quand elle n'est pas assez efficace pour vous percer le cuir, elle est ennuyeuse ; quand elle est assez efficace, elle vous embrouille les idées»¹.

Si la fiction noire s'est démarquée dans le champ de la littérature policière, c'est à sa créativité stylistique qu'elle en est redevable en partie. Avec le maître du *Faucon maltais*, à qui, un peu plus haut, Claude-Edmonde Magny faisait allusion en évoquant les détectives privés, la fiction policière s'est endurcie, thématiquement aussi bien que lexicalement, pour inaugurer une nouvelle tradition basée sur plus de crédibilité et d'efficacité de l'écrit. Le cynisme, l'imprévisibilité et le pragmatisme de son univers où tout est calculé, y compris la parole, se sont traduits par l'économie d'un style désigné comme behavioriste.

Ce genre d'expression précurseur du minimalisme renvoie à une vision critique de la société. D'ailleurs, Flaubert n'a-t-il pas assuré que «le style, à lui tout seul, était une manière absolue de voir les choses»? Dans une culture de consommation aussi massive et excessive que celle des concitoyens de Dashiell Hammett, où l'être se trouve à son insu abusé par la multiplicité de choix et la confusion qui en résulte, l'écrivain, notamment le partisan du marxisme, se veut un penseur réfractaire et un consommateur sélectif de la parole dans la foire du langage.

Dans une étude statistique et comparative basée sur les données morphosyntaxiques du roman «sérieux», du policier classique et du polar, les résultats obtenus montrent que l'adjectif et le substantif sont caractéristiques de la première catégorie, alors que le polar, plus que tout autre genre policier, est le «roman du verbe» par excellence.

¹ Hammett, «Zigzags of Treachery», *Nightmare Town*, New York, Vintage, 1999, p. 99. Traduit et cité par Benoît Tadié In : *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, PUF, Paris, 2006, p. 38.

La structure textuelle de ce dernier genre, toujours selon la même source, tend vers la brièveté en privilégiant des paragraphes «deux fois plus courts» que ceux du roman «sérieux». Le présent étant le temps dominant dans le polar au détriment de l'abandon du passé et du futur antérieur, ce genre «passe de l'hypothétique au théorique, de la reconstitution désincarnée d'une action passée à l'action elle-même placée dans le présent du verbe, où la narration est conduite par l'action et non l'inverse»¹.

Ce genre de structure hachée ou l'on essaye, à travers une pratique intensive de la ponctuation, de gérer la cadence de l'action, en plus de la marque de l'oralité, dressent le modèle narratif de ce genre de littérature en tête des préférences du septième art vue l'accessibilité de sa conversion scénaristique. La floraison du film noir aux États-Unis, terre de l'industrie de l'illusion, n'était nullement fortuite, et les effets de la culture américaine, ses rêves, ses fantasmes et ses excès, y trouvent naturellement place et contribuent de son aspect hyperréaliste.

Parce qu'un style d'écriture est aussi une façon de voir le monde, c'est à la lumière du monde qui l'a vu se construire qu'on peut le définir. 1923, l'année de la publication de la première nouvelle hammettienne chez *Black Mask* détient l'une des clefs de la réponse. L'impulsion du patriotisme dans l'institution américaine s'est couronnée, cette année, par un projet de loi adopté par le sénateur de Chicago, Frank Rayan :

«Attendu que notre gouvernement, nos lois, coutumes et idéaux ainsi que notre langue diffèrent substantiellement de ceux de l'Angleterre :

Sec. I. Il est décrété par le peuple de l'État de l'Illinois, représenté par l'Assemblée générale : la langue officielle de l'État de l'Illinois sera dorénavant appelée langue "américaine" et non langue "anglaise"»².

Ce projet de loi incarne avant tout le pari d'une américanisation de la langue. La rupture avec l'anglais comme langue n'était pas pourtant aussi évidente, mais la démarcation formelle (qu'on distingue le plus sur le plan du

¹ Thomas Beauvisage, «Exploiter des données morphosyntaxiques pour l'étude statistiques des genres : application au roman policier», *Texto*, Décembre 2001, URL : http://www.revue-texto.net/Inédits/Beauvisage/Etude-polar_II-D.html

² Cité par H. L. Mencken, *The American Language. An Inquiry into the Development of English in the United States*, 4^e éd., New York, Knopf, 1946, p. 83. Traduit et cité par Benoît Tadié In : *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, PUF, Paris, 2006, p. 27.

dialecte américain) entre un anglais américain et un autre britannique était en réalité plus envisageable. Le roman noir a illustré alors, d'une façon ou d'une autre, la volonté d'indépendance d'une identité langagière propre à l'Américain, et c'est ce qui explique en partie l'infiltration de la langue orale et de l'argot dans cette littérature où la forme discursive a une place de choix.

L'influence de la pratique de ce que les Américains appellent le *slang* (l'argot américain) sur le roman noir se fait également sentir dès les premières publications du genre. Par opposition à l'anglais britannique, «langue de mandarin»¹ selon Chandler, se dresse donc un «nouveau» vocabulaire américanisé, énergétique, concis et parfois agressif de la littérature noire. Toutefois, la contextualisation historique du behaviorisme ne suffit pas à elle toute seule pour expliciter le sens de cette écriture.

Ayant pour équivalent la notion du comportementalisme, le behaviorisme se définit, selon Claude-Edmonde Magny

«par un parti pris de tenir pour seul réel, dans la vie psychologique d'un homme ou d'un animal, ce qu'en pourrait percevoir un observateur purement extérieur, représenté à la limite par l'objectif d'un appareil photographique ; d'éliminer tout ce qui ne peut être connu que par le sujet lui-même, au moyen d'une analyse intérieure ; bref, de réduire la réalité psychologique à une suite de comportements, dont les paroles ou les cris font d'ailleurs partie au même titre que les gestes ou les jeux de physionomie»².

La plupart des définitions qui se rapportent à ce sujet mettent en avant le souci d'objectivité que ce style cherche à insinuer. Le jugement de l'être se fait par le biais de ses actions et non plus à travers l'introspection et le sondage de ses tréfonds. Le vocabulaire utilisé pour développer le contenu de cette notion se réfère au champ lexical du visuel, ce qui explique la redondance des notions comme «action», «extérieur», «observer», «apparence», etc...

L'écrivain qui recourt à ce style se trouve donc dans la posture d'un photographe essayant avec ses captures, et selon sa perspective, de transmettre la scène telle qu'elle est. Pour Philippe Corcuff, le behaviorisme est un style qui

¹ Chandler, «Notes on English and American style», *Later Novels*, New York, Library of America, 1995, p. 1012. Traduit et cité par Benoît Tadié In : *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, PUF, Paris, 2006, p. 31.

² Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, Éditions du Seuil, Paris, 1948, p. 50.

«se concentre sur les comportements observables des individus à travers les interactions avec leur milieu, plutôt que sur les états psychologiques intérieurs des personnages et leurs interrogations sur eux-mêmes pour se concentrer sur l'action, dans une écriture dépouillée au maximum»¹.

C'est sur le même principe que repose l'idée de Manchette qui l'envisage comme «le style de la défiance et du calme désespoir devant la ruse de la raison. Il dit seulement ce qui apparaît ; il déduit la réalité des apparences, et non de l'intériorité douteuse des gens»². Le même constat refait également surface dans l'introduction pour *Le Roman criminel* de S. Benvenuti, G. Rizzoni et M. Lebrun (Éditions l'Atalante, 1982) où Manchette note :

«le grand roman noir a un style spécifique : cette écriture "extérieure", non moralisante, anti-psychologique, essentiellement descriptive, "cinématographique", *behavioriste* [...]. Dans cette écriture particulière du roman noir, je vois encore le geste d'écrivains rebelles. Non seulement ils peignent ce monde en noir, mais puisque ce monde a industrialisé leur activité, [...] ils seront malgré tout des stylistes – d'un style à chaud et à sable, certes, mais qui ranime cette *écriture de la désillusion* que le réalisme du XIX^e siècle, et d'abord Flaubert, avaient pratiqué sur un autre théâtre»³.

«L'art de faire court» dans l'œuvre de Dominique Manotti nous interpelle avec l'abandon des expressions gratuites. Avec son exigence de laisser peu de place devant l'accidentel, l'auteur de *Sombre Sentier* nous surprend dès son premier roman par son souci d'efficacité. L'absence des procédures d'amplification et du style hyperbolique dans son œuvre tend à communiquer la vraie dimension des objets rencontrés et des actions menées par ses personnages.

Sa recette stylistique met donc le verbe et le discours au cœur de ses ingrédients. Dans un passage à la James Ellroy où l'écrivaine nous rapporte la discussion entre Bernachon, suspecté de proxénétisme aggravé, et l'un de ses clients, la prise de parole se fait directement, dans l'absence totale des marques de l'énonciation. Le lecteur se trouve alors dans la peau des inspecteurs qui écoutent cette conversation enregistrée :

¹ Philippe Corcuff ; avec des dessins de Charb, *Polars, philosophie et critique sociale*, Éditions Textuel, Paris, 2013, p. 21.

² Jean-Patrick Manchette, «Toast à Dash», *Le Matin*, 16 août 1980, In : *Chroniques*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 175.

³ Jean-Patrick Manchette, «Introduction pour *Le roman criminel* de S. Benvenuti, G. Rizzoni et M. Lebrun», Éditions l'Atalante, 1982, In : *Chroniques*, Rivages/Noir, Paris, 2003, pp. 309-310.

«Pour les photos, je n'en prévois pas cette fois-ci, j'ai encore du stock...J'aimerais ramener deux colis. (Une hésitation)... De sexe masculin... Oui, je sais. Je ne l'ai pas encore fait. Mais j'ai une commande. J'en voudrais deux. C'est possible ?... Ah non. Pas à ce prix-là. On en reparlera sur place. Et puis il faut que je les voie»¹.

Cet exercice littéraire, avec la visibilité sémantique et le flottement de la focalisation – on ne sait pas vraiment parfois qui parle – est une vénération du behaviorisme. *Sombre Sentier* se lance sur la voie de cette tradition avec une écriture jugée télégraphique, en travaillant une prose où sont souvent combinées des phrases canoniques, neutres, assertives, parfois sans verbes et qui obligent le lecteur à se demander de temps à autre si le personnage est en train de s'exprimer ou de cogiter simplement. Dans sa palette lexicale, l'ancienne syndicaliste se concentre sur le verbe et l'adjectif, avec un usage très timide de l'expression adverbiale et encore moins de métaphores.

À la quête d'efficacité sémantique, Manotti s'emploie à travers ce genre d'écriture à communiquer la tension narrative à travers chaque fragment phrastique. Chaque phrase devrait être utile, et pour défendre sa présence, elle doit fournir une information supplémentaire. C'est ainsi que ce récit qui se déploie sur un peu plus de 400 pages représente une énorme quantité d'informations et d'évènements sociohistoriques et politiques pour une durée d'environ un mois (du lundi 3 mars 1980 au vendredi 4 avril de la même année).

Six ans plus tard, vient s'ajouter au patrimoine littéraire de notre écrivaine un roman qui signe sa maîtrise définitive de son propre style : «*Nos fantastiques années fric* [...] représente pour moi le texte où je trouve ma forme d'expression définitive. Voilà pourquoi il est important dans ma trajectoire»². Paru en 2001, le quatrième roman de Manotti confirme son assurance stylistique et l'aisance de ses formules phrastiques, pour enfanter un texte plus fluide que les précédents. Cependant, elle demeure à chaque fois préoccupée par la même question :

«Mon souci est de maintenir un rythme régulier et élevé. Avancer, avancer tout le temps. Pas une scène qui soit inutile à cette avancée. Et l'écriture doit être en harmonie avec la structure, sèche, [...] sans graisse, avec son propre

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, pp. 99-100.

² «Nos fantastiques années fric : une affaire d'État ? Entretien avec Dominique Manotti, auteure, suivi de Cinq questions à Éric Valette, réalisateur», *Mouvements*, 2011/3 (n° 67), p. 34-43. DOI : 10.3917/mouv.067.0034. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2011-3-page-34.htm>

rythme, au service de l'action. Il faut donner de l'épaisseur aux personnages à travers l'action, pas à ses dépens»¹.

De ce fait, le texte de Manotti sollicite une attention particulière de la part du lecteur. Ce genre de structure ne l'autorise pas à survoler quelques paragraphes ou quelques pages – comme le font certains lecteurs des romans balzaciens quand il s'agit de passages descriptifs – sans risquer de perdre le fil conducteur. On distingue ici entre l'utile et le nécessaire. L'utile, c'est ce qui relève des éclaircissements qu'on peut omettre sans compromettre la compréhension du texte. En procédant ainsi, Manotti veut donc rendre nécessaire chaque fragment du texte.

Cette démarche et ce rythme haleté lui évitent notamment de se répéter. Se répéter ; n'était-ce pas ce que le maître du *Faucon maltais* craignait le plus ? D'ailleurs, n'a-t-il pas arrêté d'écrire parce qu'il se méfiait, comme il le prétendit, des redites ? Après les cinq généreuses (de 1929 à 1934), Dashiell Hammett avait déjoué les attentes de son public par une cessation littéraire qui n'a pas encore révélé tout son mystère. Amour, alcool ou simplement paralysie littéraire, ces scénarios restent plus proches de la probabilité que de l'évidence. Quant à l'auteur de *Sombre Sentier* qui se revendique de la lignée hammettienne, remâcher ses mots n'est pas non plus sa meilleure alternative pour la création littéraire.

Le mutisme hammettien, dans l'univers noir, n'était pas pourtant une exception. Le théoricien du néopolar français, Jean-Patrick Manchette, s'est à son tour réfugié dans un long mutisme qu'on cherche, encore aujourd'hui, à comprendre, à interpréter et parfois à justifier. Manchette qui s'est abstenu de prendre la parole en public depuis la parution de *La position du tireur couché* en 1981 jusqu'à sa mort, gardait en réalité un œil ouvert sur le champ de la littérature noire comme en témoigne le récent ouvrage dirigé par Nicolas Le flahec et Gilles Magniont, *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire* (Anacharsis, 2017).

Une activité épistolaire intense l'avait préoccupé durant cette longue période émaillée, de part et d'autre, de traductions et de chroniques. L'auteur n'avait pas donc perdu la maîtrise de sa machine à écrire et le témoignage de son fils n'en est que la preuve :

¹ Christophe Dupuis, «Dominique Manotti 20 ans de talent», ENCORE DU NOIR, 3 mai 2015, URL : http://www.encoredu noir.com/2015/05/dominique-manotti-20-ans-de-talent-par-christophe-dupuis.html#_ftn10

«Selon Doug Headline, il "bloquait" des journées destinées à la correspondance, écrivant en moyen six lettres par jour, allant jusqu'à huit, "une journée où il était en colère". Il répondait à tout, et pour lui, la correspondance n'était pas une activité mineure, c'était au contraire une affaire fort sérieuse [...]»¹.

L'activité épistolaire est donc d'un tel sérieux qu'une lettre signée Manchette peut avoir par exemple 15400 signes, rédigée avec un «souci de pédagogie» comme cette correspondance avec la classe de M^{me} Cavenelle au lycée de Chardeuil où il énumère ses réponses, prouvant, selon François Guérif et Jeanne Guyon, une «tendance plus profonde à l'ordre de la pensée et au caractère méthodique de l'exposition»². On peut également imaginer, suite à Doug Headline admettant que son père pouvait même rédiger des brouillons avant de livrer sa lettre définitive, quel souci et quel effort nécessite la rédaction d'un de ces romans qui font sa notoriété.

1.1.2. Le malaise socioéconomique

Pour comprendre le fort ancrage social du roman noir, il faut se présenter au préalable les circonstances socioéconomiques qui ont vu naître le précurseur de ce genre de fiction, le roman policier. L'urbanisme qu'a connu la société française au XIX^e siècle et son entrée effrénée dans l'ère de l'industrialisme sont, comme nous l'avons souligné d'emblée, les prémisses sur lesquelles la majorité des critiques du genre s'attardent lorsqu'il est question des origines du roman policier.

Les mutations socioéconomiques à cette époque – et encore aujourd'hui – et tout ce qui s'ensuivait de faubourgs industriels où fleurissent crimes et délinquance étaient donc à la fois pré-texte et texte dans le sens où elles ont été à la source de la forme policière. «Le genre créé par Poe, écrit fort exactement Jean

¹ Nicolas Le Flahec, Gilles Magniont, *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, Anacharsis, Toulouse, 2017, p. 23.

² *Ibid.*, p. 24.

Guenot, est un moment désemparé de la conscience postindustrielle qui donne une forme romanesque à l'obsession moralisante de la culpabilité»¹.

Qu'en est-il alors de sa progéniture, le roman noir ? Avec l'ancien détective Pinkerton, Dashiell Hammett, avaient été révisées les doses habituelles des ingrédients du roman policier. Avec une plus forte concentration du composant social, «le roman criminel traditionnel» est sorti, selon l'expression de Raymond Chandler, «de son vase vénitien» pour embrasser la sombre réalité sociale.

Léo Malet, se fiant aux spécialistes du roman noir comme François Guérif, a été le précurseur de ce genre de littérature en France avec son détective privé qui n'a rien à envier à ses homologues américains, Nestor Burma. Cet homme d'action languedocien qui «met le mystère K.O» selon son propre slogan, mène des enquêtes qui nous permettent à chaque fois de toucher au plus près la réalité d'une *vie dégueulasse*.

Dans le sillage de cette tradition, nos romans ne font pas des éléments sociopolitiques des thèmes parmi tant d'autres. Ils en font plus. Ils en font leur dynamo et des axes indispensables à leurs intrigues. Dans le roman policier classique, des questions aussi capitales que le temps du crime, la manière dont il a été perpétré et les machinations utilisées par le criminel pour le couvrir perdent partiellement de leur intérêt en faveur d'une mise en lumière plus concentrée sur le qui et le pourquoi des choses dans le roman noir.

On peut signaler dans ce cadre que la précision des conditions du crime est presque laconique comme en témoignent les mises en scène du meurtre de la jeune prostituée thaïlandaise dans *Sombre Sentier* ou encore l'assassinat d'une call-girl de luxe dans *Nos fantastiques années fric* où l'élément de l'énigme est presque effacé pour céder au politique.

Se limitant à des passages que nous qualifions d'elliptiques, la description concise de ces conditions cède à l'enquête en premier lieu et puis à l'exposition détaillée de la figure de l'agresseur et de ses motifs. Le «qui» et le «pourquoi»

¹ A. Jolles, *Formes simples*, chap. «La devinette», Editions du Seuil, coll. «Poétique», Paris, 1972, pp. 103-119. Cité par Marc Lits In : *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Edition du CEFAL, Coll. «Bibliothèque des paralittératures», Liège, 1999, p. 34.

s'inscrivent de ce fait dans une approche sociologique vu que la réponse qui leur est proposée remonte habituellement aux origines sociales de l'agresseur, son milieu professionnel et son état psychoaffectif au moment des faits.

Le «pourquoi» se charge à son tour de culpabiliser non seulement l'auteur du crime mais tout un système qui rend le criminel ce qu'il est. Un hors-la loi ne naît pas évidemment comme tel. Il le devient. Dans le roman noir, les petits délinquants sont souvent des victimes d'un ordre défaillant, qui ont été poussés par la misère ou la concupiscence – que nourrit ce système ségrégationniste – à franchir la ligne de l'interdit.

L'essor ou son revers économique ne sont pas donc sans impact sur le monde romanesque. Si le roman policier est apparu suite à la révolution industrielle au XIX^e siècle, le roman noir, quant à lui, a commencé à se développer dans les années 1930 aux États-Unis. Date historique qui rappelle une période aussi sombre que ce genre de fiction puisque ces moments ont connu l'une des plus dures crises économiques contemporaines.

Sous titrée «Le miroir de l'entreprise moderne», la contribution de la politologue Sophie Bérout et l'historienne Tania Régin dans l'ouvrage collectif *Le roman social, Littérature, histoire et mouvement ouvrier* s'attaque à la représentation romanesque moderne du monde entrepreneurial comme le laisse entendre le titre. Les deux universitaires se remémorent l'année 1973 et le choc pétrolier tout en évoquant les années mitterrandistes et leurs lourdes suites socioéconomiques et idéologiques qui n'ont pas laissé indifférents bon nombre d'auteurs de roman noir.

Le malaise socioéconomique dans lequel baigne *Cadres noirs* est typique de ce jugement. Écarté de l'entreprise dont il était le directeur de ressources humaines suite à son rachat par les Belges, Alain Delambre – au patronyme suggestif – nous révèle sa part d'ombre et celle de toute une société qui sombre dans l'affairisme et la corruption.

Cette société qui s'égare dans les spirales d'un ordre économique stérile dont elle demeure la première et dernière responsable se révèle génératrice d'un malaise socioéconomique sans remède. *Cadres noirs* est une remise en question

de la transparence du marché du travail et de la politique du recrutement à travers la mise en scène du plan détourné de Bertrand Lacoste, le chef de l'agence de recrutement. Une critique de la raison économique sous-tend aussi l'ensemble du roman. Pour assurer ses intérêts, la multinationale Exxyal Europe procède à la destitution de grand nombre de ses employés tout en négligeant les conséquences désastreuses sur les familles concernées.

Mais pourquoi jouer la carte d'un directeur des ressources humaines ? Une justification adéquate nous paraît contenue dans la contribution rédigée à deux mains de Sophie Bérout et Tania Régin :

«La figure du [...] DRH, est contemporaine de l'avènement de l'entreprise capitaliste moderne dans laquelle la gestion du système requiert l'adhésion des individus, alors que l'organisation traditionnelle, de type fordiste ou tayloriste, reposait sur l'imposition concrète d'ordres et d'interdits par la hiérarchie. Ainsi passe-t-on de l'obéissance à un chef à l'implication dans une logique présentée comme souhaitable pour tous [...]. L'entreprise moderne sollicite la participation du salarié. Or, dans ce dispositif, les cadres jouent un rôle essentiel. Ils doivent être porteurs d'une culture d'entreprise à même de maximiser les potentialités de chacun au service d'un même objectif. Le DRH devient le conciliateur pour une harmonisation des relations de travail. [...] Avec la crise économique et la montée du chômage, la gestion des ressources humaines devient aussi synonyme de plans sociaux. Et le DRH pénètre dans la littérature»¹.

Le statut occupé par Delambre avant sa destitution qui laisse entrevoir les failles du système économique et relance le débat autour des responsabilités des entreprises privées et des droits de leurs employés est donc symbolique. Lemaître fait appel à un employé cadre et typiquement représentatif de l'Entreprise moderne et de ses valeurs. Ce «prototype du cadre intermédiaire»², comme il se présente lui-même, nous parle à sa manière de la nouvelle "institutionnalisation" de l'employé moderne : «Mais avant tout, on parle des "valeurs" de l'entreprise. Travailler n'est plus suffisant, il faut "adhérer". Avant, il fallait être d'accord avec l'entreprise, aujourd'hui, il faut fusionner avec elle. Ne faire qu'un»³.

La standardisation de l'employé éclipsé sous l'emprise de l'entreprise est présentée comme une obligation, un engagement exigé voire imposé. Un devoir qui, paradoxalement, se trouve accepté avec résignation par le narrateur : «Moi, je

¹ Sophie Bérout, Tania Régin, *Le roman social : Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Les Éditions de l'Atelier/Éditions ouvrières, Paris, 2002, p. 235.

² Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 30.

ne demande pas mieux : on m'embauche, et je fusionne»¹. Une résignation qui souligne avant tout l'état d'esprit d'un chômeur senior brisé par la nouvelle politique du marché du travail.

Cadres noirs est aussi bien le roman de l'injustice sociale. Delambre, ancien cadre DRH disposant d'une expérience professionnelle de dix-sept ans, se fait botter le cul par son «supérieur» pour 585 euros, soit 45 % du SMIC ! Cette situation mi-comique mi-dramatique génère un état d'épuisement psychique qui le pousse au point de non-retour : «mon état d'esprit est passé de l'incrédulité au doute, puis à la culpabilité, et enfin au sentiment de l'injustice. Aujourd'hui, je me sens en colère. [...] je me sens des humeurs de terroriste»².

Il est aussi intéressant de noter que dans *Cadres noirs*, deux institutions étatiques prennent le dessus sur le reste des organismes sociaux : l'institution judiciaire via le tribunal, et l'instance pénale à travers le corps policier et la prison pour dire ainsi que la Cité contemporaine n'assure la légitimité de son autorité qu'à travers le contrôle, le jugement ou la sanction et non pas à travers le soutien et l'accompagnement de ses sujets dans leurs déficits.

Ce qui fait les dépressifs et les Delambre potentiels, c'est ce système économique répressif où la raison de l'Entreprise est toujours la meilleure et où le droit se trouve subordonné au devoir. Quant à l'organisme social, il est implicitement évoqué à travers l'allusion faite aux HLM (p.15) et est clairement d'un effet éphémèrement analgésique. Ainsi, son évocation fortuite dans le roman se borne à deux lignes, confirmant de la sorte un double constat à savoir la fragilité et l'inefficacité de ce système et le rapport hiérarchique entre Citoyenneté et ce qu'elle exige de droits et Autorité et ce qu'elle impose de devoirs.

Dans ses *Mémoires de mon ami*, Mirbeau se fait le défenseur des boucs émissaires de la société moderne en soutenant que les hors-la-loi qui nous sont médiatisés comme les ennemis de l'ordre social sont avant tout les victimes d'un système socioculturel défaillant :

«Assassins, vagabonds, voleurs, ivrognes, j'eus la révélation soudaine que la société cultive le crime avec une inlassable persévérance et qu'elle le cultive

¹*Ibidem.*

² *Ibid.*, p. 19.

par la misère. On dirait, que sans le crime, la société ne pourrait pas fonctionner. Oui, en vérité, les lois qu'elle édicte et les pénalités qu'elle applique ne sont que le bouillon de culture de la misère... Elle veut des misérables, parce qu'il lui faut des criminels pour étayer sa domination, pour organiser son exploitation !»¹

Or, Delambre n'est pas une exception. Le roman noir est surpeuplé de figures pareilles qui témoignent toutes d'une seule réalité : la perte des éthiques sociales et le règne des valeurs de l'arrivisme et du machiavélisme. Le *pharmakos*² de la société contemporaine lui révèle ainsi ce qu'elle s'efforce de dissimuler, ses vices et notamment son irresponsabilité. Le roman noir qui impute l'état de dégénérescence à la société elle-même, criminogène par définition sous le régime capitaliste, se croise dans ce cadre avec la pensée nietzschéenne qui rejette l'hypothèse de l'«*Uomo delinquente*» ou ce qu'on appelle aujourd'hui la «criminalité innée» :

«Il (Nietzsche) est *a priori* davantage séduit par une explication de nature sociologique, qui triomphera à la fin du XIX^e siècle, notamment sous la plume de Durkheim. Car c'est bien la société qui rend certains hommes criminels : "C'est dans notre société docile, médiocre, châtrée qu'un homme proche de la nature, qui vient de la montagne ou des aventures de la mer, dégénère nécessairement en criminel" (Nietzsche, Œuvres, II, p. 1080)»³.

Faut-il encore préciser que le noir ne blanchit pas pourtant les auteurs de troubles mais les dénigre moins que les vrais responsables du désordre dans son univers, ceux qui tirent les ficelles de ces marionnettes que sont les petits dealers dans *Sombre Sentier* ou leur semblable dans les autres romans. À l'instar de la Sociologie, le criminel s'installe dans ce genre de littérature dans un système de valeurs, dans une culture qui promeut l'individualisme et la consommation de masse...

L'insatisfaction qui découle du déséquilibre dans les pouvoirs d'achat entre les sujets de la même société peut raviver le sentiment d'injustice chez les démunis du système comme l'ancien DRH dans *Cadres noirs*. À travers ce

¹ Octave Mirbeau, *Les mémoires de mon ami*, Flammarion, Paris, 1920, pp. 242-243. Cité par Jean-François Wagiart In : *Le roman social : Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Éditions de l'Atelier, Paris, 2002, p. 32.

² «Le *pharmakos*, individu choisi chez les Grecs anciens comme bouc émissaire, chargé de toutes les impuretés souillant l'ensemble de la société, était rituellement expulsé, voire tué pour écarter un fléau ou un malheur». Véronique Liard (dir), *Histoires de crimes et société*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2011, p. 6.

³ Fabrice Hoarau, «La figure du criminel dans la pensée de Nietzsche», In : Véronique Liard (dir), *Histoires de crimes et société*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2011, pp. 32-33.

chômeur senior, Pierre Lemaître explore les revers de la société de consommation qui tente (tentation) et prive ses sujets. De même, les tensions qui président les rapports entre patronat et employé constituent le fil conducteur dans ce roman où la crise sociale nous donne à voir un ordre néolibéral défini strictement par ses rapports salariaux.

Ce phénomène qui retient de près l'attention de la Sociologie¹ n'échappe pas évidemment au situationniste que fut le théoricien du néopolar Jean-Patrick Manchette. Ne faisant pas dans la dentelle, il nous résume ainsi l'enchevêtrement entre la société capitaliste et le crime :

«Dans le roman noir criminel violent et réaliste à l'américaine (roman noir), l'ordre du Droit n'est pas bon, il est transitoire et en contradiction avec lui-même. Autrement dit le Mal domine historiquement. La domination du Mal est sociale et politique. Le pouvoir social et politique est exercé par des salauds. Plus précisément, des capitalistes sans scrupules, alliés ou identiques à des gangsters groupés en organisations, ont à leur solde les politiciens, journalistes et autres idéologues, ainsi que la justice et la police, et des hommes de main. Ceci sur tout le territoire, où ces gens, divisés en clans, luttent entre eux par tous les moyens pour s'emparer des marchés et des profits. On reconnaît là une image grossièrement analogue à celle que la critique révolutionnaire a de la société capitaliste en général»².

Cadres noirs n'est pas le seul roman dans notre corpus qui expose ainsi les relations sociales. Fondés sur l'intérêt, les rapports sociaux dans *Nos fantastiques années fric* sont essentiellement déterminés par l'esprit matérialiste des personnages. Karim, l'homme d'affaires libanais et l'associé de Bornand, conseiller du président, ou encore l'avocat Nicolas Martenot qui décident tous deux d'abandonner le politicien affairiste affaibli pour préserver leurs propres intérêts, confirment la primauté de leurs biens personnels sur toute autre considération. Et de l'avocat de conclure : «Décidé, je lâche Bornand. Il est fini. L'intérêt de mon cabinet d'abord. Soulagement. Un sourire lui vient : meurtre rituel du père. Il était temps, à mon âge»³. Derrière ces paroles, résonne le discours d'une société dont la valeur suprême est d'ordre monétaire.

¹ Voir à ce sujet Philippe Riutort, *Précis de sociologie*, PUF, Paris, 2004, pp. 529-556.

² Jean-Patrick Manchette, «Cinq remarques sur mon gagne-pain», *Les Nouvelles littéraires* n° 2565, 30 décembre 1976. In : *Chroniques*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 20.

³ Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 162.

La malédiction du machiavélisme ne s'est pas uniquement abattue sur des individus sans parenté sanguine. Elle s'est étendue partout, entre amis, collègues, et voire au sein de la même famille. La meilleure défense étant l'attaque, Delambre réalise une violente transition entre la résignation et la révolte. Avidé de se repositionner au sein de la société qui l'a rejeté, de regagner son estime de soi perdu avec la perte de son emploi, l'ancien cadre quinquagénaire se montre en véritable stratège étonnement pragmatique. Il n'hésite pas, pour parvenir à ses plans détournés, à instrumentaliser les êtres qui lui sont les plus proches, sa femme, Nicole, et sa seconde fille, Lucie, la brillante avocate.

1.2. Des histoires contre l'ensevelissement de l'Histoire

Au fil du temps, de manière plus ou moins discontinue, se dessine le rapport dialectisé du «cause à effet» entre présent et passé. Et si historiens, philosophes et penseurs divergent sur l'évidence du retour cyclique de l'Histoire, il apparaît nécessaire, de Machiavel à Hegel, d'en tirer les leçons. La pensée hégélienne, bien qu'admettant la moralité du principe dans sa totalité, exige quand même de le nuancer. Tout en s'y référant, ce raisonnement consiste à garder présente à l'esprit l'idée qu'une expérience humaine précédente, aussi proche soit-elle d'une autre situation actuelle, demeure unique et originale avec ses conditions singulières et son caractère particulier ; qu'il demeure absurde de la ressusciter dans l'instant présent, original à son tour dans ses détails et différent selon ses acteurs.

Non loin de la turbulence que suscite l'analogie entre les faits passés et les faits présents, les auteurs du roman noir ont eux aussi leur mot à dire dans ce domaine. L'expression romanesque ne manque pas non plus d'avancer ses propres spéculations moins érudites et plus artistiques. Si le cours de l'Histoire a condamné le présent à ne jamais se perpétuer, la Littérature a forcé l'Histoire, via la «reconstitution mémorielle» d'un passé qui était à un moment donné un

présent, à revenir sur ses pas et à tourner ses pages en arrière pour s'arrêter dans des stations qu'elle aurait négligées.

L'Histoire, servant de contexte pour l'histoire du texte, est désenchaînée des contraintes codiques que lui allouent d'ordinaire ses doctes observateurs. La distance critique, que tout historien pratiquant ce métier en dehors du cercle des amateurs est appelé à adopter vis-à-vis de l'évènement et de ses circonstances, paraît ne pas concerner ni de près ni de loin nos deux écrivains. Examinée d'un œil esthétique, l'Histoire est traversée par l'histoire. Elle en remplit les vides, comble à sa manière ses lacunes et la remet en face de ses injustices. L'Histoire politique et sociale de la France contemporaine est prise, dans notre corpus, entre la marée d'une fiction qui se veut authentique et une autre qui remplace le vrai par le vraisemblable. Sont ainsi révélées grâce à ces deux tendances deux approches différentes de l'Histoire.

Gramscienne comme elle s'en est ouvertement réclamée tant de fois dans ses interviews, Manotti se positionne du côté d'une Histoire engagée. Une Histoire que sa référence italienne de prédilection, Antonio Gramsci (1891-1937)¹, avait toujours agitée par ses bouillonnantes considérations marxistes :

«Je hais les indifférents. [...] L'indifférence est le poids mort de l'histoire. C'est le boulet de plomb pour le novateur, c'est la matière inerte où se noient souvent les enthousiasmes les plus resplendissants, c'est l'étang qui entoure la vieille ville et la défend mieux que les murs les plus solides, mieux que les poitrines de ses guerriers, parce qu'elle engloutit dans ses remous limoneux les assaillants, les décime et les décourage et quelquefois les fait renoncer à l'entreprise héroïque»².

Défenseur de l'historicisme, Gramsci se réfère à la mémoire, c'est-à-dire l'Histoire, afin de mieux interpréter les mutations sociopolitiques qui touchent les sociétés contemporaines. Le philosophe italien, tout en plaidant pour une notion de l'Histoire engagée, prévient dans ce texte du 11 février 1917 des ravages de l'indifférence, guet-apens de l'Histoire.

¹ Hugues Portelli, «Gramsci Antonio- (1891-1937)», *Encyclopédie Universalis* [En ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/antonio-gramsci/>

² Antonio Gramsci, «je hais les indifférents», 11 février 1917, traduit de l'italien par Olivier Favier, *Dormira jamais*, URL : <http://dormirajamais.org/gramsci/>

Pour ce qui est de Dominique Manotti, cette conception de l'Histoire se comprend au regard d'un long parcours universitaire qui enfante une œuvre gramscienne où toutes sortes d'indifférence vis-à-vis de l'Histoire contemporaine en France sont abolies. Manotti qui se présente comme suit sur son blog, met les atouts de son expérience d'enseignement de l'Histoire économique du XIX^e siècle au service de sa nouvelle aventure littéraire :

«Historienne de formation et de métier (des années d'enseignement de l'histoire économique contemporaine en fac). L'Histoire comme méthode de pensée et de travail : Lectures, rencontres, réflexions. Puis choix d'un sujet d'étude, formulation d'hypothèses. Puis recherches, accumulation de faits, d'indices, de traces, critique des hypothèses de départ, imagination de ce qu'ont été la vie et la mort des hommes sur les traces desquels on travaille. Puis construction d'une machine rationnelle ramassant tous les éléments de connaissance accumulés et écriture. Une méthode parfaitement transposable à l'écriture de romans policiers ou noirs»¹.

Pour sa part, Pierre Lemaître n'affiche pas les mêmes étiquettes épistémologiques quant au traitement de l'Histoire. Avec lui, la fictionnalisation de la période de l'après-guerre 1914-18 se veut plus reconstruction que restitution. Il subordonne ainsi le vrai au vraisemblable et la présentation – c'est-à-dire l'exposition neutre des faits – à la représentation du fait historique – autrement dit la peinture d'une réalité inventée.

La fiction rivalise avec la réalité certes, mais loin de la surplomber ou de la détourner de son vrai contexte sociohistorique, elle vient lui donner plus d'ampleur et la charger davantage de significations. La fiction est illusion par définition, mais nous ajoutons à cela que dans l'illusion même résident les substances de la désillusion. Nous y reviendrons ultérieurement.

Le parcours et la formation des deux écrivains sont donc déterminants dans leurs approches de l'Histoire. Suivant une formation de psychologue, Lemaître établit ce que nous appelons – pour parodier Ignace Meyerson, auteur des *Écrits 1920-1983 : pour une psychologie historique* (PUF 1987) – une «psychologie de l'Histoire». Nous sommes ainsi plongés dans l'inconscient imaginaire des deux jeunes rescapés de la Der des Ders mais dont les modèles à cette époque ne sont évidemment pas introuvables. C'est sur les cordes de la

¹ <https://www.dominiquemanotti.com/p/>

psychologie d'une période qui cherche son équilibre perdu dans la guerre que Lemaître joue. L'après 1918, c'est une terre brûlée mais c'est aussi une terre qui s'avère, paradoxalement, matrice des rêves et des imaginations les plus fertiles.

Avant d'être le roman récompensé par le Goncourt 2013, *Au revoir là-haut* a été l'épilogue d'un émouvant message d'adieu rédigé un siècle avant l'édition du roman. Empruntée à un jeune poilu – Jean Blanchard – injustement fusillé «pour l'exemple» en novembre 1914, l'expression «Au revoir là-haut» est en effet celle qu'il emploie dans un dernier courrier adressé à sa femme. Jean Blanchard sera réhabilité sept ans plus tard et c'est un siècle après cette mort injuste que ses derniers mots trouvent un écho dans l'exergue d'*Au revoir là-haut*¹ qui se dresse comme un réquisitoire contre la guerre, ses promoteurs, ses ravages, ses injustices et ses outrances...

Parallèlement à l'œuvre de Pierre Lemaître, plaidoyer tacite pour les victimes de la tyrannie militaire, les deux romans de Dominique Manotti nous offrent un témoignage politique sur la réalité historique durant les années de la désillusion, celles qui correspondent à la période du mitterrandisme en France (1981-1995). L'historienne de formation se démarque donc de Pierre Lemaître par sa fiction très proche de la réalité et son témoignage, qui marie expérience personnelle et réalité sociopolitique de l'époque, s'avère un face-à-face sans illusions avec l'Histoire et ceux qui ont décidé de sa trajectoire.

L'Histoire, ce vaste réservoir dans lequel puisent sociologues, politiciens et romanciers est à la source de nombreuses interrogations dans cet élément. Comment s'opère le glissement de l'histoire vers l'Histoire ? Quels rapports peut-on établir entre le vrai et le vraisemblable ? Quels sont les aspects les plus accentués de l'Histoire dans nos romans ? Cette reproduction des temps passés, est-elle vraiment toujours d'actualité ?

¹ «Je te donne rendez-vous au ciel où j'espère que Dieu nous réunira. Au revoir là-haut, ma chère épouse...»

1.2.1. Les trous noirs dans l'Histoire

La théorie de la relativité générale développée par Albert Einstein a précédé de quelques années la naissance du *hard-boiled* et elle n'a visiblement pas laissé indemnes les auteurs du roman noir en France et au-delà de l'Hexagone. Les réflexions einsteiniennes sur la relativité du temps et de l'espace datent de 1915 mais il a fallu aussi du temps et de l'espace pour que cette théorie trouve ses échos un peu partout. Littérature, philosophie, sciences naturelles et biologiques, politique et économie se sont emparées unanimement de la notion, et des expressions du genre «relativité du bonheur», «relativité du mouvement», «relativité des valeurs» sont depuis devenues à la mode.

Ces idées qui ont révolutionné le domaine scientifique ont donc été accueillies à bras ouverts dans le monde des belles-lettres et de la philosophie, et l'Histoire qui se rapporte directement au temps et à l'espace s'est aussitôt vue concernée. Dans sa thèse *Culture et figures de la relativité : "Le temps retrouvé", "Finnegans Wake"* (H. Champion, Paris, 2004), Jean-Christophe Valtat part du même constat pour explorer les effets de ladite théorie sur l'œuvre proustienne et sur celle de James Joyce, mentionnées dans le titre.

Tout en s'attardant sur le contexte sociohistorique qui avait contribué à la promotion de la théorie einsteinienne bien au-delà du domaine scientifique – le développement et l'expansion des médias et des technologies qui occupent un espace grandissant dans la fiction romanesque, Valtat examine de près les mutations du temps et de l'espace chez les deux écrivains à la lumière de cette théorie. Les entités spatiotemporelles dans leurs romans sont ainsi passées au crible des principes de la relativité. Entre l'omnitemporalité et l'extension ou le rétrécissement de l'espace, l'abstrait et le concret, se dessinent des environnements romanesques qui transcendent la compréhension classique du temps et de l'espace.

La mise en évidence de cette théorie se vérifie, dans le roman noir, à travers l'usage qui en est fait. Remaniées, poussées à leurs extrêmes, ces hypothèses ont engendré à leurs tours de nouvelles hypothèses. C'est

l'investissement littéraire de ce qui avait l'air d'être une exclusivité scientifique qui les a fertilisées pour mettre au jour des notions comme la «contemporanéité du passé», la «mémoire-miroir», «le voyage dans le temps», «le voyage dans le futur» et «le retour vers le passé», etc.

Rarement satisfait de son passé et des choix qui l'ont façonné, l'homme éprouve le plus souvent le désir d'y revenir soit pour profiter pleinement d'une belle occasion manquée, soit pour corriger une faute que le temps a rendu irréparable. L'impossibilité de cette entreprise a créé autour d'elle plusieurs mythes et récits folkloriques dont le plus célèbre reste celui de la machine du retour dans le temps. Le roman noir s'est voulu possesseur d'une telle machine et il a développé à l'aide de ses inventeurs, la sienne propre.

Didier Daeninckx, l'un de ces inventeurs, n'est pas historien. Il est, à l'instar de Montalban ou de Manchette, écrivain avant tout. Mais son *Meurtres pour mémoire* a réveillé les mémoires des historiens sur des événements qui auraient risqué de passer inaperçus. Le 17 octobre 1961 a été témoin de la manifestation du Front de Libération nationale (FLN) qui revendique l'indépendance de l'Algérie. Une manifestation pacifique qui a été durement visée et violemment réprimée par les services de police. Entre noyés dans la Seine et exécutés dans les rues de Paris, le nombre exact des victimes reste encore aujourd'hui à déterminer et à rechercher dans les archives de la police.

Cette histoire appartient, selon Dominique Viart, au roman archéologique :

«Nous sommes sortis de l'époque des romans historiques hégéliens ou post-hégéliens pour entrer dans celle du roman "archéologique" [...]. Telle est bien la nature, en effet, de ces romans sur l'Histoire que sont les romans policiers de Daeninckx, qui découvrent rétrospectivement les diverses strates d'une Histoire d'ombre et d'impunité, de ceux qui interrogent, depuis les traces que le passé nous en a léguées, ces événements obscurs trop dissimulés par les discours d'héroïsme et de réconciliation nationale que furent la Première et la Seconde Guerre mondiale»¹.

¹ Dominique Viart, «La littérature contemporaine et la question du politique», In : Barbara Havercroft, Pascal Michelucci, Pascal Riendeau, *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, Nota bene, Québec, 2010, p. 116.

Daeninckx est l'un de ceux qui ont refusé de se taire. Son roman parle de sa volonté de trouver les vrais coupables de cette tuerie. Se sont ainsi rassemblés dans le roman noir l'éthique et l'esthétique. C'est l'art et la littérature qui prennent en charge d'interroger l'Histoire et de braquer leurs projecteurs dans ses zones d'ombre. Ce genre, en prise directe avec la réalité sociohistorique, s'illustre parfois comme un document qui témoigne à travers la fiction d'une authentique réalité historique. Il n'est pas anodin que *L'affaire N'Gustro* ou *Nada* de Jean-Patrick Manchette soient qualifiés par certains critiques de docu-fictions. En revanche, il serait tout à fait imprudent d'imaginer qu'ils retracent une certaine réalité historique sur un papier calque.

Sombre Sentier s'inscrit dans la lignée de *L'Affaire N'Gustro* et de *Meurtres pour mémoire* dans la mesure où le passé n'est pas seulement la représentation de la mémoire collective mais aussi et surtout un témoin de ce qu'est devenue au fil du temps une société qui n'a pas retenu la morale de ses temps passés. Raconter l'Histoire demeure une façon de reconsidérer le présent comme on peut le déduire à partir des propos de l'écrivaine :

«Les auteurs de noir ne s'astreignent pas à retracer une continuité. Ils plongent dans le passé pour y trouver des faits qui entrent en résonance avec leur présent, qui l'ont façonné. Ils revendiquent à la fois leur subjectivité et le fait d'écrire l'histoire du point de vue du présent, pas pour reconstituer le passé, mais pour reconstituer le présent»¹.

La vitalité du passé et sa contemporanéité nous renvoient au quatrième roman de Manotti. Sous le titre *Affaire d'État, Nos fantastiques années fric* a été monté à l'écran en 2009 par le réalisateur français Éric Valette. Cette adaptation cinématographique atteste, entre autres, de la vivacité d'un passé traversé par les mêmes préoccupations qu'aujourd'hui. Fort d'une intrigue où se sont mêlés l'action policière, le suspense de l'enquête et les faits historiques, ce roman fait de l'Histoire contemporaine une matière essentielle de sa représentation filmographique des années 1980.

Nous sommes ainsi conduits à étudier la temporalité narrative dans les deux romans de Manotti afin de mieux saisir la contiguïté des temps dans ses

¹ Dominique Manotti, «Polar et Histoire», In : Gilles Menegaldo, Maryse Ducreu-Petit (dir), *Manière de noir, La fiction policière contemporaine*, PUR, Rennes, 2010, p. 38.

récits. En effet, le roman noir est, par essence, un récit où prédominent action et raison. Cette hiérarchie structurelle se trouve dictée par la nature du schéma narratif et du schéma actanciel qui s'y rapporte. Le style pratiqué devrait donc concorder avec la nature de ce genre en vue de garantir l'harmonie entre le verbe et l'action. Mais c'est surtout le temps de la narration qui demeure déterminant de la vivacité de l'action et de son dynamisme.

Ancrée dans l'instantané, l'action dans *Sombre Sentier* est rythmée par la vitesse du mouvement. Le temps de la lecture rejoint celui de la narration puisqu'ils s'accomplissent tous les deux au présent. Cette simultanéité produit chez le lecteur l'effet de l'immédiateté et l'impression que les faits se produisent en direct. La description du déroulement de la course des chevaux à laquelle l'inspecteur Romero avait assisté pour surveiller Martens, suspect dans le trafic de fausses cartes de séjour et de cartes de travail, est une illustration de l'aptitude du scriptural à transmettre le pictural dans sa plus vive instantanéité :

«Les chevaux sont sous les ordres. Départ à l'auto-start, sur la ligne d'en face. Martens s'accroche au bras de Romero. Le speaker a repris sa psalmodie. Le 5 rate son départ, s'enfonce dans les profondeurs du peloton. Romero se surprend : cœur serré. Martens vacille, marmonne, parle à son cheval comme une mère à son bébé malade. Les chevaux passent devant les tribunes. Grondement des sabots, grondement des tribunes. Le 5 dans l'anonymat. Romero n'arrive pas à le localiser. Ligne d'en face, le 5 se rapproche de l'extérieur. Dernier tournant : le 5 enclenche la vitesse supérieure, tout seul à l'extérieur. Dernière ligne droite, le speaker survolté, le 5 déborde le peloton, effort superbe, pointe de vitesse, ligne d'arrivée, le 5 passe en tête. Romero est haletant, et tellement hypnotisé par la course du 5 qu'il n'a même pas entendu les tribunes cette fois-ci. Il se retourne vers Martens, assis, blanc comme un linge, des larmes au bord des yeux»¹.

L'accumulation accélérée des phrases courtes, la pratique de la ponctuation et l'usage crispé des virgules qui multiplient les propositions à l'intérieur des phrases complexes, créent un passage fragmentaire qui génère à son tour un débit rapide, traduisant ainsi la vitesse de la course. Le lecteur essaye, sur un tempo crescendo, de gérer ce rythme empressé de respiration qui s'apparente à celui du speaker, et pourquoi, dans certaine mesure, ne pas considérer le lecteur lui-même comme le speaker de ce passage. Cette transposition directe de

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 165.

l'évènement alimente l'illusion de vivre simultanément l'histoire comme lecteur-spectateur.

Sous ces angles différents, le passé et le présent se serrent jusqu'à la fusion et la confusion : le passé est pris pour le présent, temps de lecture, et le présent s'oublie dans le passé, temps de l'évènement. Une fois gommé le clivage entre les deux temps, le jeune lecteur qui n'a pas vécu ces années 1980 peut se sentir moins étranger à cette période.

D'ailleurs, les romans de Manotti sont dotés d'une forte référentialité qui contribue à familiariser le lecteur avec le contexte du roman. L'auteur s'astreint à nous renvoyer à des événements, des organisations, des lieux, et des personnages réels – sur lesquels nous nous attarderons avec plus de détails dans l'élément suivant – confirmant ainsi le côté mémorialiste de ses romans.

Avec une sorte de précision chronométrique, le temps, dans *Sombre Sentier*, est réglé à la minute. Un respect apparent du mouvement naturel des aiguilles d'une montre dessine l'enjeu temporel dans l'œuvre répertoriée sur la durée de l'enquête. Ce même enjeu s'observe dans le grand souci chronologique de notre écrivaine. Mis à part le prologue et l'épilogue, ce roman s'étend sur la durée d'un mois, du lundi 3 mars jusqu'au vendredi 4 avril. Les évènements sont notés au jour le jour et seule la 23^e journée du mois de mars est omise.

La linéarité du récit dans *Sombre Sentier* n'est pas monotonie. C'est du suspense qu'il faut pour tenir son lecteur en haleine jusqu'au bout du roman et Manotti, quoiqu'elle fait une entrée tardive dans le monde du noir, en reste consciente. La structure textuelle porte en elle-même les indices d'une forme qui privilégie le suspense sans pour autant en faire une fin en soi. La plupart des textes sont plus ou moins courts et la transition vers un nouvel évènement est signalée par un petit espace qui annonce juste après la date et le lieu précis où va se tenir l'action. Un incessant va et vient dans le temps et dans l'espace cumule les épisodes superposés et crée un effet d'atermoiement – indispensable au suspense – qui attise à son tour la curiosité et l'attente du lecteur. Une technique qui fait de chaque action un évènement à part.

Mais après tout, que pouvaient avoir en commun le roman noir et l'Histoire ? C'est jusqu'à la Grèce antique que l'historien médiéviste français Jacques Le Goff remonte pour trouver les origines du mot historien. L'étymologie du terme, tel qu'il la présente dans l'introduction de sa conférence du 4 avril 2000 sur les différentes acceptions de l'Histoire, suggère le sens de «recherche, enquête, résultat d'une enquête»¹. Nous lisons en parallèle dans *Histoire et réalités dans le roman policier italien contemporain*, que «le mystère et le délit appartiennent autant à l'Histoire qu'au polar, ce qui favorise le glissement de l'une à l'autre»².

Loin d'être le privilège du polar italien, ce rapport marque également les liens du roman noir français et de l'Histoire et Dominique Manotti a fait l'expérience de ce glissement. C'est sous le titre «Polar et Histoire» que l'écrivaine a choisi d'intituler son intervention au colloque qui s'est déroulé du 1^{er} au 11 août 2007 au centre culturel international de Cerisy-la-Salle (Manche). Ce titre préfigure en effet des similarités entre son métier de professeure d'Histoire et son statut de romancière. Les liens entre les deux statuts sont ainsi tissés : «Goût du réel, volonté de comprendre, construction intellectuelle, imagination, personnellement, j'ai glissé de l'histoire au roman noir sans remise en cause»³.

Marquées par le sang, les pages de l'Histoire sont aussi sombres que celles du roman noir. Si un crime souvent individuel est l'élément déclencheur de l'intrigue dans le roman noir (le meurtre de la jeune prostituée thaïlandaise dans *Sombre Sentier* par exemple), ce sont les crimes collectifs qui ont le plus d'impact sur et dans l'Histoire. Ces particularités présentent pour l'auteur du noir un terrain adapté à ses besoins artistiques et critiques puisqu'il y trouve les ingrédients nécessaires à l'enquête policière et à la matière critique.

L'indice, autre point commun entre Histoire et roman noir. L'enquête policière en fait l'un de ses piliers principaux et l'Histoire est une discipline qui se base sur le document, les témoignages et les traces historiques qui ne sont finalement que des variantes de l'indice. La pertinence de l'enquête ou de la

¹ www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/l_histoire.947

² Maria Pia, De Paulis-Dalembert, *Histoire et réalités dans le roman policier italien contemporain*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2014, p. 18.

³ Dominique Manotti, «Polar et Histoire», In : *Manière de noir, La fiction policière contemporaine*, PUR, Rennes, 2010, p. 37.

recherche historique et leurs destinées sont essentiellement déterminées par les qualités et les dispositions du meneur de l'enquête à déchiffrer les indices. Qu'il soit amateur ou professionnel, l'enquêteur investit une grande part de lui-même dans l'enquête. Il met son savoir-faire au service de sa recherche.

Quoiqu'il caractérise beaucoup plus le roman policier classique que le roman noir, l'énigme peut se dresser symboliquement comme un autre point commun entre ce dernier genre et L'Histoire. Les événements qui ont le plus marqué le sort humain gardent la plupart du temps un espace latent, un non-dit que l'historien n'a pas pu (ou n'a pas voulu ?) déchiffrer. Un non-dit qui vient hanter les imaginations les plus fertiles avec les scénarios les plus inimaginables¹. D'ailleurs, les faits divers qui ont été retenus ici et là par la mémoire collective ne peuvent être recensés. Ces mêmes histoires qui ont fait à un certain moment la Une des journaux de leurs époques se sont transformées au fil du temps en des contes populaires, des récits légendaires et surtout des romans noirs.

La fiction historique se singularise des autres discours sociaux qui se rattachent à l'Histoire par le regard critique qu'elle porte sur les faits passés. Elle favorise l'immersion dans le subjectif lorsque les autres discours ne voient en l'Histoire qu'une suite d'événements soumis à la stricte nécessité d'objectivation. Marc Angenot témoigne dans ce cadre de l'autonomie de la littérature et de sa liberté créatrice dans le traitement et la reconsidération de l'Histoire :

«les multiples discours publics et savants qui pensent et énoncent l'Histoire comme positivité narrable et intelligible, source d'enseignements et d'*exempla* moraux, déploiement téléologique, interpellation mobilisatrice et civique, ne la *pensent* pas vraiment et que la fiction qui la pense ou la non-pense comme brouhaha d'explications exclusives et spécieuses, comme obscure ironie ultime, a *raison* à sa manière, c'est-à-dire qu'il y a une raison littéraire-fictionnelle qui vient ironiquement occuper le trône de la Pensée après la défaite de la raison civique et savante»².

Romancer l'Histoire va au-delà de l'écriture judicieusement procédurale et référencée d'une époque temporelle définie. Romancer l'Histoire, c'est la réécrire. Le premier acte, l'écriture, tend à la restitution authentique du temps et de

¹ On se rappelle par exemple des crimes non élucidés de Jack l'éventreur dont certains vont jusqu'à accuser la famille royale en Grande-Bretagne d'en être l'instigatrice. Ces crimes ont fait couler certainement plus d'encre que de sang.

² Marc Angenot, Jacques Neefs, Marie-Claire Ropars (dir), *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Presses universitaires de Lille, Villeneuve-d'Ascq, 1992, p. 19.

l'évènement alors que le second, la réécriture, se révèle d'une nature plus dialectique et s'impose comme une pensée réflexive autour de ceux-là. Dans notre corpus, il est clair qu'il s'agissait moins d'écrire l'Histoire que de la décrire.

Disposant de ses propres instruments d'analyse, le roman noir est une démonstration tangible du dialogue possible entre ce qui est parfois relégué à une littérature populaire destinée à la consommation de masse et ce qui est considéré comme œuvre à visée pédagogique (les écrits sur l'Histoire). L'habileté de l'auteur de ce genre de fiction réside alors dans son instrumentalisation de l'histoire, qui profite du côté distrayant de l'enquête policière, pour insinuer certaines connaissances historiques.

La remarque du narrateur du *Sombre Sentier* : «Daquin a envie de rire. Voilà à quoi sert la culture grecque de nos jours. Prométhée pour aller tirer son coup et fumer un joint»¹, prend une tournure ironique et se lit comme une antiphrase, qui, tout en ayant un sens humoristique, exprime un recours détourné à l'Histoire et à ses symboles mythiques. En vue de préserver leurs vraies identités, les clients du club Simon usent des pseudonymes au lieu de leurs vrais noms pour louer l'un des studios où ils peuvent libérer leurs fantasmes libidinaux.

Un double constat se dégage de cette situation mi-comique mi-dramatique. Le premier réside dans l'écart largement connu entre l'être et le paraître puisque les clients du club pornographique sont censés être des citoyens exemplaires de par leurs professions et leurs situations sociales alors que derrière les statuts et les titres alléchants se dissimulent réellement des vicieux concupiscent. «Une vingtaine de cadres haut placés dans de très grandes entreprises, six députés, deux sénateurs, trois avocats connus, deux journalistes de télévision et un commissaire des Mœurs à la retraite depuis six mois»² sont les inscrits de la liste dudit club. Le malheur de la société contemporaine ne vient visiblement plus de ses bas-fonds qui puent la misère et la privation. Corruption et perversité débarquent de l'autre bout de la société.

Le deuxième contraste est d'ordre sémantique et moral à la fois. Le lecteur témoigne du divorce entre le signifiant et le signifié en découvrant qu'Icare,

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 144.

² *Ibidem*.

Achille, Prométhée et Thésée sont les pseudonymes de la clientèle hédoniste du club pornographique. Le détournement sémantique des noms-symboles s'opère à travers un faux glissement du sens habituel suggéré par la mythologie grecque. Les noms de ces héros mythiques sont associés à la bravoure, le sacrifice, la loyauté et tout ce que peut évoquer l'épopée de nobles qualités qui se voient, dans le contexte de notre roman, bafouées, remplacées par des vices qui non seulement font ressortir l'obscénité des usagers de ces pseudonymes mais aussi et surtout portent atteinte aux morales de l'Histoire, pour parodier ainsi le titre d'un ouvrage écrit par Tzvetan Todorov¹.

Le retour en arrière dans l'Histoire se charge aussi d'une fonction purificatrice. C'est à l'enquêteur de déterrer ce que le temps a confié à l'Histoire d'enterrer. Le jeune inspecteur de *Nos fantastiques années fric*, Laurencin, a été chargé par son supérieur des Renseignements Généraux, le commissaire Macquart, de «fouiller dans le passé»² de leurs cibles, Antoinette Michel – qui avait eu dans sa jeunesse des liens douteux avec le conseiller privé de Mitterrand – et sa jeune fille Françoise Michel.

Et pour donner sens au non-sens, l'enquêteur se réfère à l'Histoire pour y déceler les signes prémonitoires du dénouement de l'histoire. C'est un schéma de sens contradictoire qui conditionne la résolution du crime ; pour avancer, il faut revenir en arrière. Le rétablissement de l'ordre dans le présent n'est donc possible qu'en se référant au passé, ce qui confère à l'Histoire un rôle incontournable dans la création de l'équilibre entre l'incertitude et l'ambiguïté du présent d'une part et la réalité enfouie dans le passé d'autre part.

Le passé dépoussière son archive, découvre ses secrets, et règle des comptes qui n'ont jusque-là pas été réglés. Se dévoile ainsi une histoire alourdie par la collaboration et le trafic. Le conseiller privé du président s'est révélé un ancien milicien collaborateur qui a «rejoint en janvier 1941 le chantier de jeunesse maréchal Pétain, dans l'Allier [...]. De novembre 1941 jusqu'à novembre 1942, il travaille à Radio Vichy comme journaliste spécialiste de la jeunesse»³. Les pièces de puzzle recomposées grâce à l'enquête policière et, tour à tour, les surprises que

¹ Tzvetan Todorov, *Les morales de l'Histoire*, Hachette littératures, Paris, 1997, p. 395.

² Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 189.

³ *Ibid.*, p. 191.

le passé s'est chargé de dissimuler se dévoilent pour déplier les sombres pages dont Bornand – père incestueux qui avait pris sa fille, Françoise Michel, comme maîtresse – avait été l'auteur.

La fonction purificatrice de cette marche arrière dans le temps se matérialise dans la révélation des paradoxes précédemment cités entre l'être et le paraître. Le présent orné par le prestige de hautes fonctions étatiques correspond dans cette optique au paraître, alors que le passé, déshonoré par des souvenirs honteux, rime avec la vraie identité de Bornand, son être profond. C'est pourquoi, à chaque fois qu'un événement ou une parole fait écho de son passé (p. 98), le conseiller du président est pris par un ressentiment dont il est le seul à pouvoir sonder la profondeur. Un ressentiment contre lui-même, contre ce qu'il a été, contre ses choix et les conditions qui l'ont poussé à les prendre. C'est un ressentiment contre sa nature vicieuse.

Mais l'établissement d'un pont qui lie les deux rives, présent et passé, s'accompagne de risques éminents. Pour plonger dans le passé du présumé suspect, la vigilance n'est pas d'ordre facultatif pour l'enquêteur. C'est la carte de sa vie qu'il joue. Un moment d'inattention et le chasseur devient gibier. Le commissaire Daquin de *Sombre Sentier* en fait l'expérience lorsqu'il commence à fouiller dans l'histoire de Kashguri, son suspect. Ceci témoigne de la valeur attribuée au passé et à l'Histoire. On ne garde soigneusement à l'abri d'autrui que ce qui est d'une grande valeur. Les suspects veillent, vaille que vaille, à ce que leurs passés restent inaccessibles parce qu'ils savent que le résultat de la chasse actuelle dépend moins du présent que de leur habileté à effacer les traces du passé.

Le champ magnétique de l'Histoire est d'une telle puissance qu'à chaque fois que se remémore un événement ou un souvenir lointain, le présent ne lui résiste nullement et se résorbe au creux du passé. Entre le traumatisme et l'accablement, le passé de nos protagonistes est doué d'un pouvoir castrateur. Il agit comme un fort modalisateur dans le récit dans le sens où il dissipe l'illusion provoquée par le présent en rappelant au personnage ses imperfections, sa faiblesse et ses cauchemars dont il veut fuir à tout prix. La modélisation du présent par le passé est déterminante des choix effectués par les personnages, de

leurs agissements inconscients et de leurs aptitudes à affronter l'avenir, déterminé lui aussi, d'une façon ou d'une autre, par le passé.

Ainsi, la jeune enquêtrice de *Nos fantastiques années fric*, Noria Ghozali, ne parvient pas à concilier ce qu'elle a vécu avec ce qu'elle vit présentement. Dans sa recherche d'identification du cadavre de la victime, Fatima Rashed prostituée appartenant à un réseau de call-girls de luxe, Noria se heurte de nouveau au hiatus entre son enfance et sa jeunesse. Rien qu'à entendre le vrai nom de la victime, aux résonances maghrébines, elle est secouée par de fortes émotions conflictuelles. Pour elle, ce hasard est tel un

«Choc. Ce nom... Impossible d'échapper au sentiment qu'il existe entre elle et moi comme un lointain cousinage. Et de toutes mes forces, je n'en veux pas. Pas avec une victime, pas avec un cadavre abandonné. Coup d'œil vers Bonfils. S'il fait la moindre remarque, c'est la guerre»¹.

La blessure narcissique de Noria remuée juste à l'écoute du vrai nom de la victime témoigne de sa peur d'affronter la possibilité qu'il existe entre elle et Fatima Rashed une histoire commune ou des racines partagées. Dans la confusion du choc, elle développe une attitude offensive à l'égard de son collègue, Bonfils, un Français, considéré comme un intrus dans cette affaire de «lointain cousinage» entre Maghrébines.

Le présent du commissaire de *Sombre Sentier*, Daquin, homme solide et charismatique qu'il est, n'est pas non plus affranchi des tensions du passé. Son enfance, avortée par la présence d'un père dont il n'a pour filiation que le nom et d'une mère qui cherche à se délivrer de l'absurdité de la vie en s'égarant dans l'ébriété, continue après tant d'années à hanter son présent :

«Le souvenir de son père, comme à midi, au golf. Autoritaire et froid. Froid. Il n'a jamais touché son fils. Pas un baiser, pas même une poignée de main. Il mettait des gants pour faire l'amour avec sa femme, ma mère. Ma mère qui se bourrait d'alcool et de médicaments pour oublier son mari, mon père. Les moments les plus heureux de son enfance, les interminables randonnées en forêt pendant les vacances chez sa grand-mère. Et puis le viol, dans cette même forêt, l'année de ses 13 ans. L'année de la mort de sa mère»².

¹ *Ibid.*, p. 91.

² Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 162.

Ce père au cœur de pierre et cette mère qui s'enivre pour vivre dessinent l'univers œdipien archétypal qui a vu grandir leur enfant. Ce passage au freudisme éclatant sous-entend un rapport névrotique entre le présent et le passé. Ces souvenirs ont été suscités par l'angoisse et l'insécurité d'un présent pressant. À l'image de son passé privé têt de l'affection maternelle et de la protection paternelle, le présent s'annonce aussi déstabilisant et inquiétant que le passé. La récurrence des anadiploses traduit la confusion du commissaire. Mais c'est surtout le polyptote de «sa femme, ma mère. Ma mère...» qui exprime l'embarras de notre personnage. Cette répétition obsessionnelle du substantif «mère» s'introduit ici comme une sollicitation de sa présence et une recherche désespérée d'un abri perdu.

Dans la solitude menaçante de sa grande villa qui nous rappelle l'espace vacant de ses parents, physiquement présents, psychiquement absents, lui revient le souvenir accablant de la forêt. L'incident du viol dont il a été victime dès son jeune âge se charge d'une fonction symbolique. Entre la grande villa plongée dans l'obscurité et le silence et les bois sourds-muets se dessinent plusieurs similarités d'ordre allégorique. Le silence trompeur des bois témoins de la scène hideuse renvoie au mutisme douteux des murs qui ont couvert le nouveau violeur de la propriété du commissaire.

Tout comme la jeune enquêtrice de *Nos fantastiques années fric*, Théodore Daquin est contrarié par la présence d'un inconnu qui a profité de son absence pour pénétrer dans la villa. Ce personnage inconnu est à l'image du lecteur, lui aussi inconnu et de l'auteur et du narrateur. Ils développent tous les deux une grande curiosité pour le commissaire et son histoire sauf que le premier est moins curieux quant au passé de sa cible.

Se souciant de l'état d'avancement de l'enquête menée sur les trafiquants de drogue et le meurtre de la jeune prostituée thaïlandaise, cet intrus s'intéresse plutôt au présent mais l'intérêt qu'il porte à l'actualité du commissaire n'est en aucun cas égalable à celui que porte un lecteur plus indiscret quant à l'histoire du même personnage.

Le lecteur, peu résistant face à la tentation de ce qu'il ignorait, se préoccupe du passé, du présent et de l'avenir de la même cible. La vie du

commissaire devrait être pour lui un livre aussi bien ouvert que le roman qu'il est en train de lire. Il veut tout savoir (présent) sur son actualité, tout découvrir (passé) sur son enfance, tout anticiper (avenir) sur la suite des événements et l'issue de l'enquête.

Cette rétrospection, toute concise soit-elle, nous a donc permis de mieux approcher le caractère de Théodore Daquin, de pénétrer dans les profondeurs de son for intérieur pour mieux saisir et mieux contextualiser ses dires et ses faits. La macro-histoire du commissaire se définit par rapport à sa micro-histoire et les parcelles de souvenirs qui ont été véhiculées dans ce passage nous livrent une vue d'ensemble sur le personnage et répondent à l'exigence du lecteur de tout savoir sur l'identité du commissaire. Et pour échapper au flou que peut provoquer une vision de très près, le narrateur nous pousse en arrière pour mieux nous situer et nous garantir la vue d'ensemble souhaitée.

Une fois réunis le passé et le présent, l'intégration du personnage dans l'espace-temps du récit est possible et parallèlement, s'esquisse une biographie synoptique de Théodore Daquin, commissaire homosexuel au passé troublé par le viol, la perte précoce de sa mère et l'absence symbolique de son père. Réorganiser ces indices épars semés dans des situations diverses au cours du récit s'impose alors comme une condition indispensable à l'intégration dans un ordre logique et chronologique de l'un des personnages centraux de *Sombre Sentier*.

Il n'est pas moins intéressant d'enchaîner avec la suite du passage pour comprendre un autre effet du passé sur le présent. Juste après l'évocation de la mort shakespearienne de sa mère, vient s'imposer à l'esprit du commissaire une autre réflexion encore plus angoissante : «Tout à coup, une pensée obsédante : je n'ai aucun moyen de protéger Soleiman. Un flash : le corps bronzé, sous la couette orange. Endormi. Inanimé. Je ne veux pas que tu meures»¹.

Ces remémorations ont l'effet d'un cri d'alarme qui réveille l'attention du commissaire sur l'éventualité d'un autre danger. Le lecteur est en présence d'une interaction temporelle où le présent nous renvoie au passé et le passé nous projette dans l'avenir et l'avenir nous fait revenir au présent. Tout commence avec le

¹ *Ibid.*, p. 162.

sentiment d'insécurité dans le présent qui a ravivé les obsessions du passé qui, à son tour, fonctionne comme un *stimulus* et prévient le commissaire d'une menace potentielle pouvant mettre en péril son amant et indicateur turc. Ainsi, le commissaire, en exprimant son souhait de protéger Soleiman, laisse entendre l'urgence d'anticiper dans des conditions pareilles.

C'est donc pour empêcher le retour cyclique d'une Histoire cynique que le commissaire voudrait réorienter le présent. Incapable d'épargner sa mère de la mort lorsqu'il était enfant, Daquin ne veut pas perdre au présent un être qui lui est aussi cher que Soleiman. Et pour emprunter une lexicologie propre à la psychanalyse, il s'agit du fonctionnement inconscient de la compensation psychologique : le commissaire cherche à combler le manque affectif du passé à travers son attachement présent à son amant.

1.2.2. Des romans témoins de leurs périodes

Lutter contre les ravages de l'oubli est, selon les historiens, l'une des vocations ultimes de leur discipline. Mais à l'époque où Manotti mène, à côté de 11000 travailleurs clandestins dont la majorité était turque, une lutte syndicale pour la reconnaissance de leurs droits et la régularisation de leurs situations, les auteurs de l'Histoire semblent être déphasés par rapport au cours de l'histoire.

Les sentiers parisiens de confection peuplés par les immigrés font souvent l'objet de recensements et d'enquêtes sociologiques, sauf que l'intérêt pour un mouvement syndical dont le pivot sera des étrangers n'avait pas l'air d'être parmi ces grands événements historiques dignes d'être retenus dans les livres d'Histoire. Tel semble être l'une des justifications qu'on aurait pu entendre de ceux qui décident de ce que l'Histoire devrait retenir et de ce qu'elle pourrait évacuer de sa mémoire.

Issue de cette famille d'historiens, Dominique Manotti, dans un acte de résistance et de reconnaissance pour ses années d'engagement syndical et ses

effets passés et présents sur son devenir artistique, répond à l'inattention (ou l'indifférence ?) de ses collègues face au mouvement des travailleurs clandestins du Sentier à travers un roman où retentit l'écho des voix qui lui sont toujours familières. Écrire, c'est se libérer, c'est témoigner, écrire demeure un acte de résistance à l'oubli.

Quinze ans d'éloignement n'ont donc pas suffi pour l'amputer des souvenirs du Sentier. La longue trêve de l'ancienne militante a été propice au murissement des souvenirs de ses années d'engagement syndical et s'est soldée en 1995 par un *Sombre Sentier*. C'est le vacarme des cris d'insoumission entremêlés aux hurlements protestataires des rassemblements syndicaux dans le dix-neuvième arrondissement parisien en 1980 qui résonne à travers les pages de son premier roman. Ce *Sombre Sentier* qui donne une nouvelle existence à une expérience dont le sort a été destiné à la prose, cultive un rapport de nostalgie désenchantée avec un passé qui évoque les années de la désillusion idéologique et sociopolitique pour Manotti, les années Mitterrand (nous y reviendrons ultérieurement).

Nos textes se servent alors du fictionnel comme un outil de diagnostic de l'événementiel ; ils le révèlent, le dévoilent et le dénoncent comme en attestent les propos de Manotti : «le roman noir est un regard sur la société, un regard à la fois critique et désespéré et c'est ce qui me convenait»¹. Avec un tel regard désenchanté, s'impose une ancienne-nouvelle littérature «d'interventionnisme»² esquissée par Delphine Peras dans *Le roman Français contemporain* où est envisagée la notion d'un roman de dénonciation en rapport interactionnel, voire dialectique, avec le quotidien. L'espace romanesque dans le noir dérive d'une réalité sociétale qui était son germe créatif. Elle lui a donné naissance, il lui a donné un sens. Elle l'inspire et le stimule, il l'imité et la reformule.

Revisiter ces «temps perdus» n'est pourtant pas une mission destinée à la découverte de nouveaux événements oubliés dans les plis de l'Histoire. Revisiter ces épisodes sera plutôt l'occasion de jeter un regard interrogatif sur ce qui nous a

¹ <http://abdn.free.fr/FRANCAIS/PORTRAIT/portmanotti.htm>

² Delphine Peras, «Les mutations du roman populaire», In : Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa, Dominique Rabaté, *Le roman français contemporain*, Panoramas, Paris, 2007, p. 115.

paru insignifiant ou a été médiatisé comme tel et comme relevant de la banalité alors que ça ne l'était pas. Cette appréhension problématique des faits passés n'est pas exempte d'effets provocateurs. C'est en quelque sorte une remise en question de la version officielle de l'Histoire, la version institutionnelle que l'Etat et son armada médiatique veillent soigneusement à véhiculer dans une certaine direction.

Sous l'intrigue policière de *Sombre Sentier* se faufilent de nombreuses réflexions historico-politiques sur un contexte national politiquement précaire et un climat international embrumé par de nombreuses crises économiques et politiques. D'ailleurs, l'ancienne militante a tendance à situer ses œuvres par rapport à un macrocontexte, ce qui représente une constante chez elle.

À travers la mise en scène des personnages étrangers dans *Sombre Sentier*, le syndicaliste turc Soleiman Keyder et Osman Kashguri, le puissant homme d'affaires d'origine iranienne, l'auteure ouvre la voie du cosmopolitisme à ses romans. Un caractère qui s'affirme encore plus avec *Nos fantastiques années fric* où tout est presque lié aux politiques étrangères et aux intérêts internationaux.

Comme nous l'avons souligné, la présence de l'étranger, non seulement dans les romans de Dominique Manotti, mais aussi dans une grande part du roman noir, est très remarquable. Dans ce genre, les couleurs de l'Histoire contemporaine en France résistent le plus souvent à l'exclusivité nationaliste. C'est une fresque de l'Histoire qui nous est présentée. Une fresque où Algériens, Turcs, Italiens, Espagnols ne sont plus en marge du tableau mais en occupent, à côté des Français, le centre.

Cette représentation significative d'une Histoire partagée est révélatrice d'une double tentative de consolation-réconciliation : la consolation de ceux qui ont vécu à côté des Français l'enchantement de l'Histoire et son désenchantement et la réconciliation de ces derniers avec leur passé dont certains épisodes résistent encore aujourd'hui – surtout pour ceux qui se réclament de l'extrême-droite – à être reconnus. *Meurtres pour mémoire* de Daeninckx est l'un des nombreux romans noirs qui font le point de nombreuses blessures historiques.

Une fois réunies, ces données confèrent à l'œuvre de Manotti un double aspect informatif-performatif. En considérant les allusions faites aux «loups gris»

de la Turquie, la mafia iranienne naissante après la révolution islamique qui a renversé l'ancien régime du shah, la guerre civile au Liban et bien d'autres encore, *Sombre Sentier* et *Nos fantastiques années fric* offrent à leurs lecteurs une vision particulière des coulisses de l'Histoire officielle qui manifeste quelques divergences par rapport à l'Histoire authentique.

Ce genre se conçoit dès lors comme un outil d'archivage ou une boîte noire de la société. Daeninckx «place l'enjeu du roman noir dans l'exhumation de la "trace" et de la mémoire comme armes du combat idéologique dans une société "qui n'arrête pas de tout effacer", soumettant la fiction aux injonctions des marchés économique et médiatique»¹. Héritaire de cette tradition et soucieuse elle aussi de «garder une trace écrite» des événements du Sentier en 1980, Manotti trouve dans le noir le meilleur terrain d'une telle entreprise.

Le mariage de l'expérience personnelle et de la fiction romanesque dans ce roman-témoin n'accouche pas d'une plate répétition des faits réels. Cette attention particulière attribuée au mouvement des travailleurs turcs clandestins est un hommage critique qui tend à la fois à perpétuer ce mouvement qui, jusque-là, a risqué de passer inaperçu et de dénoncer, par la voie de la fiction noire, les injustices sociopolitiques de cette période.

D'autre part, l'Histoire n'a jamais été réduite à la seule et unique dimension politique. L'Histoire est bien indissociable de l'économique et du social. Dans cette perspective, le lecteur de *Sombre Sentier* dispose d'une véritable représentation radiographique du Sentier parisien des années 1980. Le décor authentique : architecture d'immeubles, véhicules de l'époque (R5, Citroën CX), avenues, costumes («Chemise sans col, rouge foncé, costume Hollington gris, en tissu mélangé laine et coton»²) et même les coiffures au goût du jour ont tous été fidèlement reproduits.

L'insertion des événements qui sont survenus au cours des années 1980 tels que la tentative d'attentat contre le pape Jean-Paul II (en 1981), la guerre civile au Liban et bien d'autres faits réels, témoigne de l'historicité du roman qui

¹ Philippe Corcuff, Franck Frommer, Marco Oberti, Patricia Osganian, «Le polar entre critique sociale et désenchantement», *Mouvements*, 2001/3 (n°15-16), p. 5-7. DOI : 10.3917/mouv.015.0005. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-5.htm>

² Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 345.

retrace le climat géopolitique du Moyen-Orient durant cette période. Dans ce cas, l'extradiégétique et l'intradiégétique s'affinent. Le paratexte n'étant plus une valeur accessoire, il favorise compréhension, contextualisation et interprétation du fond du texte et le lecteur peut s'y référer pour se repérer par rapport à un contexte sociohistorique plus large.

Que dira-t-on alors si le paratexte demeure une partie intégrante du texte ? C'est du prologue de *Sombre Sentier* que se nourrit cette idée. Manotti, en insérant un extrait d'un article paru dans le journal *Libération* le 15 janvier 1980, se réfère à l'une des techniques littéraires que l'analyse barthésienne appelle «l'effet de réel», dotant ainsi le texte d'une crédibilité historique qui confère à son écrivain la vertu de comprendre et de respecter le contexte international de cette période.

Les informations avancées dans cet extrait présentent des chiffres qui se rapportent à la production de l'héroïne et à ses effets ravageurs sur ses consommateurs, à ses producteurs et leurs contrebandes et d'autres données que le chroniqueur de *Libération* aurait dû collecter après des enquêtes et des renseignements dont il détient la clef :

«L'héroïne arrive maintenant d'Iran, du Pakistan, et d'Afghanistan. L'année dernière, la récolte iranienne a produit 1500 tonnes d'opium brut. Opium raffiné dans ces pays, et surtout en Turquie, puis transporté par route vers l'Europe occidentale. Mais attention, cette héroïne, à la différence de la production mexicaine, est pure à 20 % (au lieu de 3,5 %). En Allemagne, il y a eu 600 overdoses en 1979, à cause de cette nouvelle héroïne»¹.

La version sociale de l'Histoire dans ce roman cède à une autre version plus politique de cette période dans *Nos fantastiques années fric* où la présence des personnalités historiques confère plus de référentialité et de symbolique à l'histoire. En dépit de son passage fortuit dans le roman, l'ombre du président de la quatrième République en France, François Mitterrand, plane sur tout le roman. D'autres politiciens et responsables avaient marqué une présence masquée soit en évoquant le ministère dont ils avaient été responsables (ministère des Affaires étrangères), soit en indiquant leurs postes ou les administrations qu'ils avaient dirigées et c'est enfin au lecteur avisé de jouer le jeu et d'établir le lien

¹ *Ibid.*, p 9.

métonymique entre l'objet (postes ou administrations) et son sujet (ministres ou hauts fonctionnaires d'État).

À travers l'enquête policière, la démocratie française contemporaine et ses acteurs sont passés au crible dans ce roman. L'histoire de la politique française des années 1980 est interrogée par une autre version dont la vraisemblance reproblématise l'écart ontologique entre réalisme et réalité. Relations diplomatiques, politiques étrangères et intérieures, intérêts opposés des grands partis sont remis en question à travers la mise en scène d'un événement encore aujourd'hui controversé, à savoir la prise des otages français au Liban en 1985.

Le roman noir prend en charge d'exprimer ce que l'Histoire officielle – telle qu'elle s'enseigne dans les manuels éducatifs – évite le plus souvent de préciser pour diverses raisons. Transmettre les sentiments de ceux qui ont vécu en marge de l'Histoire suscite plus d'intérêt chez un homme de lettres que chez un historien ou un professeur d'histoire. Ces deux derniers, voyant dans leur matière un sujet d'analyse scientifique des faits et de leurs circonstances et effets, se dispensent de s'exprimer là-dessus. Pourquoi ? Par peur de poétiser l'Histoire dont le ressort est d'ordre événementiel plus qu'émotionnel, ce qui favorise chez eux l'information didactique sur la dimension lyrique.

Ayant traduit, en collaboration avec deux collègues, *La Formation de la classe ouvrière anglaise* d'Edward Palmer Thompson, spécialiste de l'Histoire sociale et culturelle du Royaume-Uni et particulièrement du monde ouvrier¹, l'ancienne militante avoue, dans une interview pour l'émission «À voix nue» diffusée sur les ondes de France culture², avoir été impressionnée par ce livre qu'elle qualifie du «plus beau livre d'Histoire» qu'elle ait jamais lu.

Thompson excelle, selon sa lectrice-traductrice, à transmettre le quotidien de la vie des ouvriers, leurs espoirs et leurs déceptions. Mais si l'historien anglais a réussi à transcrire une partie de l'histoire de la classe ouvrière anglaise, sa plus grande réussite demeure pourtant de faire partager une expérience de vie par sa façon peu commune de raconter l'Histoire.

¹ François Jarrige, «E.P. Thompson, Une vie de combat», *La Vie des idées*, 6 janvier 2015, URL : <https://laviedesidees.fr/E-P-Thompson-une-vie-de-combat.html>

² <http://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/dominique-manotti-larcheologue-du-present-15>

Dans les deux romans de la traductrice de *La Formation de la classe ouvrière anglaise*, l'émotionnel, en apparence secondaire, est aussi bien fonctionnel que l'évènementiel. Il intervient pour démasquer les vraies raisons/pulsions qui se cachent derrière l'accomplissement d'un tel évènement. Ce qui épargne au lecteur ce genre de déterminisme géométrique propre à l'Histoire et lui procure des outils d'analyse psychologique incontournables à la compréhension des motifs profonds qui ont ramené les acteurs là où ils sont.

Émotions, effets instantanés, intentions et intuitions, rêves et hallucinations sont donc les points sur lesquels l'Histoire dans le roman noir se distingue de l'Histoire officielle. C'est une Histoire vulgarisée, expressionniste, moralisatrice et désenchantée qui se déroule entre les mains du lecteur. Ceci étant dit, la version romanesque des faits historiques tend à la simplicité sans pour autant tomber dans le simplisme. La narrativisation de l'Histoire dans le roman noir contribue à sa vulgarisation. En s'appuyant sur le passage qui décrit les circonstances qui ont réuni Bornand, le conseiller de Mitterrand, avec ce dernier, le lecteur se rend compte, grâce à l'ellipse qui résume toute une période historique en quelques lignes, du parcours politique du quatrième président de la République française :

«Ils s'étaient d'abord croisés, à quelques reprises, l'un avocat, l'autre son client. Sans plus. Puis 58, l'arrivée de De Gaulle au pouvoir, et Mitterrand apparut, dans la classe politique française, comme l'un des très rares opposants non communistes au Général. Longues conversations entre Bornand et lui. Ils découvrirent qu'ils partageaient les mêmes convictions atlantistes, le même antigaulisme viscéral, le même anticommunisme nuancé d'intelligence. [...] Bornand conçut une admiration profonde pour la subtilité de Mitterrand, son sens de la manœuvre, et comme il tournait autour des rouages du pouvoir politique sans parvenir à y entrer, ostracisé, en quelque sorte, depuis la fin de la guerre, et condamné aux conspirations pro-américaines subalternes et aux magouilles affairistes juteuses mais peu valorisantes, il vit dans cette amitié naissante l'occasion enfin trouvée de s'installer dans la sphère honorable de la vie politique française»¹.

C'est dans le pouvoir suggestif des formules allusives que le lecteur prend plaisir à détailler ce qui lui a été synthétisé. Pour éviter le didactisme, les grandes lignes du parcours d'un ancien leader politique sont brièvement étalées. La concision, dans ce contexte, se trouve bien chargée de précisions implicites qui

¹ Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 30.

n'attendent qu'à être dépistées. Les «convictions atlantistes» et l'«anticommunisme nuancé d'intelligence» du 21^e président de la République ont été développés dans de très nombreux ouvrages – dont on cite à titre illustratif celui de son ancien conseiller Jacques Attali *C'était François Mitterrand* (Fayard, 2005) – et notre écrivaine historienne les résume ici d'une façon qui laisse entendre une objectivité aussi bien «nuancée d'intelligence».

Les quatorze ans de l'Histoire récente de la France qui correspondent aux deux septennats de François Mitterrand se brisent contre un profond désenchantement historique de l'ancienne syndicaliste. Observées d'un œil réprobateur qui trouve dans la déception et la désillusion les tristes couleurs des aspirations abandonnées à la résignation de la réalité, les années Mitterrand sont sarcastiquement dénigrées à travers *Nos fantastiques années fric*. En bas de la quatrième de couverture de ce même roman, figure un commentaire extrait du *Figaro magazine* qui présente notre roman comme l'«envers de l'Histoire contemporaine avec les armes du roman noir». C'est aussi une démythification du mitterrandisme et de ses hommes pour paraphraser le commentaire du chroniqueur du *Figaro*, Sébastien Lapaque.

1.2.3. *Au revoir là-haut*, une dédicace noire à la mémoire collective

«Fallait-il changer de registre pour l'avoir (le prix Goncourt)»? À la question de son interviewer Marc Fernandez, rédacteur en chef de la revue *Alibi*, Pierre Lemaître fournit cette réponse :

«Je n'ai pas l'impression d'avoir changé de registre, ni même de métier. J'ai certes raconté une aventure qui n'est pas criminelle, donc au sens littéraire du terme *Au revoir là-haut* n'est pas un polar, sauf que la manière de la raconter, la façon de concevoir l'intrigue, la signification de ce que je veux dire, la construction, tout cela est tellement proche de ce que je fais habituellement dans un polar, que je n'ai vraiment pas le sentiment d'avoir fait autre chose. Je vous rejoins dans l'idée que les jurés ont couronné un texte très "polar". Avec ce livre, je me suis libéré des contraintes du genre. Je n'ai pas d'enquêteur, je n'ai pas d'assassin qui laisse des indices. Mais je les

fais revenir, j'ai distillé du suspense et des rebondissements. Et puis, comme crime, une guerre mondiale, on ne peut pas rêver mieux. C'est le crime idéal»¹.

Si *Au revoir là-haut* n'est pas un polar aux yeux de son écrivain, il est, comme nous l'avons souligné à l'introduction, un roman noir de par le pessimisme et le désenchantement qui le caractérisent. Les invités d'honneur habituels de ce genre de littérature – criminel, victime et détective – sont là sous une forme déguisée pour rappeler au lecteur le schéma et les acteurs stéréotypés dans cette fiction. Leur présence n'est pourtant pas accompagnée d'une véritable enquête policière – ou ce que Van Dine appelle dans une perspective classique du roman policier «le mécanisme du problème purement intellectuel»² – qui, dans la littérature noire, n'est pas une obligation. Dans ce roman, le lecteur n'est pas invité à cogiter pour identifier le criminel puisqu'il est connu d'entrée de jeu et le personnage qui revêt le statut de l'enquêteur connaît le coupable de son affaire et ne cherche qu'à le prouver à travers des indices «élémentaires» pour parler comme Sherlock Holmes.

Les victimes dans le roman noir ne sont pas moins coupables que leurs bourreaux. Victimes d'un ordre social avant tout, Albert Maillard et Edouard Péricourt sont aussi deux complices d'une escroquerie animée par l'amour de la vengeance envers une société ingrate. Les deux rescapés de la guerre remplissent bien à cet égard le statut de victimes-coupables. Œdipienne, la victime dans le roman noir vacille entre une innocence blâmable et une responsabilité justifiable. Paradoxe ? Ce n'est pas le cas. Le roman noir ne nous a-t-il pas prévenus, dès son apparition, du manichéisme contemporain ? Avec le *Faucon maltais* renaît de ses cendres la légende de l'ange déchu. Ceux qui sont censés représenter la justice n'hésitent pas la moindre seconde, quand ils en éprouvent le besoin, à l'enfreindre.

L'innocence blâmable revient à l'inertie de la victime pourtant capable de contre-attaquer. Une négativité que le lecteur n'a pas tort de la lui reprocher puisque, dans le cas des deux poilus, Albert Maillard et Edouard Péricourt, la résignation et le renoncement à se faire justice s'annoncent plus comme un choix

¹ Pierre Lemaître interviewé par Marc Fernandez In : *Crime sans frontières : L'Internationale des voyous...*, *Alibi*, Ayoba Éditions, saison 4, Printemps-Été 2014, p. 51.

² Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Presses universitaires de France, Paris, 1975, p. 51.

que comme une contrainte. Par contre, leur entreprise, toute amoralisée, peut trouver ses propres excuses, lamentables certes, car elles portent en elles-mêmes leur propre condamnation, mais qui peuvent malgré tout réussir à toucher certains lecteurs qui jugent justifiable une telle infraction.

Nous nous permettons d'ouvrir une petite parenthèse pour interpréter la symbolique de cette relation classique entre les deux couches sociales. Hospitalisé, Edouard ne trouve que son condisciple de régiment pour veiller sur lui et lui apporter, de façon détournée, la morphine pour apaiser ses douleurs. Cette situation n'est pas sans rappeler le rapport entre la crème de la société et les exclus du Gotha. Dans les moments de crises – comme ce contexte de l'après-guerre – les favoris du système ne trouvent leur «morphine» que dans les bas-fonds de la société. Ce sont les démunis du système qui leur épargnent le malheur et les douleurs de la guerre.

Commandant de la cote 113, le lieutenant Henri d'Aulnay-Pradelle a le profil d'un criminel typique du roman noir. Criminel de guerre, il n'hésite pas à tirer dans le dos de ses compatriotes pour atteindre sa gloire malsaine. Répondant à un appel d'offre pour des cimetières de guerre, le lieutenant entrepreneur crée son entreprise privée de fabrication de sépultures et procède à l'enterrement des soldats sur le sol où ils ont péri, ne réservant aucune vénération pour les corps de milliers de soldats que l'État lui a confiés. Son crime serait donc à la fois d'ordre individuel mais aussi et surtout, et c'est là où réside le lien avec le criminel dans le roman noir, d'ordre social.

Quant au détective, Lemaître fait le choix de mettre en scène un vieux sexagénaire aux portes de la retraite plutôt qu'un inspecteur ou commissaire chargé de traquer les déstabilisateurs de l'ordre social. Joseph Merlin, l'enquêteur spécial dans *Au revoir là-haut*, «avait servi successivement au ministère des Colonies, au ministère du Ravitaillement général, au sous-secrétariat d'État au Commerce, à l'Industrie, aux Postes et Télégraphes, au ministère de l'Agriculture et du Ravitaillement»¹.

¹ Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, Albin Michel, Paris, 2013, p. 324.

Cette polyvalence doit en réalité plus à son caractère qu'à ses compétences. Et au narrateur de préciser :

«Cet homme laid et antipathique n'avait cessé d'encourager, par son attitude orgueilleuse et sectaire, les malveillances de ses collègues et les revanches de ses chefs. Il arrivait, on lui donnait une tâche, et on se fatiguait de lui parce que, très vite, on le trouvait ridicule, désagréable, passé de mode, on commençait à rire dans son dos, à lui attribuer des surnoms, à faire des blagues, il avait eu droit à tout. Pourtant, il n'avait jamais démerité»¹.

Deux pages entières pour dresser le portrait et le parcours de son «justicier» insolite. Joseph Merlin est un vieillard qui s'approche avec son caractère antipathique des personnages baroques. Ses apparences peu engageantes et sa nonchalance n'ont rien à voir avec l'élégance des détectives virils «tombeurs des femmes». Cependant, ce qui fait le cousinage entre cet envoyé du ministère et les autres enquêteurs du roman noir n'est pas la démarche de l'enquête mais son objectif. Chargé d'enquêter dans l'affaire des sépultures, Merlin ne vise pas à restaurer l'ordre. Il cherche à prouver la corruption d'un héros de la nation et derrière lui le mauvais fonctionnement du système et la morale défaillante de la société.

Par ailleurs, Lemaître établit un rapport partiellement différent de celui qu'entreprend Manotti à l'égard du passé. Il précise :

«je n'ai pas écrit un roman historique, [...] je travaille sur l'illusion historique. Ce qui compte, c'est de donner au lecteur une impression sur les années 1920. Mais l'impression d'y être ce n'est pas la même chose qu'y être. Je suis un illusionniste, je raconte l'histoire de gens qui n'ont jamais existé. Mon travail c'est de mentir. Alfred Hitchcock disait qu'il était tout aussi ridicule de demander à un écrivain de fiction d'être exact que de juger de la qualité d'un tableau en fonction de sa ressemblance avec le réel»².

Le fameux miroir stendhalien n'est pas donc une obligation pour un illusionniste. Cependant, même la vérité qui s'oppose à l'illusion peut se révéler une notion problématique. Pour Tzvetan Todorov, deux sens sont à distinguer lorsqu'il en est question, à savoir «la vérité-adéquation et la vérité-dévoilement, la première ne connaissant comme mesure que le tout et le rien, la seconde, le plus et

¹ *Ibid*, pp. 324-325.

² Pierre Lemaître interviewé par Marc Fernandez In : *Crime sans frontières : L'Internationale des voyous...*, Alibi, Ayoba Éditions, saison 4, Printemps-Été 2014, p. 55.

le moins»¹. C'est entre l'évidence et le relativisme que se situent à notre sens les deux formes de vérité. Et que serait l'illusion si ce n'était pas une vérité déformée ou une contre-vérité qui tend, comme «la vérité dévoilement» à remettre en question la «vérité adéquation».

Ceci étant dit, l'auteur d'*Au revoir là-haut* se réclame haut et fort de Bergson et exhibe en même temps des préoccupations différentes de celles de Dominique Manotti quant au traitement de l'Histoire. Ce ne sont plus l'authenticité du témoignage historique et sa pertinence qui le stimulent, c'est le pouvoir suggestif du «mensonge vrai» qui attise sa verve artistique.

Une part de la réponse à ce choix se trouve dans la nature de l'Histoire elle-même. L'Histoire, toute ajustée soit-elle par la conscience scientifique, ne demeure pas moins régie par l'imagination propre à la mémoire. Auteur d'un article paru dans *Le Monde diplomatique*, Benoît Bréville conçoit l'Histoire comme une fabrique, un produit où l'imagination se donne libre cours, témoignant ainsi de la marge de l'invention et de la fiction dans l'Histoire².

Dans la note d'orientation de la première partie de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur s'attarde quant à lui sur les connexions entre la mémoire et l'imagination. C'est dans l'usage quotidien de la langue que le philosophe a repéré la symétrie de leur rapport :

«la présence en laquelle semble consister la représentation du passé paraît bien être celle d'une image. On dit indistinctement qu'on se représente un événement passé ou qu'on en a une image, laquelle peut être quasi visuelle ou auditive. Par-delà le langage ordinaire, une longue tradition philosophique, qui conjoint de façon surprenante l'influence de l'empirisme de langue anglaise et le grand rationalisme de facture cartésienne, fait de la mémoire une province de l'imagination»³.

Toutefois, fictionnaliser l'Histoire n'est pas forcément une distorsion systématique d'un ensemble de chroniques temporellement situées dans le passé.

¹ Tzvetan Todorov, *Les morales de l'Histoire*, Hachette Littératures, Paris, 1997, p. 168.

² «La chose fut comprise avant même Hérodote : l'histoire est une arme au tranchant effilé ; qui la forge l'a pour soi, et malheur aux vaincus. Son récit habite les peuples, appelle la légende. Il divise ou rassemble. Se raconte et se transmet. Se déforme et se révisé. Il passionne. Et les marchands en ont fait un marché. Un produit haut en couleur, mais sans relief ni profondeur. Un produit sans problème — mais pas sans profit».

<http://www.mondediplomatique.fr/2014/09/BREVILLE/50783#partage>

³ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris, 2000, p. 5.

Dans *Au revoir là-haut*, l'Histoire est à revoir et la fictionnaliser peut se concevoir comme une théâtralisation de celle-ci, sauf que la mise en scène se fait cette fois avec de nouveaux acteurs et un décor au goût du metteur en scène qu'est l'auteur.

Échapper à la mémoire contrôlée exige une mémoire libre. Et pour un écrivain illusionniste, l'une des formes de cette liberté consiste dans le choix de ses personnages. Si l'Histoire officielle fait des commandants militaires hautement gradés ses héros nationaux décorés par les plus prestigieuses légions d'honneur, notre roman sélectionne autrement les siens ; que des épiphénomènes, des simples soldats, des antihéros dont personne ne se souvient, mais à qui *Au revoir là-haut* a réservé un espace mémoriel qui les sortira de l'ombre de l'anonymat à la lumière de la notoriété.

Le recours à des personnages oubliés est une lutte contre l'oubli. L'oubli qui demeure à l'égard de certains une question de temps. Pourtant, ni l'affirmation ni le déni ne sauraient apporter la réponse à cette hypothèse. L'oubli est une notion qui dépend et du temps et du contexte. Un siècle est passé, des générations se sont succédé, des nouvelles conditions et modes de vies sont apparues, et pourtant les souvenirs douloureux de la «Der des Ders» subsistent avec force et continuent encore aujourd'hui à peser lourdement sur la mémoire collective des Français. Le passé est dépassé mais il n'est pas délaissé, et les événements tragiques de la Première Guerre mondiale se répercutent jusqu'à nos jours.

Parler de l'immédiat après-guerre de 1914-18 prouve encore aujourd'hui que le passé n'est toujours pas derrière, qu'il est parfois en nous. La mémoire des cadavres pourris et des débris de la grande boucherie humaine a condamné à perpétuité les souvenirs douloureux de cette période. Dans l'une de ses présentations d'*Au revoir là haut*, Lemaître évoque les similitudes entre une période ravagée par la guerre et une actualité que l'exclusion et l'ingratitude sociale rapprochent de l'atmosphère sociale des années 1920¹.

¹«Si j'ai choisi cet après-guerre de 1914, c'est parce que j'étais frappé par la similitude qu'il y avait entre cette période (l'après-guerre) et la nôtre. Les deux périodes sont éminemment différentes et comparaison n'est pas raison, mais il y a quelque chose d'assez commun et d'assez troublant dans le fait que dans les années 19-20, au moment où les vétérans rentrent de la guerre, la France n'est pas en mesure de les remercier, de les accueillir, ce qu'on appellerait de les intégrer, exactement comme aujourd'hui : il y a une population qui se trouve en risque de précarité, en risque d'exclusion, maux d'aujourd'hui, ce sont des gens qui deviennent les nouveaux pauvres de l'époque ; petits jobs, petits travaux, et très peu de reconnaissance de la France qui, à ce moment là, est prise

1.3. La politique désenchantée

Les romanciers qui se sont essayés au roman noir l'ont choisi, entre autres, pour son «populisme littéraire» – notion que nous employons ici loin du cadre historique de l'école littéraire populiste française née aux alentours des années 1930. Pour le trotskiste qu'est Ernest Mandel, le «nouveau roman noir» est une littérature «néo-populiste» et un produit soixante-huitard, dont la vocation critique et la nature subversive méritent d'être soulignées :

«Mais peu importe l'étiquette, il s'agit de saisir la tendance générale, la nature du genre, celle d'une mise en question radicale de la société dans son ensemble, de l'Etat et de ses appareils, y compris de la police, y compris des détectives privés. La violence, qui est toujours la caractéristique principale du genre, n'est plus avant tout criminelle et individuelle, ni exceptionnelle, comme dans le roman d'espionnage. C'est la violence institutionnelle quotidienne – ou, si l'on veut, le terrorisme d'Etat – qui est catégoriquement dénoncée, à laquelle s'oppose l'insignifiante mini-violence des laissés-pour-compte»¹.

Le néo-populisme qui s'oppose à la confiscation élitiste du pouvoir politique demeure l'une des lignes de force du roman noir. Indispensable à son autonomie, à sa liberté, cette particularité lui a valu l'attrait de plumes aussi fines que celles d'un Jean-Bernard Pouy, d'un Fajardie ou d'un Manchette. Avec eux, le noir français s'est voulu porteur d'une vision désenchantée, désillusionnée de la société. Et puisque tout discours critique sur la société se voit souvent enrôlé dans le speech politique, la fiction noire et la réalité politique de l'époque sont aussi bien au coude à coude. Bien dressée, la table ronde du roman noir s'élève contre la politique et annonce, surtout avec le néopolar, un débat sans concession sur ses hommes d'ombre et ses habiles marionnettistes.

Si l'on en croit l'hypothèse de Véronique Rohrbach², la politisation du genre en France commence vers la fin des années 1970. Une date qui n'est pas un

d'une véritable fureur commémorative, on va beaucoup commémorer les morts mais on va assez mal s'occuper des vivants. Il me semblait que c'était une manière, peut-être un peu différente, de commémorer cette guerre de 1914, que de nous intéresser au sort de ceux qui ont survécu, ceux qui sont revenus et pour lesquels la France s'est montrée d'une ingratitude parfois qui serre le cœur». (<https://youtu.be/GDFjbWPfu3M>)

¹ <http://www.ernestmandel.org/new/ecrits/article/l-assassin-c-est-le-systeme-le>

² Véronique Rohrbach, *Politique du polar, Jean-Bernard Pouy*, Archipel, collection « Essais », Lausanne, 2007, p. 28.

hasard. On n'est pas loin de mai 1968 dont on a pu observer les conséquences sur la vie sociopolitique dans l'Hexagone. Les historiens du genre voient en la personne de Jean-Patrick Manchette l'un des premiers novateurs qui ont insufflé de la modernité dans le roman noir jusqu'à en faire un roman à thèse avec *L'Affaire N'Gustro* qui retrace l'affaire scandaleuse de l'opposant marocain El Mehdi Ben Barka au régime royal de son pays.

Émerge parallèlement le néopolar, un genre gauchiste, voué à l'opposition comme le suggère son aspect néo-populiste. *Nada* ou *L'affaire N'Gustro*, à titre illustratif, sont imprégnés de nombreuses thématiques politiques qui proposent une relecture du fait historique. Mais pour bien situer les débuts de la politisation du roman noir, il faut remonter l'échelle historique de quelques décennies.

En fait, le roman noir est politique depuis sa naissance ou presque. Il l'est parce que tout simplement ses précepteurs l'ont été aussi. Les conditions historiques qui ont accompagné la naissance du noir expliquent en quelque sorte les penchants politiques de ce genre. La violence, qui s'est accaparée du corps social américain dans les années 1920 – suite aux «*Roaring twenties*» (version américaine des *années folles* en France après la Grande Guerre) qui se sont soldées par le Krach de la bourse newyorkaise de *Wall Street* en 1929, trouve ses échos dans un nouveau genre qui partage la couleur du «jeudi noir» historique.

Durant cette période, Dashiell Hammett, partisan des droits civiques aux États-Unis et sympathisant du communisme, écrit son premier roman *Red Harvest* – traduit en français sous le titre *La Moisson rouge* – qui paraît en 1929 dans la maison d'édition newyorkaise Alfred A. Knopf. Les ingrédients du roman noir sont là-dedans, s'accordent à dire la plupart des critiques et historiens du genre qui soulignent conjointement la verve critique de ce roman. Est lancée avec ce chef-d'œuvre des thématiques chères aux auteurs du noir : la complicité entre celui qui représente la loi et celui qui la transcende et la mise à nu de l'homme d'État.

Cet homme se révèle dans le roman noir aussi suspect que le criminel contre lequel il décrète des lois. Ces lois qui «ne protègent pas les imbéciles», protègent quand même les hommes politiques ; l'une des raisons pour laquelle ces textes qui sont censés être au service du bien-être social n'ont jamais fait l'unanimité.

L'immunité parlementaire se trouve ainsi remise en question dans *Sombre Sentier* et dans *Nos fantastiques années fric* où la représentation du politicien débouche sur un portrait paroxystique de l'homme affairiste et mafieux, machiavélique et mégalomane. Un député de droite dans le premier roman ou un conseiller de président prétendument de gauche dans le deuxième ; la corruption politique dans l'œuvre de Manotti ne connaît pas de camp. De gauche ou de droite, l'intérêt personnel de l'homme politique l'emporte dans tous les cas sur ses valeurs et ses principes d'appartenance idéologique.

Pour Pierre Lemaître – moins politisé en apparence que Dominique Manotti avec qui il partage quelques orientations politiques¹ – l'angle d'attaque change de perspective. C'est la politique économique qu'il conteste à travers *Cadres noirs*. L'histoire d'un père de famille licencié suite au rachat de l'entreprise dont il était le directeur des ressources humaines depuis dix-sept ans, présente l'occasion de glisser des réflexions critiques sur l'efficacité du système économique du pays et de sa politique de gestion.

L'approche de la vie sociopolitique qui nous est suggérée dans ce roman est d'ordre holistique. Lemaître ne tient pas compte uniquement de l'impact du politique sur le social et vice-versa, c'est le Système qu'il montre du doigt. *Cadres noirs* propose une vision plus large des origines du mal et nous incite à méditer sur les causes avant de s'intéresser à leurs effets.

Le Système – maintes fois évoqué dans le roman et mis en évidence à travers la majuscule – incarne dans son intégralité le politique, le social et l'économique. Le lecteur pourra bien reconstituer les pièces du puzzle et comprendre pourquoi il y a dans la société des SDF infortunés comme Charles, le collègue d'Alain Delambre dans les Messageries pharmaceutiques, et des patrons aussi richissimes qu'Alexandre Dorfman, le directeur d'Exxyal-Europe, qualifié de «Dieu» par le narrateur-personnage.

Dans l'œuvre de Manotti comme dans celle de Pierre Lemaître, le délit n'est qu'un prétexte pour démystifier une sphère qui suscite et alimente tant de

¹ En 2012, les deux écrivains ont soutenu, avec de nombreux auteurs de polar, la candidature de Jean-Luc Mélenchon du Front de gauche pour les présidentielles en France. <https://www.humanite.fr/100-auteurs-de-polar-votent-melenchon>

souçons. Le dévoilement du fonctionnement de l'institution politique et de son administration occulte chez l'ancienne syndicaliste croise la révélation des failles de la politique sociale chez Pierre Lemaître à travers l'incompétence et l'inefficacité des cabinets de consultants et leur contribution à l'échec de la politique d'emploi.

Argent sale, sexe, pédophilie, affairisme, le monde politique est loin d'être la promesse *utopia*. La structure de l'État dans le roman noir s'apparente au modèle stéréotypé de l'État et de l'État parallèle qui incarne la fameuse théorie du complot politique. En s'attardant sur la représentation du pouvoir dans le roman policier et ses sous-genres, Luc Boltanski se réfère à la sociologie de Pierre Bourdieu pour y trouver des lumières sur le rapport entre société et État d'une part, et pouvoir économique et pouvoir politique, d'autre part. Quand il transmet l'analyse bourdieusienne autour de cette question, c'est l'ampleur de l'écart entre le côté ostensible et le côté confidentiel de l'État qui l'intéresse notamment. Il met ainsi l'accent sur

«l'écart entre l'*officiel* et l'*officieux* et, particulièrement, entre le pouvoir officiellement reconnu à certains acteurs ou à certains groupes, qui peuvent se prévaloir d'un mandat juridique, et le pouvoir réel qu'exercent, en sous-main, d'autres acteurs ou d'autres groupes, dont la solidarité repose sur des formes de liens différentes, qu'il s'agisse de liens familiaux, d'intérêts économiques communs, ou de liens personnels de l'ordre de l'amitié. Tandis que la puissance que les premiers sont censés exercer peut se targuer d'être légitime, même si elle est, en fait, en partie illusoire, la puissance des seconds, bien plus réelle mais dissimulée, repose sur une *connivence* qui, dans un État-nation se réclamant de la démocratie, ne possède pas d'expression juridique»¹.

La «médiocratie», terme récent de plus en plus repris à la langue des politologues et des philosophes, signifiant l'accès des médiocres au pouvoir, résonne aussi fortement dans les romans de Dominique Manotti que dans ceux de Pierre Lemaître. Ne faisant plus l'exception, la «médiocratie» est devenue la règle autour de laquelle s'accordent les écrivains de gauche comme de droite (A.D.G) dans une société où le mérite ne va plus de soi. L'État incompétent déconcerté par des luttes internes, personnages et esprits complotistes, politique libidinale qui se

¹ Luc Boltanski, *Énigmes et complots : Une enquête à propos d'enquêtes*, nrf essais, Gallimard, Paris, 2013, pp. 62-63.

fait corollaire de la jouissance sexuelle ; c'est sur ces points que nous portons notre attention dans cet élément qui s'interroge sur les rouages de la machine étatique.

1.3.1. Le modèle standardisé de l'État

La récente reconnaissance académique du noir comme un genre qui conquiert de plus en plus de légitimité littéraire et d'autonomie générique reste un atout encore limité au monde occidental et à quelques pays de l'Extrême-Orient. Dans les pays francophones de l'autre rive de la Méditerranée, la déficience de cette littérature ne s'explique pas uniquement par le manque d'intérêt du lectorat ni par l'absence de plumes dignes du noir.

Il est davantage question de régime que de capacité à produire ou de motivations pour lire ce genre. Le roman noir est un genre anti-institutionnel et s'il a été, vers ses débuts, discrédité en France pour des raisons majoritairement littéraires – et parfois pour l'obscénité, il n'est pas le bienvenu dans des pays moins démocratiques. Certes, le roman noir n'est pas censuré, mais il n'est tout simplement pas encouragé dans l'État policier.

Ce constat est appuyé par les observations de Luc Boltanski sur le roman policier classique, plus convenables en réalité dans le contexte du roman noir qui se montre ouvertement contestataire et transgressif :

«L'État autoritaire est peu propice au développement du roman policier. Sa volonté de mettre en forme la réalité, et surtout d'en contrôler étroitement la représentation, atteint un point limite où il ne devient plus possible de se livrer à ces jeux littéraires subtils consistant à mettre en crise la réalité et, surtout, où il est simplement interdit [...] de diffuser auprès d'un large public cet usage public des pouvoirs de l'imagination. Dans un contexte autoritaire, romans policiers [...] perdent tout sel, parce que le lecteur sait d'emblée où va le conduire l'enquête, dans la mesure où les personnages sont immédiatement distribués selon des catégories et des typologies permettant d'identifier les bons et les méchants, les amis et les ennemis du

régime en question. Les exigences de la propagande sont incompatibles avec l'incertitude sur laquelle reposent les effets de *suspens*»¹.

Et si rupture il y a entre le noir et l'Institution dans l'État policier, là où il y a plus de liberté, il y a encore de l'aversion institutionnelle pour ce genre. Une aversion qui s'explique en partie par la nature de la représentation de l'Institution étatique dans ce genre. Le crime, dans le roman noir, n'est pas obligatoirement une émanation des bas-fonds de la société. D'ailleurs, même les classiques de la littérature policière en général comme Gaboriau mettent en scène des crimes commis par des nobles ou des bourgeois ; une pensée qui ne vieillit jamais tant le crime et l'argent se nourrissent l'un l'autre. De l'auteur précédemment citée, on retient par exemple *Le crime d'Orcival*, *Le dossier 113*, *Monsieur Lecoq*, où l'aristocratie, la noblesse et la bourgeoisie ont eu leur bonne part de criminalité.

Le roman noir reprend le fameux axiome de l'enquêteur Tabaret de *L'affaire Lerouge* : «Se défier de la vraisemblance» et les ducs et barons malfaiteurs du XIX^e siècle cèdent la place à des hommes aux mains plus habiles, plus sales. Si l'État se réclame de veiller sur la justice dans les romans policiers précurseurs, cette confiance est remise en doute dans le roman noir. Le crime est aussi bien d'ordre étatique qu'individuel et le criminel pourrait être un délinquant mal éduqué ou un député hautement diplômé. Le bourreau reste à condamner, la victime est à déplorer et l'État est à responsabiliser.

Or, l'État ne cherche jamais à se culpabiliser en public ou accepter sa part de responsabilité dans la criminalité et la déchéance sociale, corollaires de pauvreté, de chômage, de marginalisation et d'exclusion. À travers ses institutions législatives, exécutives et judiciaires, l'État s'applique à adopter des lois dissuasives qui contribuent à la création de ce que Michel Foucault appelle «la société punitive». Au lieu de sociabiliser ses sujets, l'État participe, avec ses lois et ses instances pénales, à leur désociabilisation. Une raison, entre autres, pour laquelle les auteurs du noir font souvent des institutions étatiques des organismes inaptes à remplir leurs fonctions essentielles et leurs engagements publics.

Didier Daeninckx confirme avec quel œil sceptique l'auteur du noir regarde l'État et ses représentants. Contre la raison d'État, la préface de *Lumière*

¹ *Ibid.*, pp. 51-52.

noire – dans l'édition originale – permet de sonder l'ampleur du doute qui habitait l'écrivain vis-à-vis de cette raison. En se référant à l'ancien ministre de l'Intérieur sous la présidence de Mitterrand, Charles Pasqua, Daeninckx embarque son lecteur à contre-courant. «La démocratie s'arrête là où commence la raison d'État» est une formule qui montre non seulement les limites de la démocratie dans un régime qui prétend être fondé sur les droits et les libertés mais aussi et surtout la disposition des «serviteurs du peuple» à trahir les principes de l'État de droit. Daeninckx, en soulignant le pragmatisme de l'ancien ministre de l'Intérieur, dénonce le grand écart entre le dire et le faire au plus haut niveau de la Cité.

Dans la même optique, Dominique Manotti préface *Nos fantastiques années fric* avec une citation de François Mitterrand. Serait-il un hasard romanesque que les deux écrivains se sont intéressés aux politiciens de la même période ou est-ce plutôt la désillusion commune aux écrivains appartenant à la gauche, voire à l'extrême-gauche, de tenir ce regard intense sur ceux qui ont été à l'origine de leur déception ? Nous nous attarderons avec plus de détails sur le choix de la préface de *Nos fantastiques années fric* dans quelques pages, mais vérifions tout d'abord si Pierre Lemaître prend sa part dans ce regard porté sur l'État et ses représentants ou s'il en relativise l'acuité.

Que l'on soit en période de paix (*Cadres noirs*) ou dans l'immédiat après-guerre (*Au revoir là-haut*) l'État est présenté, de façon stéréotypée, sous le joug de l'incompétence et de l'impuissance dans son œuvre. Incapable de démobiliser ses soldats et de les intégrer de nouveau dans la société, l'État les abandonne, désarmés, à la merci d'une nouvelle lutte – sociale cette fois-ci – où le rival n'est pas l'étranger conquérant mais le compatriote négligent et ingrat.

Mais à y regarder de plus près, les différences entre un État qui vient tout juste de secouer la poussière de la Der des Ders et un autre qui ne l'a pas connu, sont plutôt d'ordre contextuel. Si les circonstances changent, la vision reste la même : un État épuisé par la guerre et sans assez de moyens pour affronter la crise socioéconomique ne peut pas tenir ses promesses de démobilisation et de réintégration sociale de ses soldats. Toutefois, un contexte historico-social beaucoup moins agité n'apporte pas plus d'efficacité et de crédibilité à l'État. *Cadres noirs* remplace le chaos et la précarité de l'immédiat après-guerre d'*Au*

revoir là-haut par une lourde atmosphère où la paix n'apporte pas non plus le remède pour les victimes de la crise socioéconomique.

Cet horizon embrumé par le doute et la crise pèse lourdement sur le caractère des personnages dans les deux romans de Pierre Lemaître et détermine leurs psychologies et leurs agissements. C'est le même désir de la vengeance sociale qui anime ses protagonistes. Alain Delambre dans *Cadres noirs*, Édouard Péricourt et Albert Maillaird dans *Au revoir là-haut* ; face à un État qui fuit ses responsabilités sociales ou qui n'est pas capable de les assumer, le choix s'impose comme obligation et l'esprit machiavélique se réveille pour justifier les moyens de lutte contre une politique sociale ratée.

Ce type de rapport entre l'État qui se sert de ses sujets jusqu'à l'épuisement et le peuple dupé par la propagande étatique¹ rend évidente l'allusion faite à la pseudologie. Une notion qui n'est pas investie en tant que telle dans le roman noir mais dont l'omniprésence se révèle à travers le sens et les différents usages qui en sont faits. Politiciens et organismes qu'ils représentent font constamment usage de cette notion qui remonte à 1733. D'origine anglaise, la pseudologie instruisait les politiciens anglais de cette époque sur «l'art de faire accroire au peuple des faussetés salutaires, pour quelque bonne fin»². John Arbuthnot, médecin écossais et auteur de «*l'art du mensonge politique*» alimente, à son insu, des réflexions critiques chez les auteurs du roman noir autour de cette question toujours sensible, sans cesse d'actualité.

On le voit d'emblée dans *Au revoir là-haut* où l'écrivain parodie le discours de la propagande de guerre et va jusqu'à en faire une pure loufoquerie. Une voix officielle quasi-présente résonne derrière ces inadmissibles propos dont le contenu décide de la tonalité comique. Dans ce discours qui s'apparente plus à une blague qu'à une vraie propagande, le mensonge d'État est dénudé et l'invitation à ne pas y croire se formule à travers le non-sens qui se dégage de la

¹*Au revoir là-haut* s'ouvre sur une caricature de la guerre et un personnage sceptique qui se méfie des rumeurs traduisant ainsi la crise de confiance entre ceux qui font la propagande et ceux qui sont obligés d'y adhérer : «Ceux qui pensaient que cette guerre finirait bientôt étaient tous morts depuis longtemps. De la guerre, justement. Aussi, en octobre, Albert reçut-il avec pas mal de scepticisme les rumeurs annonçant un armistice. Il ne leur prêta pas plus de crédit qu'à la propagande du début qui soutenait, par exemple, que les balles boches étaient tellement molles qu'elles s'écrasaient comme des poires blettes sur les uniformes, faisant hurler de rire les régiments français. En quatre ans, Albert en avait vu un paquet, des types morts de rire en recevant une balle allemande ». Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, Albin Michel, Paris, 2013, p 13.

² <http://www.franceculture.fr/emissions/les-idees-claires/rancon-et-mensonge-detat>

sous-estimation du danger et des conséquences mélodramatiques qui s'ensuivent. La stigmatisation de ces propos pourrait être ainsi reformulée sous l'heureuse expression nietzschéenne dans la première partie de *Ainsi parlait Zarathoustra* : «l'Etat est le plus froid des monstres froids. Il ment froidement ; et voici le mensonge qui s'échappe de sa bouche : Moi l'État, je suis le peuple»¹ et c'est justement ce dernier qui paye très cher le prix du mensonge étatique.

Et puisque «un mensonge en entraîne toujours un autre», l'État contamine ses sujets et se voit responsable de la propagation de ce fléau corrupteur dans la société. *Au revoir là-haut* raconte l'histoire d'un monde qui privilégie les morts sur les vivants et l'illusoire sur le vrai. Le lieutenant Henri d'Aulnay-Pradelle invente l'histoire de la mort d'Edouard Péricourt et devient le gendre de celui dont il a risqué la vie du fils. Le Péricourt fils, affreusement défiguré par un éclat d'obus invente à son tour l'histoire de sa mort et usurpe l'identité d'un faux artiste pour authentifier son escroquerie des monuments commémoratifs. Et la société de l'après-guerre court derrière des illusions pour s'accrocher à de faux espoirs.

La technique à laquelle recourt Lemaître dans *Cadres noirs* pour remettre en crise le discours officiel et derrière lui ses teneurs semble être plus subtile. À chaque fois qu'Alain Delambre tombe sur un titre de journal ou une nouvelle annonçant une possible prospérité, la désillusion ne tarde pas à flotter ; il s'ensuit directement une autre nouvelle qui contredit la première et dissipe tout éventuel espoir qui peut s'y rapporter :

«Sur le zinc, j'attrape le titre du *Parisien* : "*La Bourse de Paris en plein boom. Neuvième semaine de hausse*". Je feuillette en attendant mon café : "*... usine de Tansonville évacuée par la police. Les 48 salariés qui occupaient les locaux...* "»²,

ou c'est le mouvement contraire qui peut aussi avoir lieu :

«L'atmosphère est si lourde que Nicole allume la télévision. Bruit de fond dans notre couple ("*Tagwell annonce la suppression de 800 emplois dans son usine de Reims*"). [...] Je fais mine de me passionner pour le journal télévisé, comme s'il annonçait des choses nouvelles ("*... en très forte progression. Tagwell gagne 4.5 % à la clôture...* "»)»³.

Et encore :

¹ http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/old2/file/nietzsche_zarathoustra.pdf p 72.

² Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, p. 99.

³ *Ibid.*, p. 91.

«Un grand écran plat, placé très haut sur le mur, est branché sur une chaîne d'information continue. Le son a été baissé au minimum. Les clients du zinc ont quand même le regard vissé à l'écran et voient défiler les nouvelles : "Profits des entreprises : 7 % aux salariés et 36 % aux actionnaires – Prévisions : 3 millions de chômeurs à la fin de l'année"»¹.

Avec Manotti, le lecteur découvre une caricature noire de l'État démocratique en rupture avec les valeurs de la République. Dans *Nos fantastiques années fric*, c'est l'État éclaté, avec ses luttes internes, qui est mis sous les lumières du noir. Sous la présidence de François Mitterrand, quatrième président de la 5^e République, l'État semble proposer un nouveau modèle qui réconcilie l'État policier et le régime démocratique. Liquidation des opposants, écoutes téléphoniques, drogue, réseaux mafieux, tout est mis au profit du prochain enjeu électoral qui détermine et décide de tout, même du sort de ses sujets devenus une simple carte électorale disputée entre les grands partis politiques.

Le modèle démocratique que la présidence de Mitterrand cherche à promouvoir n'est donc qu'un trompe-l'œil pour Dominique Manotti. Sa version réajustée de cette période se fonde sur une reproduction contestataire dudit modèle qui se calque dans *Nos fantastiques années fric* sur l'exemple d'une société policée : «Les écoutes téléphoniques de la veille ont été transcrites, elles vont être triées, classées, avant d'être transmises, comme chaque jour, au secrétariat du Président»².

Loin de se préoccuper des problèmes et des crises qui gangrènent la société, l'État veille plus sur ses propres intérêts que sur ceux de ses sujets. Dans *Nos fantastiques années fric*, gouverner se réduit au simple fait de manipulations et de calculs postélectoraux. La représentation de la figure la plus emblématique du gouvernement, le président de la République, permet de montrer le profil d'un dirigeant dépassé par les faits qui l'entourent. Manotti ne le présente pas en tête d'un conseil de ministres ou en train d'exercer son autorité. François Mitterrand prend des nouvelles internationales et discute de la politique étrangère et des affaires nationales de son pays dans un cadre moins officiel.

¹ *Ibid.*, p. 107.

² Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noirs, Paris, 2003, p. 34.

Sa discussion avec son conseiller privé François Bornand lors de sa promenade matinale admet une lecture ironique. Le contenu de leur conversation décide en effet de ce ton. Au conseiller du président de commencer :

«- Dernières nouvelles en provenance du Gabon... le président Omar Bongo a pris du poids, ces derniers temps...

Une touche d'inquiétude dans la voix grave. Le président s'amuse déjà, Bornand prend son temps.

- ... Je le tiens d'Akihito, son tailleur habituel. Dix centimètres de tour de taille en deux mois. (Un temps d'arrêt.) Au sommet franco-africain de la Baule, il portera des vestes longues et croisées.

- Dans ce cas, si j'étais lui, je changerais de tailleur.

- Moi aussi. Mais Akihito a d'autres arguments. Pour livrer les costumes, il lui a envoyé cinq blondes ravissantes. Qu'il a eu bien du mal à recruter, d'ailleurs.

- Pas possible...

- Des bruits courent sur l'état de santé de Bongo...

Le président et Bornand s'arrêtent devant la vitrine d'un couturier de luxe. Deux jeunes vendeuses les guettent de l'intérieur du magasin, et leur sourient. Le président les salue avant de reprendre sa promenade.

- La petite brune est ravissante»¹.

Sur la dernière remarque faite par le président, le lecteur est invité à faire ses propres hypothèses quant au caractère du président de la République. Lorsque la conversation reprend son sérieux, le conseiller privé du président enchaîne sur la vente clandestine d'armes à l'Iran que Mitterrand semble ou feint ignorer. Une occasion qui permet au lecteur de découvrir le double discours que tient la personne du président qui, au début, affirme son refus de vente d'armes aux pays en conflits et, juste après, tolère cette action en faveur d'un pôle qui servira ses plans stratégiques dans la zone concernée :

«- [...] Vous savez bien que je suis hostile, par principe, aux ventes d'armes à des pays belligérants.

- C'est une règle qui tolère quelques dérogations en faveur de l'Irak. *Le journal de Téhéran* nous accusait, il y a deux jours, d'avoir livré à l'Irak cinq Super-Étendard, vingt-quatre mirages F1, et les missiles ultra-modernes qui sont en train de détruire les terminaux pétroliers iraniens. Et il n'avait pas tort...

¹ *Ibid.*, p. 31.

Le président a accéléré le pas. – Ne gâchez pas cette merveilleuse promenade sous la pluie. Je ne veux rien entendre sur des ventes d'armes à l'Irak. (Se retourne vers Bornand.) Et vous le savez. Adressez-vous aux ministres concernés»¹.

Les preuves du mensonge étatique se déchaînent et, pour compliquer les choses, s'y ajoute un portrait peu flatteur de la plus haute autorité du pays. Les interventions du président dans *Nos fantastiques années fric* se bornent à un ordre fortuit à son conseiller privé de s'adresser aux ministres concernés à propos d'une affaire aussi critique que la vente d'armes à l'Irak, un pays en guerre avec l'Iran. Il lui préfère le charme d'une balade sous la pluie, ce qui laisse entendre sa lassitude et son épuisement que vient confirmer sa négligence de ce qui se passe dans son administration.

L'aptitude du président à la manipulation de l'opinion publique préfigure une crise de confiance entre le gouvernement et ses sujets. Enchaînant sur l'incident du crash d'un avion transportant des armes à destination de l'Iran, Mitterrand confie à Bornand qu'«Il est sûr, à tout prendre, qu'il vaudrait mieux que la presse parisienne parle de [ses] contacts avec l'Iran plutôt que de ce malheureux accident d'avion»². Une révélation peu compatible avec les valeurs de la République et son principe de liberté d'expression que seuls une machine médiatique indépendante et des journalistes incontrôlables peuvent assurer.

La désinformation ou la volonté d'orienter la presse n'est pas la seule tare à reprocher aux dirigeants politiques de cette période qui a pourtant connu sous le premier septennat de Mitterrand la privatisation de l'audiovisuel et son affranchissement. À en croire le long témoignage de son conseiller Jacques Attali :

«[François Mitterrand] mit fin au monopole d'État sur la radio et la télévision [...]. Alors qu'en 1981 la France vivait encore recroquevillée sur trois chaînes publiques contrôlées par le pouvoir, envoyant sa police saisir les quelques dizaines de modestes radios pirates, François Mitterrand autorisa [...] la création de plus de mille six cents radios privées et de deux nouvelles chaînes de télévision. [...] En juillet 1985, devant le Conseil des Ministres, il résuma ainsi cette politique : "J'ai voulu personnellement [...]

¹ *Ibid.*, p. 32.

² *Ibid.*, pp. 33-34.

casser le monopole de la télévision et de la radio [...]. Il n'est pas heureux que l'expression audiovisuelle soit réservée aux chaînes publiques"»¹.

A première vue, fiction et réalité se contredisent l'une l'autre. Cependant, sous ce paradoxe apparaît une volonté latente de décrypter les mesures libérales qui ont été prises en faveur d'un secteur très sensible. La narration se veut un contre-discours qui cherche à réajuster le discours original, le relativiser, le remettre en question, et alerter le lecteur sur la nécessité de prendre garde au double discours propre aux politiciens.

L'épigraphe de *Nos fantastiques années fric* s'inscrit dans cette perspective dans la mesure où le message de Mitterrand : «L'argent qui corrompt, l'argent qui achète, l'argent qui écrase, l'argent qui tue, l'argent qui ruine, l'argent qui pourrit jusqu'à la conscience des hommes», qui remonte à ses années anté-présidentielles et précisément à son discours au congrès d'Épinay en 1971, est un inconscient *mea culpa*. Les années de son accès au pouvoir sont à l'égard de ses opposants la preuve que l'argent sale, auparavant dénigré en public, a bien circulé dans son administration, remettant ainsi en cause la transparence de sa politique et la probité de son équipe dirigeante.

De même, la représentation de l'administration mitterrandienne dans l'œuvre de l'ancienne militante s'apparente au modèle mafieux de l'État policier corrompu. L'argent sale, le contrôle secret des appels téléphoniques par un service de renseignement détaché de l'État et mis à la disposition du président ne sont que la pointe de l'iceberg d'une administration au portrait peu flatteur. Cette représentation déshonorante de la sphère politique nous rappelle une autre vision non moins scandaleuse de l'administration américaine dans l'œuvre de James Ellroy où les dirigeants et les mafieux, dans sa fameuse trilogie *Underworld USA*, ne sont que l'avant et le revers de la même réalité.

Manotti, en gauchiste assumée, aborde ces questions polémiques dans son roman pour confronter son lecteur à la dure réalité qui fait de l'État et du régime politique au pouvoir une version plus raffinée de la mafia. Son œuvre qui expose les rouages et les mécanismes de fonctionnement de ce genre d'administration

¹ Jacques Attali, *C'était François Mitterrand*, Fayard, Paris, 2005, pp. 133-134.

s'intéresse aux formes d'abus de pouvoir et au profit des organismes étatiques à des fins beaucoup plus étroites que celles de l'intérêt public.

Ils sont censés être les deux ennemis jurés, l'État, avec des autorités légales et un pouvoir légitime, représentant de l'ordre, de la loi et des institutions, et la mafia qui se positionne en dehors de ces cercles officiels pour s'organiser d'une façon non moins structurée à tel point qu'elle se fait aussi ses propres réseaux, sa propre loi et sa propre politique. La présence de l'un représente généralement une menace pour l'autre sauf que dans l'univers du noir ce rapport n'est pas une évidence.

C'est surtout au niveau de leurs représentants que prend corps le croisement entre l'État, tel qu'il nous est représenté dans *Nos fantastiques années fric*, et la mafia. Bornand, et tant d'autres personnages, livrent des portraits similaires à ceux des mafieux. «L'homme du président» n'hésite point à emprunter à la mafia ses moyens d'intimidation, de chantage, et de menace. Son acharnement pour le pouvoir, ses réseaux suspects d'hommes d'affaires corrompus, ses hommes de main meurtriers comme Fernandez, le flic responsable du meurtre de Fatima Rached, son instrumentalisation de l'administration et son recours constant aux services des proxénètes ne sont qu'une forme passablement raffinée du gangstérisme.

Bien plus, si on admet que «l'esprit de mafia repose sur la conviction qu'on doit avoir le courage de s'opposer, en cas de besoin, à la loi, pour imposer son destin personnel, son ascension sociale»¹, nombreux seront ceux qui se plient à cette règle. Le personnage type du roman noir se définit généralement par son esprit contestataire, son refus de l'état social et sa recherche d'un équilibre perdu dans le chaos d'une société déboussolée. Les représentants de l'État eux-mêmes, partant du simple enquêteur, en passant par le commissaire et les hauts responsables, en arrivant à la tête de l'État n'échapperont pas eux non plus à cette réalité.

On l'a vu maintes fois dans *Sombre Sentier* où le commissaire Daquin n'hésite pas à se passer de la loi pour arriver jusqu'au bout de son enquête,

¹*Ibidem.*

l'enquêteur Romero qui viole Virginie Lamouroux, suspecte dans le trafic de drogue, un viol à portée métaphorique puisqu'il renvoie à la configuration personnelle qu'avait ce genre de personnage de la loi. Baker, l'agent de la CIA qui tourne un commerce de vidéo pornographique et pédopornographique tout en faisant chanter certaines personnes impliquées dans ces ignobles histoires s'installe également dans ce cercle vicieux où policier et criminel affichent le même profil. Et la liste ne s'arrête pas là. Quant à *Nos fantastiques années fric*, la quasi-totalité des personnages, en haut comme en bas de l'échelle sociopolitique, offrent des portraits similaires à ceux des *mafiosos*.

Si chaque sous-catégorie du roman policier est désignée par son personnage central, le roman à énigme est le roman du policier, le roman à suspense celui de la victime et le roman noir est le roman du criminel. Nous devons ce classement à Boileau-Narcejac. Cette approche, certes classique et quelque peu synecdotique permet pourtant de comprendre pourquoi un personnage comme Bornand dans *Nos fantastiques années fric* ou comme Kashguri dans *Sombre Sentier* occupent le devant de la scène. La référentialité de ce genre de personnage permet à l'auteur du noir de stigmatiser tous ceux qui lui ressemblent, ceux qui l'ont rendu ce qu'il est, et bien sûr, son entourage social.

De manière presque identique au roman noir, le septième art version *hard boiled* s'est accaparé à sa façon de la figure de ce genre de personnage. Les caractéristiques cinématographiques de cet être transgressif font de lui l'une des figures les plus récurrentes de l'histoire du cinéma. François Guérif¹, éditeur spécialiste du roman noir et historien critique de cinéma, maître des ouvrages considérés comme des références sur *Le film noir américain* (Denoël, 1999) et *Le cinéma policier français* (Éditions Veyrier, 1981) attire l'attention sur le rapport consanguin entre le roman noir et le septième art.

L'intime liaison entre le gangstérisme et le politique n'est aucunement arbitraire. Certains vont jusqu'à bâtir la conception d'un gangstérisme politique. Les lueurs d'espoir qui se sont effilochées après la désillusion largement commune aux auteurs du roman noir appartenant à la gauche et à l'extrême-

¹ [Claude Mesplède](#) (dir), [Dictionnaire des littératures policières](#), vol. 1 : A - I, Joseph K, coll. «Temps noir», Nantes, 2007, pp. 903-904.

gauche durant une période qui s'étend de l'après mai 68 jusqu'aux années 1980 a de quoi interpellé dans ce contexte. Les politiciens et les partis politiques de gauche ont été considérés comme des traîtres. Et c'est ce que souligne Dominique Manotti lorsqu'elle affirme que : «L'élection de Mitterrand en 1981 a représenté la fin des haricots. [...] Toute la dynamique initiée en 1968 a capoté à ce moment-là et ce qui avait pu passer pour un espoir dans les années soixante-dix était totalement détruit»¹.

De cette déception se nourrit le caractère d'un personnage clef de *Nos fantastiques années fric*, Bornand, l'archétype du politicien pervers. Ancien collaborateur au passé douteux, Bornand est la personnification d'une vision désenchantée sur le monde politique et sur ses acteurs. Manotti qui ne cesse de clamer sa déception des années Mitterrand, disqualifie les politiciens qui manquent, dans sa représentation, de maturité intellectuelle, et s'ils y font appel, ce ne serait qu'au service de leurs plans détournés. Et quoi de plus injurieux pour un politicien, à chaque fois que ses intérêts personnels sont mis en jeu, que de tourner son dos à ses valeurs et à ses principes.

D'ailleurs, la vie politique en France durant cette période nous est présentée par la voix de Karim, l'associé de Bornand dans la Banque internationale du Liban qui fait l'intermédiaire dans les marchés d'armement au Moyen-Orient, comme «un panier de crabes»². C'est dans ce climat politique perturbé par les tensions et la méfiance que baigne *Nos fantastiques années fric*. La gauche et la droite ne sont que des désignations vidées de tout sens. Suite à la remarque que lui a faite Fernandez, son homme de main, sur la réception de Beauchamp, un politicien de l'extrême-droite, Bornand révèle tout haut sa pensée :

«le politiquement correct : la gauche est à gauche, la droite est à droite, un pur enfantillage, et, avec l'âge, il a de plus en plus de mal à faire mine d'y adhérer. Visage Blanc, narines pincées, il frappe le bureau du plat de la main.

– Vous vous croyez à gauche, vous ? Regardez-vous. Il n'y a que votre montre-bracelet et votre chevelure en or qui soient à gauche chez

¹ Frommer Franck, Oberti Marco, «Dominique Manotti : du militantisme à l'écriture tout en parlant de politique», *Mouvements*, 2001/3 (n°15-16), p. 41-47. DOI : 10.3917/mouv.015.0041. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-41.htm>

² Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 140.

vous. Et moi ? Qu'est-ce que ça veut dire, à gauche pour moi, vous pouvez me le dire ? Moi, je suis au pouvoir, c'est tout»¹.

La politique, selon la perspective de l'ancienne syndicaliste, n'est somme toute qu'une façade légale pour des activités illégales : argent sale, blanchiment d'argent, drogue, commerce des armes, etc. Si le politicien, dans *Nos fantastiques années fric*, est assimilé au criminel professionnel, c'est l'homme d'affaires qui endosse l'habit du politicien dans *Sombre Sentier* pour protéger son dos. Entre ces deux représentations du politicien qui recourt au crime et du criminel qui se convertit en politicien, se forge la conception d'une politique sans vertus, qui se fait corollaire de la criminalité. Politicien gangster, criminel politicien ; la vie politique et le monde du crime jouent aux ennemis jurés en public pour dissimuler leur complicité.

Cette descente accompagnée à la cave obscure de la politique révèle ses secrets et met le lecteur en garde contre la duplicité entre le paraître de la vie artificielle du politicien, correctement soignée et destinée à l'opinion publique, et une autre existence moins honorable, moins exposée aux lumières mais plus authentique, celle où son être révèle sa vraie identité. La sphère politique, gangrenée par la corruption et ternie par les scandales qui y éclatent de façon presque cyclique, se présente alors comme un champ propice aux machinations louches et aux complots. C'est dans cette atmosphère de doute et de méfiance partagés que nos deux écrivains ont choisi d'installer leurs protagonistes.

1.3.2. «La théorie du complot» dans le noir

Le goût prononcé du roman noir pour le scepticisme représente une avant-garde pour le lecteur de ce genre ; «les choses ne sont pas souvent ce qu'elles semblent être» et rien n'est plus sûr que l'incertitude elle-même. L'évidence dans le roman noir, comme dans le roman policier, est liée à la preuve. La preuve est liée à l'indice. Or, il se trouve que l'indice lui-même pourrait être objet de truquage et de falsification ce qui remet une part de la vérité ou sa totalité en

¹*Ibid.*, p. 98.

question. Méfiance et perplexité. Si le factuel est source de soupçon, le discursif l'est de prime abord. Le langage, outil de manipulation le plus connu, octroie au factuel plusieurs facettes et plusieurs possibilités de compréhension qui font sombrer le lecteur dans la confusion et dans l'indécision.

Avec la radicalité du doute et le manque de confiance commence la théorie du complot qui, dans un état paroxystique, peut mener jusqu'à la paranoïa. Cette théorie trouve toute son ampleur dans le roman d'espionnage. Néanmoins, à force de faire face à des histoires de conspiration, le lecteur du roman noir cultive lui aussi un penchant pour cette idée. Les ingrédients de ce genre de fiction et le contrat de lecture l'incitent à s'adapter à cette vision du monde et à y croire. L'importance du domaine social dans l'intrigue du noir rappelle la théorie du complot dans la mesure où le social demeure l'un des terrains les plus sensibles au déploiement des rumeurs, des mensonges, des soupçons et des phobies...

Le contrat de lecture implique donc un exercice de relativisation du récit et de création de ses propres théories en parallèle avec celles établies par l'auteur. Une donnée qui confère au lecteur du roman noir une certaine tendance au conspirationnisme. Explorer la part de l'inavouable dans la narration et s'appliquer à déterminer le pourcentage du non-dit dans ce qui a été révélé est une tâche qu'affectionne celui qui se réclame de la conspiration. De telles spéculations sont aussi celles de Wulff, d'après qui

«l'illusion conspiratoire des paranoïaques ne part pas, le plus souvent, de la conviction qu'il existerait une conspiration et des conspirateurs que l'on pourrait identifier et nommer, mais plutôt du sentiment intense qu'il y a quelque chose de caché derrière les apparences visibles, dont le sens immédiat s'est évanoui»¹.

On ne peut pas parler d'un signe pathologique pour le lecteur du roman noir puisque ces hypothèses ne débordent pas le cadre fictionnel du récit et demeurent ajustées par des exigences esthétiques qui incitent à aller au-delà de la donnée subjective. Le cours de l'enquête l'exige aussi, ainsi que le relativisme. L'enquêteur, dans sa recherche de la preuve, cumule les témoignages et les renseignements autour de la victime et de son bourreau, il reste néanmoins circonspect par rapport aux multiples versions de la présumée vérité que lui

¹ Luc Boltanski, *Énigmes et complots ; Une enquête à propos d'enquêtes*, NRF essais, Gallimard, Paris, 2013, p. 244.

confient les interrogés, eux-mêmes soupçonnés dans leurs rapports à la victime et à son bourreau. Des pistes brouillées et des éléments confus, des histoires paradoxales dont l'authenticité de l'une remet en crise la plausibilité de l'autre et des intérêts divergents sont quelques-unes des raisons pour lesquelles le relativisme et le scepticisme ne sont un choix ni pour l'enquêteur ni pour le lecteur.

Structuralement, le roman policier traditionnel n'est pas adepte de cette théorie. Le crime ne garde pas ses zones d'ombres avec le dénouement du récit qui établit l'identification du coupable à l'issue de l'enquête et lui réserve éventuellement un châtement pour restaurer l'ordre passagèrement perturbé par le crime. Les forces agissantes dans le récit du roman policier traditionnel et leurs rôles sont bien définis et le tout n'échappe pas à la fatalité du déterminisme. Alors que dans le roman noir, le justicier pourrait revêtir un costume pénitentiaire et que la loi n'est pas au-dessus de tout le monde. Ces défaillances font la prolifération de la théorie du complot qui repose, entre autres, sur la non-conformité entre l'objet et son ombre. Autrement, ce qui est véhiculé comme évident n'est que la version soutenue par celui à qui profitent les choses telles qu'elles sont.

Le dénouement dans le roman noir n'est pas réconfortant comme celui du roman policier. Certes on découvre le plus souvent le responsable du chaos mais la revanche de l'ordre n'est pas assurée. La satisfaction mitigée de la découverte du criminel est très vite dissipée par le constat qu'un ordre supérieur régit les simples faits du crime et de ses acteurs. Un pouvoir occulte qui dépasse la loi, une personne qui a sa part de responsabilité dans le crime et qui échappe à la justice, et d'autres interrogations que la révélation ultime de la clôture narrative ne saurait combler pour laisser son lecteur en proie au pourquoi du comment.

Contrairement à la lecture d'un policier classique, celle du roman noir peut donc déborder son lecteur. L'évidence dans la première forme cède à la probabilité dans la deuxième où un tas de questions s'accompagnent non de réponses satisfaisantes mais d'un profond silence éloquent. Les détails qui sollicitent plus de clarifications et qui n'en trouveront pas, poussent le lecteur à s'interroger et à interroger le texte en même temps. C'est autour de ce lapsus volontaire que se forme la théorie du complot.

L'obsession de «On ne nous dit pas tout, on nous cache quelque chose» met le feu aux poudres de cette théorie. Une inquiétude nourrie par la dichotomie entre une attente mal comblée et des réponses qui attisent encore plus de curiosité et de doute. Citons dans ce cadre l'œuvre d'un grand auteur américain contemporain, James Ellroy, qui soutient dans *American Tabloid* – faisant partie du premier tome de la trilogie *Underworld USA* – des hypothèses conspirationnistes autour de l'affaire Kennedy. La théorie du complot s'invite dans l'œuvre d'Ellroy lorsqu'il évoque l'assassinat du 35^e président des États-Unis, John Fitzgerald Kennedy, qui serait, selon ses hypothèses, l'œuvre d'une complosphère de l'agence de renseignement américaine, la CIA.

Dominique Manotti qui ne cache pas sa profonde admiration pour l'écrivain américain, passe à son tour au scalpel une administration française non moins complotiste que son homologue chez l'oncle Sam. *À nos chevaux*, *Kop*, *Lorraine connection*, *L'évasion* et récemment *Or noir* – pour ne citer que ces romans, l'œuvre de Manotti tisse les liens complexes entre les deux sphères sociale et politique et reprend à son compte les différents avatars de la théorie du complot. Panorama de différents milieux qui n'ont rien de commun que les fléaux qui s'y propagent, l'œuvre de Manotti éclaire le théâtre d'ombre et lève le rideau non pas sur le tréteau mais sur les coulisses.

Le monde hippique pour celui qui l'ignore n'est pas uniquement réservé aux chevaux de courses et à leurs cavaliers. Un milieu dont la rentabilité fait rêver les connaisseurs du domaine et ceux qui lui sont étrangers. De ce milieu sportif, Dominique Manotti fait un décor inhabituel de *À nos chevaux* où la spéculation immobilière, la drogue et le sexe font oublier la pureté des purs sangs. *Kop* ne s'éloigne pas trop du milieu sportif puisque c'est le grand monde du football qui s'invite dans ce roman. Dopage, trafic, et blanchiment d'argent sont là pour témoigner de nouveau de l'omniprésence de l'esprit conspirationniste dans l'œuvre de Manotti. Mais c'est surtout *Lorraine connection*, à notre avis, qui reprend le mieux, à partir de faits réels, la fameuse théorie. Sont réunis dans ce roman-témoin les éléments typiques d'un grand complot orchestré par les politiciens et les hommes d'affaires. Le pouvoir politique et l'argent sale sont évidemment les compagnons de route de la théorie du complot.

D'ailleurs, le terme se trouve maintes fois explicité en tant que tel dans son œuvre. Nous nous contentons ici d'un seul exemple tiré de son premier roman, *Sombre Sentier*. S'expliquant sur les raisons de son attribution d'une mission dont il ignore jusque-là le terrain, Lavorel, inspecteur à la Finance et rattaché à l'enquête du commissaire Daquin sur le meurtre de la jeune prostituée thaïlandaise, s'explique ainsi :

«Ma présence ici [...] est le résultat d'un compromis dans les hautes sphères. Les uns veulent absolument qu'on assainisse le Sentier, pour ne pas laisser le terrain complètement libre à ceux qui revendiquent la régularisation des clandestins. Les autres pensent que c'est de la foutaise, et qu'il faut laisser tourner un secteur qui marche bien, et qui ne pourrait pas le faire sans clandestins»¹.

Les uns, les autres et le mystère des pronoms indéfinis laissent tourbillonner le personnage, et avec lui le lecteur, autour de l'identité de ces hommes d'ombres et la nature de leurs plans. En effet, le lecteur de ce roman n'attend pas longtemps avant d'être livré au doute. D'emblée, l'épigraphe de *Sombre Sentier* l'alerte sur son emplacement aux confins de la réalité et de l'illusion, entre le fait avéré et l'illusion de la création romanesque : «Dans cette histoire, tout est inventé, ou presque»².

Par ailleurs, l'œuvre de Pierre Lemaître n'est pas aussi perméable à la théorie du complot que celle de Dominique Manotti. L'esprit conspirationniste y est néanmoins présent et son *Cadres noirs* établit un diagnostic bien fondé sur le cas d'une société psychotoxique qui se saisit de certains aspects du conspirationnisme. Pierre Lemaître octroie une dimension sociale à ladite théorie et se distingue sur ce point de Dominique Manotti pour qui les complots se déploient le mieux dans la sphère politique.

Chez Alain Delambre, le doute s'installe autour de la capacité de la société à intégrer les exclus de son système économique :

«pour un chômeur, assister à la sortie des bureaux est toujours un sale moment. Pas à cause de la jalousie, non. Ce qui est difficile, ce n'est pas d'être chômeur, c'est de continuer à vivre dans une société fondée sur

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du seuil, Paris, 1995, p. 54.

² *Ibid.*, p. 7.

l'économie du travail. Où que vous tourniez les yeux, il n'est question que de ce qui vous manque»¹.

L'allusion faite à la société de consommation dans la seconde moitié du passage renforce l'aspect démoralisant d'un monde matérialiste et dévoile le rapport problématique entre les chômeurs et leurs milieux sociaux. À peine une lueur d'espoir venait éclairer le monde de l'ancien DRH et l'illusion se dissipe aussitôt lorsqu'il apprend de la stagiaire de BLC-Consulting, Olenka Zbikowski, que sa sélection pour l'épreuve définitive de recrutement est un pur fiasco :

«Officiellement, vous êtes quatre candidats, mais trois d'entre vous ne serviront que pour le décor. Le poste sera attribué à une candidate nommée Juliette Rivet. Vous n'avez aucune chance. Vous n'êtes qu'un faire-valoir. [...] Juliette Rivet est une amie très proche de Bertrand Lacoste [...]. C'est elle qui sera choisie. Alors, il a sélectionné trois candidats faire-valoir. [...] Vous, vous avez été choisi pour votre âge. Selon Lacoste : "En ce moment, un senior, ça fait bien dans le tableau"»².

C'est avec cette histoire de conspiration que l'intrigue de *Cadres noirs* prend forme. Le lecteur découvre au fil des pages que dans ce récit enchâssant résident deux récits encadrés dont l'un est celui du jeu de rôle organisé par le cabinet de consultation de Bertrand Lacoste et l'autre celui du projet de licenciement massif des ouvriers de la multinationale Exxyl-Europe. L'ordre chronologique sera donc à l'opposé de la démarche qui nous est proposée dans le roman. C'est la conspiration de la multinationale contre ses ouvriers qui donne lieu à un test évaluatif des compétences de ses cadres pour gérer un tel plan aux enjeux majeurs.

Se crée ainsi une sorte de spirale et la conspiration initiale en entraîne d'autres puisque Delambre s'est initié aux règles du jeu et a décidé, pour reprendre les choses en main, de contre-attaquer. Dans sa riposte, le quinquagénaire nous dévoile un autre visage, celui du paranoïaque. Sa profonde conviction de son statut de victime l'amène à accuser tout un système qu'il rend premier et dernier responsable de son malheur. À ses yeux, c'est un ordre supérieur qui s'acharne contre lui et cherche à l'assujettir par tous les moyens :

¹ Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, p. 51.

² *Ibid.*, p. 172.

«Ce que le système social est en train de me faire, je ne le pardonnerai jamais. D'accord, je plonge dans la boue, je suis ignoble, mais en échange, que le dieu du système me donne ce que je mérite. Qu'il me permette de revenir dans la course, revenir dans le monde, être humain de nouveau. Vivant. Et qu'il me donne ce boulot»¹.

C'est aussi ce même genre de personnage paranoïaque qui accueille le lecteur dans l'œuvre de Dominique Manotti. *Sombre Sentier* nous reçoit dès ses premières pages avec un autre Bertrand, une figure qui creuse davantage les caractéristiques du paranoïaque. Dans une scène charnelle où il abuse d'une jeune prostituée thaïlandaise, le député de droite libère ses fantasmes et avec eux ses peurs et ses angoisses :

«Il ronronne. Elle est tout à sa tâche, maintenant en silence. Elle s'applique avec sérieux. Son visage est plus attentif, [...] ; du regard, elle guette les réactions de l'autre. D'un coup, l'homme se sent dévisagé. Il semble se réveiller d'un long sommeil, mais ses yeux sont vitreux. [...] Il se redresse, elle tombe sur le lit. Il est pris d'une peur panique. Ses yeux sont dilatés. Il hurle, "elle va me tuer". Ses mains devant les yeux, il se recroqueville, puis il envoie des coups de pied dans la direction de la fille, elle demande "It's a game ?", sourit encore, mais semble un peu inquiète. [...] Mais il hurle à nouveau, "Grandis pas, Grandis pas". Puis il l'attrape par le cou, la secoue, la renverse sur le lit, et serre, serre. "Tu ne m'auras pas." Elle se débat un peu, pas beaucoup, elle est complètement écrasée par la masse de l'homme. Elle ne peut plus crier. Une, deux minutes, elle ne se débat plus du tout...»².

La réaction délirante de ce personnage peut être placée sous le signe de la paranoïa : terme paru en 1863 avec une large extension que l'on doit au psychiatre allemand Karl Ludwig Kahlbaum. Sous cette désignation sont réunies différentes formes de

«"délires systématisés primitifs" qu'ils soient ou non accompagnés d'hallucinations. [...] Le terme de paranoïaque renvoie, en effet, indissociablement, à un type de personnalité pathologique et à un type social, au sens du roman social du XIX^e siècle, caractérisé par un ensemble de "traits psychologiques" – orgueil, méfiance, psychorigidité, [...], inadaptabilité – dont l'assemblage trace les contours d'un "caractère"»³.

La frayeur du député qui s'interprète comme un trouble psychologique ne fait pas de lui une exception dans l'univers du noir. Ce caractère, loin d'être une

¹ *Ibid.*, p. 121.

² Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, pp. 10-11.

³ Luc Boltanski, *Énigmes et complots ; Une enquête à propos d'enquêtes*, NRF essais, Gallimard, Paris, 2013, p. 247.

simple restriction limitée à la personne de Bertrand, comprend toute une catégorie de personnages qui affichent des profils proches ou similaires à ce dernier. Bien plus, si on se réfère à la précision qui nous est fournie par Luc Boltanski selon quoi

«l'une des caractéristiques morbides que présentent les sujets atteints par cette maladie est précisément de prolonger dans les circonstances ordinaires de la vie l'enquête au-delà du raisonnable comme si les contours et la teneur de la réalité présentaient toujours à leurs yeux un caractère problématique. L'enquêteur du roman policier agit donc comme un paranoïaque à cette différence qu'il est sain d'esprit»¹.

Le détective et le paranoïaque se rejoignent au niveau de la nature de leurs rapports à la société. Leur disposition critique vis-à-vis de leur entourage en fait des êtres méfiants et suspicieux, toujours aux aguets. Le besoin et l'obsession distinguent néanmoins les deux hommes dans la mesure où le détective agit par nécessité, imposée par des circonstances précises, tandis que le paranoïaque se trouve poussé par une obsession démesurée, souvent inconditionnée, ce que les psychologues considèrent comme un signe pathologique.

Force est de signaler que leurs constantes activités de décryptage cherchent à prouver, pour le détective, LA vérité, qui se fonde sur le doute méthodique pour y parvenir, et pour le paranoïaque, SA vérité, partisan qu'il est d'une méfiance destructive et non pas constructive puisqu'il cherche à affirmer par la voie de la négation, c'est-à-dire démontrer la vérité cachée en repoussant la vérité d'autrui.

Cette conception individualiste de la vérité pour le paranoïaque – convaincu qu'il est le détenteur de la seule vérité authentique, par opposition à la vérité illusoire autour de laquelle se rassemblent l'ensemble de la société dupée par une puissante machine médiatique et un État complotiste – nous mène à l'étude de la macrostructure qui contribue à la diffusion de masse de cette mentalité.

La fréquence des complots dans la société du roman noir est l'émanation d'une macrostructure plus organisée. L'étatisation de ce fléau dans l'œuvre de Dominique Manotti ne laisse aucun doute chez le lecteur. En effet, contrairement

¹*Ibid.*, p. 38.

au roman d'espionnage, l'État dans le roman noir est source et non pas cible des machinations complotistes. Cette approche critique de l'État dans le noir se trouve aussi dictée par la prégnance d'une idéologie de gauche chez la majorité des écrivains de ce genre.

Dans ce cadre, Manotti retisse la toile d'un large complot politique des années Mitterrand. Les complots entre le RPR et les socialistes dans *Nos fantastiques années fric* qui se livrent à un jeu de bras de fer pour défendre leurs intérêts dans l'affaire des otages français enlevés par le mouvement politique et militaire libanais Hezbollah au Liban en 1985, s'insèrent dans un cadre national et international plus large. La primauté de l'intérêt du parti politique sur toute autre considération et l'absence de perspectives, d'un programme électoral ou d'une stratégie claire qui seront le vrai arbitre de la capacité d'un tel ou tel parti à diriger le pays, témoignent de leur amateurisme politique.

Pour combler cette défaillance, les deux parties du conflit recourent à des machinations louches afin de faire pression l'un sur l'autre. Aux yeux de Manotti, cette rivalité entre partis politiques, d'une part, et entre institutions gouvernementales, d'autre part, qui retrace un climat politique malsain, ne peut avoir de crédit. L'écrivaine replace ainsi le crime au plus haut niveau étatique et élève les hauts responsables politiques du gouvernement Mitterrand et ses pseudo-opposants au rang de mafieux.

L'auteure de *Nos fantastiques années fric* se montre une observatrice attentive d'une période aux traits géopolitiques internationaux instables. Moins daté que *Sombre Sentier* mais avec plus de ramifications internationales, son quatrième roman plonge le lecteur au cœur du chaos de la deuxième moitié de l'année 1985. Les événements qui commencent en juin 1985 et s'achèvent vers la fin de la même année retracent presque toute l'histoire géopolitique de cette période. Les conflits internationaux dans le Proche et le Moyen-Orient et les relations franco-africaines y occupent un espace non moins important que l'intrigue policière.

Mais c'est avec la scandaleuse affaire du *Rainbow Warrior* qui a défrayé la chronique de l'époque que s'annonce une longue liste d'évènements historiques placés sous le signe de la conjuration et du complot. Le choix de citer d'emblée

cet incident historique – où les services secrets français ont fait sombrer, le 10 juillet 1985, le navire des militants néozélandais de l'association écologique internationale, *Greenpeace*, pour avorter leur tentative de bouleverser les essais nucléaires français à l'atoll de Mururoa, provoquant ainsi la mort d'un photographe de cette association – est mobilisé par une visée qui dépasse le simple rappel ou la seule contextualisation historique.

Vient ensuite consolider l'orientation critique du roman une autre affaire aussi scandaleuse que l'histoire précédente, l'affaire des Irlandais de Vincennes. Ces vagues successives d'événements meurtriers impliquant la responsabilité directe de l'État, soit par son intervention contestée dans le *Rainbow Warrior*, soit à travers une défaillance qui raconte l'incompétence du régime Mitterrand face aux menaces terroristes – et notamment celle de la rue des Rosiers qui a provoqué plusieurs blessés et la mort de six personnes – représentent un avertissement au lecteur que les vraies mains souillées par le sang des cadavres qui remplissent ce roman sont celles de l'État et de ses sbires meurtriers.

La fiction a repris fidèlement les deux versions médiatisées des deux attentats à cette époque. Dans un article signé Guillaume Labbé, pseudonyme employé par le conseiller privé de Mitterrand selon l'hypothèse du commissaire Macquart, le lecteur découvre un aperçu général qui résume les grandes lignes de ces deux attentats. Transmettre, dans l'absence d'un discours moralisateur et le refus des jugements de valeurs, avec une froideur qui ne dissimule pourtant pas un certain parti pris de l'écrivaine, un savoir historique à la nouvelle génération qui n'a pas vécu les années Mitterrand, c'est aussi amener le jeune lecteur à repenser l'histoire politique contemporaine de son pays puisque les versions fictionnelle et officielle ne sont pas complémentaires.

Autour de ces scandales d'État se nouent plusieurs théories conspirationnistes qui trouvent lacunaires les explications gouvernementales ayant suivi ces deux attentats. Le flou qui a entouré et qui entoure encore aujourd'hui les deux affaires laisse planer le doute autour de plusieurs points aveugles contenus dans le discours officiel. Ces raisons, entre autres, laissent libre cours aux observateurs de l'époque pour inventer leurs propres scénarios qui contredisent la

version gouvernementale et remettent en cause la transparence du fonctionnement de l'appareil étatique.

L'une des tâches qui incombent aux auteurs du noir consiste justement à exhiber la mauvaise gérance de cet appareil et ses retombées sur la société. N'oublions pas que le sentiment d'échec, d'impuissance ou l'impossibilité d'accès aux sources fiables de l'information laisse fleurir les théories conspirationnistes, en partie justifiées par la volonté de découvrir la vérité latente. Le désenchantement de Dominique Manotti et sa grande déception suite à l'élection du 21^e président de la République justifie sa vision conspirationniste de la politique dans les deux mandats mitterrandiens.

Par sa vocation de militante, Dominique Manotti essaye de saisir, à travers la fiction, ce qui lui a échappé dans ce qu'elle a traversé dans l'ère mitterrandienne :

«Ayant fait le constat de mon échec, s'exprime-t-elle sur les ondes de France culture, et de l'échec de ma génération qui a pris des formes très diverses mais enfin c'est un échec collectif [...], j'ai essayé, puisque je ne pouvais pas changer la situation [...], de le raconter»¹.

L'auteure de *Nos fantastiques années fric* puise dans des faits présentés au public comme étant isolés, séparés les uns des autres et sans rapports logiques entre eux. C'est grâce à la liberté d'interprétation permise par la fiction que s'effectue l'exercice de découpage et de rassemblement. Elle évite ainsi de tomber dans l'imitation des anciennes représentations et offre au lecteur un tableau noir, certes imaginaire, mais du moins plus clair, plus complet.

Le refus d'une vision restreinte qui accouche d'un discours absolu et monotone sur les faits incite l'auteure à proposer une autre version fictionnelle qui rivalise, dans sa vraisemblance, avec celles qui sont soutenues par les politiciens. C'est ainsi que se trouve dépossédé de sa crédibilité le discours étatique sur les affaires scandaleuses.

Mais pour échapper à l'éventuelle accusation d'une diatribe infondée, l'auteure présente un texte rationnel où le moindre détail est aussi important qu'un

¹ *À voix nue*, émission radio diffusée sur les ondes de France Culture le 17-12-2015
<http://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/dominique-manotti-larcheologue-du-present-45>

élément de base. Et qu'est-ce qui fait fleurir la théorie du complot si ce ne sont pas les failles du détail ? Se superpose au discours politique officiel qui se contredit (on pense notamment aux deux affaires précédemment citées) une narration qui se veut plus homogène puisqu'elle ne propose qu'une seule version de chacune de ces deux affaires.

Par ailleurs, pour éviter les accusations, la théorie du complot pourrait être un prétexte auquel recourent ces mêmes personnes qui sont inculpées. Caron, député breton de la droite catholique et membre du club Simon de la pornographie dans *Sombre Sentier*, se sert du même prétexte quand le commissaire Daquin lui pose la question sur le meurtre de la jeune prostituée thaïlandaise :

«Mais ne voyez-vous pas qu'il ne peut s'agir que d'une machination grossière, destinée à compromettre les représentants du peuple et, derrière eux, la démocratie toute entière ? [...] Je crois donc de mon devoir, pour protéger l'institution à laquelle j'appartiens, de faire jouer l'immunité parlementaire, et de ne plus répondre désormais à vos convocations»¹.

Sur un autre plan, la fréquence du chantage dans *Sombre Sentier* et particulièrement dans *Nos fantastiques années fric* dessine des milieux sociaux bâtis sur la tension et la primauté de l'intérêt individuel. Le chantage n'est qu'un moyen parmi tant d'autres pour parvenir à ses fins, une tactique odieuse à laquelle recourent les complotistes pour tenir à leur merci celui qui s'impose entre eux et leurs objectifs.

Sexe, drogue, argent sale et crime... Lorsque ces éléments sont réunis le chantage et la trahison sont monnaie courante. Et le maître-chanteur d'aujourd'hui pourrait tomber victime d'un rival qui recourt aux mêmes combines. Meillant, le commissaire corrompu de *Sombre Sentier* en a fait l'expérience. Lui qui a profité de son statut pour faire chanter Jencovitch, patron d'un atelier de confection dans le Sentier, a subi le même sort lorsque Daquin, pour venger son amant turc, lui a demandé de démissionner ou voir souillées sa réputation et sa carrière par la preuve de sa corruption. Les cartes de la pression sont nombreuses et les joueurs font mine d'inventivité et d'habileté, mais le plus efficace de ces «instruments de

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 186.

pression ou de chantage»¹ reste le sexe. Un sexe instrumentalisé politisé voire institutionnalisé.

1.3.3. La pornocratie ou la prostitution institutionnalisée

Le mouvement social de mai 68 en France a brisé l'omerta autour des tabous sociaux, des mœurs et de l'intimité de la vie privée, tout en remettant au-devant de la scène sociopolitique des revendications sur les libertés individuelles et notamment celle du corps. Le retentissement de ces voix réunies autour du mouvement féministe se fait sentir sur différents plans : le social, le politique, l'éducatif et le littéraire, etc. Issus de la génération soixante-huitarde et post-soixante-huitarde, les précepteurs du néopolar français créent des romans à l'image de leur société et de ses angoisses, et l'émancipation sexuelle d'alors trouve une sorte de légitimation dans leurs récits.

Avec le déclin de la censure et le changement des mentalités à cette période s'est popularisée une nouvelle culture plus complaisante quant à la représentation du sexe et d'autres sujets qui s'y rapportent. Cette thématique ne subit pas néanmoins le même traitement dans les différents genres qui font du sexe le leitmotiv essentiel de leurs intrigues. L'écho des amours platoniques qui fleurissent dans le roman de la romance par exemple n'est pas aussi retentissant dans le roman noir. Le sexe dans ce dernier genre est souvent véhiculé comme un enjeu et non pas comme un objectif en soi.

Le sexe et le crime. Le sexe et la politique. Le sexe et les tabous socioculturels et les questions identitaires qui s'ensuivent. Le sexe et les complexes psychologiques et ses fantasmes. Le sexe, ce vrai mythe, ne finit pas d'intriguer romanciers, philosophes, sociologues, psychologues et artistes à la fois. Nos deux romanciers lui réservent, chacun à sa manière, des représentations qui varient foncièrement les unes des autres en le considérant une fois comme un

¹ *Ibid.*, p. 385.

«antidépresseur»¹, un remède ou un acte d'autoconsolation, d'autres fois, comme jeu et enjeu politique (*Nos fantastiques années fric*).

Est-ce de pornographie ou d'érotisme qu'il s'agit quand on évoque les scènes sexuelles dans la fiction noire ? Fallait-il encore préciser que la distinction entre ces deux genres, le roman pornographique et le roman érotique, auparavant décriés pour leur atteinte à la morale et aux mœurs sociales, est nécessaire pour déterminer la nature des scènes sexuelles dans notre corpus ? L'excitation de son lecteur est l'un des desseins communs aux auteurs de ces deux genres, elle reste toutefois loin de légitimer toute analogie entre les deux auteurs et les deux genres concernés.

En effet, l'érotisme est plus allusif et recourt souvent à la technique de l'ellipse pour créer un suspense qui lui est propre, un suspense de nature différente de celui du roman policier, mais qui réussit quand même à attiser la curiosité et à stimuler l'attention de son lecteur. La mise en scène des rapports sexuels dans le roman pornographique est moins évasive, plus explicite donc plus visuelle, ce qui tient le «rêve éveillé» de son lecteur en le comblant des scènes aux contenus sexuels violents et condensés. Par ailleurs, les scènes intimes du roman érotique sont plus théâtralisées et mêlent passion et volupté tout en y ajoutant une dose de lyrisme qui leur apporte plus d'humanité que les rapports sexuels dans le roman pornographique.

Le plaisir charnel dans ce dernier genre semble être sous l'emprise de la part reptilienne du cerveau humain. Purement physique, l'amour n'est qu'une satisfaction instinctive d'un désir primitif, un libre cours de la part animale chez l'*homo sapiens*. Les scènes provocantes de pénétration brutale, les tendances sadomasochistes dans ces relations, la description minutieuse des organes génitaux des deux partenaires dans le roman pornographique dessinent les lignes de démarcation avec le «café du pauvre» dans le roman érotique qui pourrait ne pas être un objectif en soi et est éventuellement structuré d'autres enjeux sociaux.

Ainsi, l'évocation de la libido dans le roman noir intervient à la mi-chemin entre érotisme et pornographie. Ceci non seulement pour des raisons académiques

¹ Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, p. 23.

mais aussi et surtout dans un but artistique qui consiste à ne pas dévier l'attention du lecteur des vrais enjeux et intérêts sociaux du roman. Pour éviter aussi de tomber dans la catégorie du porno-polar. Ceci étant dit, la représentation de la nudité dans notre genre n'est certes pas pudique mais conserve néanmoins ses lignes de démarcation avec la pure pornographie. Et si passage pornographique il y a dans notre genre, sa brièveté et sa valeur secondaire freinent l'évasion du lecteur. D'ailleurs, dans le roman noir, le sexe est pourvoyeur de souffrance et de mort dans la plupart des cas. Un sexe chosifié, commercialisé où la prostitution, l'adultère et les caprices les plus délirants deviennent le miroir d'un monde soumis à la haute autorité de l'argent et de la chair humaine.

L'initiative de Marcel Duhamel de lancer en 1945 une nouvelle collection au sein des éditions Gallimard, la Série Noire, s'est dotée d'un succès qui raconte la justesse d'un choix destiné à la notoriété éditoriale. Le manifeste de cette série, publié trois ans plus tard, précise la singularité de la nouvelle collection, qui entreprend de publier essentiellement des romans noirs, par rapport au policier classique. L'éditorial de 1948 retient le sexe comme l'un des éléments principaux de ce genre, et à son auteur de souligner :

«L'immoralité, admise en général en ce genre d'ouvrages, uniquement pour servir de repoussoir à la moralité conventionnelle, y est chez elle tout autant que les beaux sentiments, voire que l'amoralité tout court. [...] Il y a aussi de l'amour – préférablement bestial –, de la passion désordonnée, de la haine sans merci ; tous sentiments qui, dans une société policée, ne sont censés avoir cours que tout à fait exceptionnellement, mais qui sont ici monnaie courante»¹.

Il est curieux de noter en passant, suite à la coïncidence relevée par Boileau-Narcejac entre le lancement de la Série Noire et l'apparition de l'existentialisme, que ce courant philosophico-littéraire s'est attardé avec beaucoup d'attention, surtout de la part de Simone de Beauvoir, sur la question de l'égalité des sexes et notamment de l'émancipation féminine, alimentant ainsi des réflexions philosophiques et sociopolitiques autour du sexe et de ses significations. Serions-nous en mesure de prétendre que ce courant a pu séduire le directeur de la Série Noire et les auteurs français qui ont rejoint la collection ? La

¹ Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Presses universitaires de France, Paris, 1975, p 85.

coïncidence temporelle ne saurait à elle seule apporter une justification susceptible d'affirmer un tel constat, mais la probabilité d'une influence unilatérale demeure une hypothèse plausible.

Les rapports sexuels dans le roman noir diffèrent de ceux de la littérature dite blanche. Les liens et les penchants sexuels dans le premier genre sont poussés à leurs extrêmes et peuvent dans certains cas blesser le «bon goût» des partisans de la littérature blanche. Les personnages centraux de nos romans, Daquin, le commissaire bisexuel de *Sombre Sentier*, Bornand, le politicien incestueux de *Nos fantastiques années fric*, et le poilu homosexuel dans *Au revoir là-haut*, Édouard Péricourt, affichent, tour à tour, ce qui est considéré parfois comme des «déviances sexuelles» qui ne font pas, dans l'univers du noir, exception mais qui sont au contraire au cœur de sa mise en scène.

Dans sa confession au commissaire Daquin sur ses liens avec l'homme d'affaires iranien Kashguri, Dorothée Marty, mannequin dans le prêt-à-porter, révèle les circonstances de son viol :

«Il m'a fait violer dans des conditions abominables. [...] Dans la chambre, il y avait deux hommes, ses valets de chambre. Ils m'ont attrapée, l'un me tenait, l'autre m'arrachait littéralement mes vêtements. J'ai commencé à crier et à me débattre. Ça les faisait rire. Kashguri était assis dans un fauteuil et souriait. [...] Quand j'ai été complètement nue, ils m'ont attachée sur le lit avec des cordelettes, allongée sur le dos, bras et jambes écartées, et ils ont commencé à me frapper avec des cravaches. J'ai hurlé tout ce que j'ai pu. [...] Quand j'ai cessé de crier, ils m'ont détachée. Je ne pouvais plus bouger, je saignais de partout, et ils m'ont violée, l'un après l'autre d'abord, et ensuite tous les deux en même temps. J'ai perdu connaissance. Je crois que Kashguri se masturbait pendant ce temps-là»¹.

Dans cet extrait, se trouve la réponse au choix de Marcel Duhamel : le sexe tel qu'il l'a entrevu depuis le lancement de la collection. Un sexe aussi pervers que la politique, aussi violent que le crime, et sans scrupules comme la société qui l'incorpore. Alimenté par une «passion désordonnée» selon la formule avancée dans son éditorial, le sexe se rapproche plus, dans ce cadre, de l'animalité. On entend dans cette connotation primitive de l'amour «préférentiellement bestial» le règne du côté organique sur la part affective dans les rapports sexuels. De même que la matérialisation effrénée de la société a réduit les relations humaines les plus intimes à des rapports pré-calculés selon le profit

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, pp. 231-232.

qu'on peut en tirer, elle résume le sexe au simple fait de satisfaire un «besoin physiologique». La désidéologie du sexe dans le noir est le fruit d'un profond désenchantement social dans ce genre.

Les passages aphrodisiaques des scènes érotiques n'ont jamais été l'apanage du roman noir pas plus que du roman policier. Le sexe-fiction a fantasmé depuis les premiers récits, bien avant la forme romanesque, l'imaginaire littéraire et a donné lieu à des histoires où l'éros renvoie au mythe fondateur de la littérature, Œdipe. (D'ailleurs, certains critiques trouvent dans ce mythe les prémisses du roman policier archaïque) Le renouveau du roman noir à ce niveau réside dans la poussée des formes sexuelles à leurs extrêmes jusqu'à en faire une sorte d'allégorie sociale ; la violence sexuelle et la violence entre les sexes sont l'extension de la violence des rapports sociaux.

Le noir sort du placard des sujets souvent considérés comme tabous sociaux. Dans les textes de Dominique Manotti, la banalisation des rapports sexuels sous ses différentes formes, leur fréquence, leur violence, et la mise en scène des personnages libertaires porteurs de valeurs gauchistes contestataires du conservatisme orthodoxe, est une démarche qui se proclame de l'«exhibitionnisme littéraire», une façon de mettre à nu les fléaux de la société et les scandales qui y éclatent. Manotti ne prétend pas présenter des remèdes pour une société infectée, elle présente par contre un diagnostic minutieux de ses maux. Viol, pédophilie, inceste, sexualité précoce des mineurs, sadomasochisme et d'autres déviances sexuelles qui font rougir la société des droits et des libertés, ont de quoi interpeller dans son œuvre.

À l'aune de cette situation, deux types de luttes se précisent dans le roman noir : une lutte institutionnelle que représente traditionnellement l'instance policière contre le crime, et une autre lutte, plus périlleuse et moins organisée, de nature sociale. Si dans le premier cas le criminel figure sur une liste de suspects, délimitant ainsi le champ de recherche du coupable pour faciliter la tâche de l'enquêteur, le deuxième combat s'annonce plus aléatoire contre un malfaiteur dont on ne dispose même pas du portrait-robot. C'est ainsi que les rapports sexuels dans la société du noir sont souvent une allégorie de l'infraction de l'ordre

social, un viol de la morale et un chantage contre ce qui reste de l'éthique de la société.

Le crime ou l'infraction pénale, pour emprunter un lexique juridique, dans le roman policier est le plus souvent un acte de meurtre. Dans le roman d'espionnage, il s'agit plutôt d'un complot fomenté contre l'État-nation et ses institutions, ce qui n'étend pas la liste des suspects aussi largement que le roman noir. Dans notre genre, loin de tout manichéisme, la société elle-même est responsable des fléaux qui s'y propagent et c'est ce qui étend la liste noire sur l'ensemble des composantes de la vie sociale.

Le traitement critique de la sexualité dans *Cadres noirs* de Pierre Lemaître témoigne aussi, sur un ton moins violent que celui de Dominique Manotti, de la dégradation des valeurs sociales. Dans ce roman, l'embauche dépend de l'intimité des relations et non pas des compétences des candidats. Le poste proposé par un cabinet de consultation, BLC-Consulting, pour le compte d'Exxyal Europe, grande entreprise de raffinerie pétrolière, se trouve attribué d'avance à l'amie intime du directeur du cabinet. Ce dernier espère lui confier un poste délicat suite à sa participation à un jeu de rôle visant à tester l'aptitude de cinq cadres de l'entreprise à gérer le licenciement massif de ses employés. Or il se trouve que Juliette Rivet, la maîtresse du directeur du cabinet, n'a visiblement pas préparé l'épreuve et s'est contentée d'une prestation modeste.

Cet épisode n'est pas accidentel. Bertrand Lacoste, le directeur de ce cabinet, a manifestement l'habitude de profiter de son poste pour combler non seulement ses besoins pécuniaires mais aussi et surtout ses «besoins biologiques». En reportant à chaque fois l'embauche définitive de son assistante dans le cabinet, Olenka Zbikowski, stagiaire non rémunérée pendant dix mois, Bertrand Lacoste profite des services gratuits – et d'autres consentis – de son assistante. Des services qui dépassent visiblement le cadre professionnel du cabinet pour une liaison plus intime. À la fin de son mail envoyé à son directeur, Olenka ajoute un post scriptum (p. 169) qui laisse entendre, d'une façon cryptée, que leur relation ne se limite pas aux horaires de travail.

À travers ces scénarios – sortes d'échantillons de ce qui se passe dans les organismes d'embauche – Lemaître fait un clin d'œil à la triste réalité de

l'omniprésence de la question du sexe dans les dédales du marché de l'emploi, où le mérite ne va pas de soi. La transparence du marché de l'emploi est ainsi remise en question. La gestion de ce marché, où le favoritisme est censé être officiellement un délit, montre combien sont influents la chair humaine et les rapports sexuels dans la nomination des postes surtout lorsqu'il s'agit du secteur privé.

Le sexe, selon cette perspective, recode le monde du travail sur la base du plaisir charnel et y ajoute un point non moins influent que les autres règles, à savoir la libido. Cette histoire n'est pas sans rappeler la formation de psychologue qu'a suivie l'auteur du roman. Un héritage qui relance certains nombres de questions sur l'enchevêtrement du sexe, de l'inconscient et du travail et qui nourrit bien des réflexions psychanalytiques autour de celles-ci.

De façon presque similaire, une conception mercantiliste du sexe prend place dans les romans de Dominique Manotti qui vise à montrer l'imbrication du commercial et du sexuel sur différents plans. L'instrumentalisation du sexe dans les affaires commerciales dans *Nos fantastiques années fric* ou encore dans *Sombre Sentier* prend de l'ampleur lorsque le secteur économique fait de la prostitution l'un de ses bastions. Le témoignage, précédemment cité (pp. 155-156), de Lestiboudois dans ce dernier roman lors de son interrogatoire sur le meurtre de la jeune prostituée thaïlandaise, a de quoi retenir l'attention.

À la question du commissaire Daquin sur le recours de cette entreprise aux services des prostituées, Lestiboudois finit par conclure que «tout cela n'est ni très légal ni très moral. Mais nous sommes engagés dans une véritable guerre économique, il ne faut pas affaiblir nos entreprises face à la concurrence étrangère. Ce serait affaiblir la France elle-même»¹. Le sexe, selon la perspective de Lestiboudois, est une marchandise non moins concurrentielle que les autres produits et services commerciaux ; une déduction que laisse entendre le syllogisme établi par ce dernier vers la fin de la citation et qui va jusqu'à en faire une arme redoutable dans la guerre économique où toutes les manigances, toutes amORALES soient-elles, ont le feu vert.

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 158.

Les «précieux» services des prostituées dans les romans de Dominique Manotti débordent le cadre commercial. À ce titre, l'écrivaine n'hésite pas à prolonger la vie de l'entremetteuse de *Sombre Sentier*, Mado, que le lecteur revoit encore une fois dans *Nos fantastiques années fric*. La présence de Mado, qui fait le trait d'union entre les deux contextes pour instaurer une certaine connexion entre les deux romans, soulève également la récurrence d'une thématique constante dans les romans de Dominique Manotti, et l'un des ingrédients constamment présents dans la sauce du noir, l'omniprésence du sexe dans les cercles du crime et du pouvoir et les liens entre la police et les prostituées.

La représentation de la femme dans le roman noir repose moins sur sa figure maternelle que sur ses capacités de séductrice ou de conspiratrice. Ce regard ne doit rien au machisme, de nombreuses écrivaines représentent la femme comme révoltée, libertine, voire dangereuse. La quête d'égalité entre les sexes n'épargne même pas le domaine fictionnel et la femme se trouve aussi virile, aventureuse, et osée que le héros masculin du roman noir et aussi capable des mêmes vices que les criminels les plus cruels (nous y reviendrons ultérieurement).

Rappelons dans ce contexte que la prostituée demeure l'une des figures mythiques de la littérature mondiale dans sa globalité mais c'est surtout dans la paralittérature que ce personnage connaît la plénitude de son épanouissement. À sa présence sont particulièrement favorables, voire complaisants, le roman policier et ses sous-genres. Devenue l'un de ses stéréotypes, la prostituée n'échappe le plus souvent pas à la représentation classique de la vicieuse volontairement libertine ou à l'innocente résignée, au grand cœur et prédisposée au sacrifice. Si les variations de ces représentations diffèrent, elles ne dépassent fréquemment pas le dualisme de la diabolisation et de l'idéalisation.

Par ailleurs, si la prostituée peut revêtir le statut de la victime et être excusée de ses choix obligés, l'entremetteuse affiche une personnalité plus forte, dominatrice et plus responsable de ses choix. Manotti innove à ce niveau et fait de l'entremetteuse de *Nos fantastiques années fric* non pas une modeste arriviste, opportuniste ou corruptrice qui tire profit de la prostitution de ses auxiliaires mais une femme charismatique, courtisée par les hommes les plus influents du pays.

Respectée, voire redoutée par les représentants de la loi, le pouvoir de Mado dépasse les murs de sa maison de passe :

«Mado, une institution dans le quartier. Une ancienne prostituée, reconvertie avec brio dans la restauration. Thomas [...] écarte l'épais rideau rouge qui isole la salle de restaurant. Mado est là, la cinquantaine plus qu'épanouie, fausse blonde aux dimensions felliniennes, très maquillée, sanglée dans une petite jupe noire et un cache-cœur rose en angora, et couverte de bagues, de bracelets et de colliers»¹.

L'introduction de Mado est digne d'une mise en scène cinématographique avec la création de l'élément du suspense en exaltant le personnage avant de le voir et le rideau rouge, une touche théâtrale, vient ajouter à l'ensemble du décor une pincée d'exotisme stéréotypé de ce genre de scène. Le regard du personnage est davantage orienté sur ses ornements que sur son apparence sommairement décrite pour suggérer les attributs non visibles du personnage et pour lui rappeler à quel genre de femme il a affaire.

De *Sombre Sentier* à *Nos fantastiques années fric*, le portrait dynamique de Mado change de fonction et se complète pour créer une cohésion narrative entre les deux textes. La fonction référentielle de la transcription visuelle du personnage dans le premier roman se complète par les fonctions narrative et symbolique de son portrait esquissé dans le deuxième roman par la voix d'un inspecteur de la façon suivante :

«Mado [...], nous la connaissons tous. Plusieurs commissaires, et non des moindres, ont leurs habitudes chez elle. Elle émerge aux Mœurs et aux RG. Elle est subventionnée par le ministère des Affaires étrangères. Elle est protégée par toute la classe politique, de gauche comme de droite. Mado, c'est une institution républicaine depuis une quinzaine d'années. Elle aura la légion d'honneur avant moi»².

La reprise anaphorique sous ses différentes formes : reprise pronominale et périphrase dans ce passage, nous éclaire par un ton glorifiant sur un personnage non moins influent que les hauts dirigeants politiques de l'État. C'est dans ses salons que se réunissent les plus puissants de la société et que se déroulent des affaires aussi critiques que la contrebande d'un millier de missiles à l'Iran,

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 38.

² Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 127.

pourtant pays sous embargo. Madeleine Prévost¹, dite Mado, promue, subventionnée, protégée. Des atouts que seules des personnes qui savent jouer sur les cordes du plaisir et du pouvoir peuvent rassembler se réunissent en elle, la plus célèbre entremetteuse française, la maîtresse de l'une des maisons de passe les plus chics de Paris.

L'instrumentalisation du sexe dans l'œuvre de Pierre Lemaître passe donc au stade de l'institutionnalisation chez Dominique Manotti. Le conseiller privé du président dans *Nos fantastiques années fric*, Bornand, est une véritable incarnation de l'interaction entre le politique et l'érotique. La recherche de la puissance politique s'accomplit dans la jouissance érotique et la multiplication des aventures sexuelles. L'association de l'émotion que suscitent le rapport sexuel et le pouvoir politique se vérifie dans son désir de «rééquilibrer la politique française au Moyen-Orient [...] dans le salon d'une maison de passe»².

Notons en passant que la scène politique dans les deux romans de Dominique Manotti est purement masculine. Ceci revient, entre autres, au fait que la parité en politique n'existait pas encore à la période en question. Durant ses années d'engagement syndical, l'écrivaine évoque à chaque fois que la question lui est posée l'absence féminine remarquable de la lutte syndicale. L'écrivaine n'hésite pas à rappeler son militantisme engagé dans le groupe qui s'est chargé de défendre les Turcs clandestins du Sentier. Serions-nous en mesure de prétendre que c'est le vécu de l'écrivaine qui explique sa fiction et la subordination féminine dans la scène politique française ou serait-il plus prudent d'avancer l'hypothèse du besoin esthétique pour sa trame romanesque ? Somme toute, les deux hypothèses réunies ne s'excluent pas l'une l'autre et s'approchent plus de la complémentarité que de l'antagonisme.

Le pouvoir se trouve alors assimilé à la jouissance sexuelle. Le poste politique prend ainsi une forme pulsionnelle et la politique se trouve simultanément virilisée et érotisée. La libido *sentiendi* et *dominandi* qui s'empare des leaders en hauts lieux nous dévoile ses traits voluptueux. Elle demeure une

¹ Le portrait que nous brosse Manotti de ce personnage pourrait insinuer une possible reproduction de la personnalité de Madame Claude (Fernande Grudet), «la reine de la prostitution en France», connue pour ses réseaux de prostitutions de luxe durant les années 1960-1970.

² Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, pp. 25-26.

incarnation du plaisir sexuel en ce qu'elle procure le triomphe du moi concupiscent et la jouissance euphorique de la domination et du pouvoir.

Pour échapper au sentiment d'usure, la conquête des femmes est le remède de Bornand. Pour ce genre de personnage narcissique, la supériorité de soi ne s'assure qu'à travers la soumission d'autrui. La satisfaction que lui procure le plaisir charnel, le sentiment de domination et de maîtrise de la situation, lui sont incontournables pour l'évacuation des tensions quotidiennes dont il est la cible. Les dérapages de Bornand et ses désirs fantasmatiques illustrent la légèreté de certains politiciens à cette période qui se laissent guider par leur instinct primitif, dépendants de leurs caprices et obsédés en premier lieu par la satisfaction de leur libido.

L'aventure libidineuse, source de défolement, n'a pas été pensée comme signe de fertilité. Loin de la représentation classique du rapport sexuel comme un acte associé à la procréation, la copulation dans *Nos fantastiques années fric* subit l'effet d'un besoin physiologique d'ordre transgressif, voire délictueux. C'est un sexe obscène et incestueux, entre un père vicieux et sa fille libertine, qui se fige au seuil de l'assouvissement du désir primitif. Le précepte du plaisir bestial est prépondérant vis-à-vis de celui de la fécondité de la liaison.

Manotti tire le rideau sur un tableau où le portrait sarcastique du politicien piloté par ses instincts rappelle que la politique reste un terrain favori de fantasmes. À l'image de ce rapport incestueux, la politique sollicite plus de répulsion que de fascination de la part du lecteur qui prend conscience de l'impureté de l'acte politique. Manotti procède à une diatribe politique à travers la mise en scène de ce genre de politiciens incapables de gérer et de contrôler leurs pulsions libidinales. Ce rapport improductif serait donc une reprise allégorique du rapport du politicien à la politique : l'activité politique durant cette période s'avère aussi stérile et improductive que le rapport précédemment cité.

Même l'Élysée, l'un des emblèmes de la République, devient l'espace où se libèrent des penchants hédonistes politiquement maquillés :

«— Et puis, ce soir, je suis de permanence à l'Élysée, et donc vous aussi. Préparez un peu notre soirée. Dans le courrier de la Présidence, vous sélectionnez quelques lettres de déclarations d'amour, vous téléphonez et

vous invitez à dîner. Pas avec le bon Dieu, mais avec ses saints. Du moment que c'est à l'Élysée, ça marchera.

– Comment voulez-vous que je sélectionne ? Elles n'envoient pas de photos.

– Non, mais on s'en moque. Quand on veut des belles filles, on va chez Mado, ou aux soirées de Lentin, le producteur de cinéma [...]. Ce que je voudrais, ce soir, c'est de la surprise, autre chose, et même, tiens, n'importe quoi. Une grosse par exemple, avec un double ventre et des seins gonflés, durs, pour me faire une cravate de notaire»¹.

L'espace où se tient ce dialogue rend plus dense la signification de tels propos. L'image de l'Élysée de *Nos fantastiques années fric*, quelque peu banalisée, nous renvoie aux anciennes histoires de libertinage qu'ont connues les cours des rois français. On assiste à une désidérialisation de l'emblème de la politique française contemporaine, réduit au cliché d'un théâtre animé par la légèreté du politicien. Ce discours en rupture avec le lieu génère une sorte de doute chez le lecteur quant à la capacité de ce genre de politicien à gérer les affaires politiques de son pays.

Dominique Manotti n'hésite pas à nous renvoyer, à mots couverts, aux pulsions sexuelles de François Mitterrand qui ont défrayé les chroniques de la presse écrite et audiovisuelle à la fois. L'ancien président de la République est reconnu par certains comme un politicien séducteur. Un caractère à quoi renvoie ce passage, précédemment cité:

«Le président et Bornand s'arrêtent devant la vitrine d'un couturier de luxe. Deux jeunes vendeuses les guettent de l'intérieur du magasin, et leur sourient. Le président les salue avant de reprendre sa promenade.

– La petite brune est ravissante.
Bornand en prend bonne note»².

Une note qui retient également l'attention du lecteur qui, quelques pages après, s'aperçoit que Bornand avait chargé «la jolie vendeuse brune»³ de porter une écharpe qu'il a achetée dans ce magasin à l'Élysée. «Le Président appréciera», conclut-il. Manotti ne s'arrête pas là et pousse davantage son lecteur à se construire l'image d'un président qui «a ses secrets de famille, et il y tient »⁴.

¹ *Ibid.*, pp. 99-100.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 38.

⁴ *Ibid.*, p. 223.

On entend dans cette prétention, à travers la tentation du non-dit, la voix militante qui nous incite à revenir sur les moments scandaleux de la présidence de Mitterrand.

Sur un autre plan, le sexe se présente comme un instrument de pression, une carte de chantage infaillible. Ceux qui en tirent profit sont parfois en dehors du cercle du couple jouisseur. Pour les politiciens, vivre une aventure hédoniste hors du cadre ordinaire, c'est s'aventurer sur un terrain glissant. Étant des cibles privilégiées du viseur de la caméra, les politiciens épicuriens payent très cher le prix de leurs liaisons suspectes. À cet égard, les affaires qui ont fait la une des journaux sont légions. Des présidents américains et leurs homologues français ou italiens, des grands chefs d'entreprises internationales et des célébrités ont été «victimes» de grands scandales qui ont créé des véritables polémiques au sein de l'opinion publique.

Sombre Sentier et *Nos fantastiques années fric* brisent le carcan de ce sujet. Une certaine symétrie voire une franche intra-textualité s'établit entre les deux textes dans le traitement de la question du rapport sexe-politique et chantage. On y trouve des conceptions comme la «sexualisation de la politique» et la «politisation de la sexualité» que développe Éric Fassin dans son ouvrage *Le sexe politique : Genre et sexualité au miroir transatlantique* où sont confrontées à l'aune des cultures étatsunienne et française ces questions controversées. Ainsi, se trouve exprimée l'idée selon quoi les «questions sexuelles sont des questions politiques, c'est-à-dire qu'elles sont constitutives des relations de pouvoir»¹ et dès que le pouvoir est mis en jeu, les moyens de lutte, y compris toutes sortes de pression et de chantage, se trouvent légitimés aux yeux de leurs usagers.

Ce ne sont pas seulement des hommes agissant dans l'ombre qui y recourent, même les représentants de la loi y voient un moyen de manipulation et de contrôle. Daquin, à titre d'exemple, finit par tenir à sa merci son collègue, le commissaire Meillant, en lui montrant, entre autres, des photos de sa relation avec Mme Jencovitch, l'épouse du patron d'un atelier de confection dans le Sentier. Meillant se résigne, se plie à la volonté de Daquin et présente sa démission à la

¹ Éric Fassin, *Le sexe politique : Genre et sexualité au miroir transatlantique*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2009, p. 18.

demande de ce dernier. De même, Baker, l'agent de la CIA, profite odieusement des enregistrements vidéo des personnalités connues pour les faire chanter.

Les maîtres-chanteurs que nous présente Manotti sont des professionnels. L'avatar de Baker est repris sous une forme plus raffinée dans *Nos fantastiques années fric* pour confirmer la place qu'elle réserve à ce genre de personnage séditieux. Aussi intrigant que Baker, Jean-Claude Chardon, ancien lieutenant destitué pour cause de proxénétisme aggravé, s'est reconverti en une sorte de journaliste paparazzi maître-chanteur qui prend essentiellement pour cible

«la vie privée des célébrités du show-biz et de la jet set. Nombreuses liaisons connues avec des call-girls et des mannequins, qui lui servent d'informatrices. [...] Il est bien probable qu'il a dû se faire quelques bénéfiques annexes en faisant chanter l'un ou l'autre»¹.

On n'en finit pourtant pas avec les connotations négatives de la sexualité dans son œuvre. Ce moyen de chantage sociopolitique s'associe à la volonté malsaine d'humiliation. Sous le regard concupiscent de Nicolas Martenot, l'ami et l'avocat de Bornand, Françoise Michelle, la fille et la maîtresse de ce dernier, se livre à une scène de séduction où le corps érotisé se transforme en un moyen de provocation et d'avilissement. Au-delà de la sensualité de la silhouette sublime de la jeune séductrice qui éveille les pulsions libidinales de son compagnon, le corps impur, trompeur, demeure un substitut d'hégémonie. Le corps, foyer de l'éros, jouit d'une valeur transcendantale dans ce huis-clos sexuel :

«Nicolas regarde le long corps blanc et blond dans cette lumière sans ombre, il adore cette mise en scène surjouée. La maîtresse de Bornand, volée, partagée. Il bande [...], il vient s'agenouiller devant elle [...]. [...] Remonte jusqu'à la cuisse, et enfouit son visage dans la toison blonde, cherche le sexe, le trouve tendre, vivant, multiple, goût fort et profond. [...] Violence du désir. Françoise, présente et ailleurs, écarte les cuisses ou le repousse, s'appuie ou se dérobe, prend plaisir à jouer de ses sensations à lui, elle qui s'enorgueillit de n'en ressentir aucune, et de le lui faire savoir. [...] Et soudain, une rage qui naît dans le bas ventre, la secoue tout entière, la submerge, la jette hors d'elle. Envie de hurler, elle se mord la lèvre au sang. Attrape la tête de Nicolas, l'arrache de son sexe, le pousse aux épaules, le plaque au sol, le frappe de ses poings, le visage englouti dans ses cheveux dénoués, l'écrase de son poids, le chevauche, va et vient, avec fureur, avec haine, jusqu'à ce qu'il jouisse en tremblant, en criant. Alors, elle lui crache

¹Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 39.

au visage, l'enjambe, ramasse sa robe verte, et le laisse seul, allongé sur le sol, essoufflé, à la dérive»¹.

Ce passage marque la rupture entre l'expression poétique de la sensualité et un registre dynamité par la violence de son lexique pour exprimer l'intensité du désir qui échappe au contrôle de Françoise et la projette hors d'elle. Mais notons aussi que pour Nicolas Martenot, ce rapport devient une sorte de conquête, une question de rivalité. L'emploi du syntagme verbal «chasse sur ses terres» nous renseigne sur la mentalité de l'avocat et sa conception du rapport sexuel comme un défi à l'encontre de son «maître». Une mentalité qui aggrave les déchirures sociales et contribue à la généralisation de la crise dans le roman noir.

Chapitre 2

Roman de crises

Le positivisme du XIX^e siècle que les décombres de la première grande boucherie humaine se sont chargés de moquer, s'est vu évincer par une philosophie de la méfiance et du désespoir et par des courants littéraires qui résonnent comme des échos à la crise moderne. Éternelle distributrice de cartes, la crise demeure malgré tout propice à l'épanouissement de certains domaines et elle est justement consubstantielle à celui des beaux-arts. Libératrice de l'imaginaire humain et fertilisante de l'esprit créatif, la crise, ce malheur parfois nécessaire, ne manque pas d'inspirer et d'illuminer les esprits créatifs.

Étant l'un des attributs majeurs de la société contemporaine, la crise se voit accompagnée par de nouvelles formes artistiques où éclot l'expression la plus improbable de révolte et d'insoumission : la formule musicale qui réajuste ses notes pour mieux exprimer le chaos (on passe des classiques reggae, blues et jazz

¹*Ibid.*, pp. 77-78.

à la modernité du rock et du rap), la confusion et la perte des repères, la peinture qui puise de nouvelles couleurs et techniques pour des tableaux se réclamant d'une école naissante, et l'expression romanesque qui les abrite tous sous son toit, pour raconter, sur différents tons, ce «malaise dans la civilisation»¹.

Comme il y a eu et il y a encore une crise en littérature – classique et moderne, il y a également une littérature de crise. Avec sa violence, ses inquiétudes et son désenchantement, le roman noir qui se dresse comme un hommage à la lucidité de la philosophie hobbesienne s'est illustré, dans le nouveau paysage philosophico-littéraire du XX^e siècle, comme une fiction sans illusions sur la réalité sociopolitique de son temps, une fiction qui naît et se nourrit de cette crise.

Le traitement qui en est fait dans le roman noir diffère de celui du roman policier classique où «la crise est jugulée au profit du rétablissement du Même : le monde après est le même qu'avant ; la crise n'entre pas dans les mutations de l'ordre du monde, elle n'est qu'un accroc vite raccommodé. [...] Ainsi, le roman policier ne donne cours à l'hétérogène que pour le réduire à l'homogénéité de la vérité qui annihile l'énigme ; qui a tué ? C'est lui»².

En revanche, le roman noir nous propulse sur le chemin du non-retour : le monde d'après et celui d'avant le crime ne diffèrent pas trop. Comme on l'a vu, les portes du doute et du désarroi ne se referment pas avec l'arrestation du fauteur de troubles, laissant le lecteur secoué par la persistance du désordre autant que par le devenir incertain des personnages. Dystopique, le noir n'est pas ouvert sur les *happy-ending*. L'élimination des éléments responsables de la crise n'empêche pas le plus souvent son prolongement ou sa reprise sous différentes formes : ordre rétabli mais tellement précaire et vulnérable qu'il continue de susciter le doute sur sa stabilité.

¹ On pense dans ce cadre à l'ouvrage emblématique du psychanalyste viennois Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*. Paru en 1930, ce travail, considéré comme une extension de son ouvrage précédent *Au-delà du principe de plaisir* (1920) où il met en lumière notamment la notion de «pulsion de mort», ouvre le domaine socioculturel aux analyses freudiennes. Le père de la psychanalyse y insiste surtout, par rapport à notre contexte, sur le «combat» entre les deux pulsions de vie et de mort qui anime la civilisation. Un combat qui, de son point de vue, peut mener la civilisation à l'autodestruction.

² Denis Mellier, Luc Ruiz, *Dramaxes : de la fiction policière, fantastique et d'aventures*, ENS Éditions Fontenay/Saint-Cloud, Fontenay-aux-Roses, 1995, pp. 79-80.

C'est d'ailleurs suite à des crises successives que le *Godfather* de ce genre, Dashiell Hammett, a mis au jour ses romans qui seront par la suite considérés comme des chefs-d'œuvre et des classiques de ce nouvel avatar du roman policier, le roman noir américain. Une parenthèse historique s'impose ici en urgence pour dissiper quelques ambiguïtés relatives à la considération du maître du *Faucon maltais* comme chef de file de la nouvelle fiction criminelle. En réalité, ce titre honorifique doit plus à ses qualités d'innovateur que d'inventeur, à son originalité et à son investissement personnel – en se basant sur ses propres expériences – dans la progression du roman noir, qu'à son rôle de vrai précurseur ou de créateur d'un nouveau genre :

«Hammett n'est pas considéré comme l'inventeur du polar à proprement parler : [...] les spécialistes reconnaissent ce rôle (à quelques mois près) à son collègue de Black Mask, Carroll John Daly. Mais il a, très tôt, élargi les possibilités d'expression du récit criminel simple, argotique et quelque peu mélodramatique de Daly, grâce à des intrigues plus complexes, un style plus sec et ironique, des personnages plus retors, un sens du dialogue plus raffiné, une connaissance nettement supérieure des milieux criminels américains et – c'est peut-être là le plus important – une vision de l'absurdité tragique de l'existence qui propulse d'un coup le polar dans l'âge adulte»¹.

Déterminé à transposer une part de lui-même en se projetant dans le monde des belles lettres, Dashiell Hammett, détective privé entre 1915 et 1922 de l'agence américaine de détectives et de sécurité Pinkerton, taille un nouveau costume d'enquêteur à la mesure de son nouveau détective dur à cuire qui rompt avec les étiquettes et les bonnes manières de ses prédécesseurs. Les dures épreuves par lesquelles le maître du *Faucon maltais* a dû passer ont été, peu ou prou, déterminantes des sombres couleurs du nouveau genre qu'il a contribué à baptiser.

Né sous le toit de la pauvreté, héritier de la tuberculose de sa mère dont il souffrira toute sa vie, obligé de cumuler dès l'âge de 14 ans des petits boulots pour vivoter, alcoolique dès son jeune âge, témoin de la Der des Ders, la vie de Dashiell Hammett, aussi mouvementée, n'était pas à l'eau de rose et ses romans ne l'ont été pas non plus. Mais il reste malgré tout un homme très attaché à ses principes et aux causes auxquelles il croit.

¹ Benoît Tadié, *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, PUF, Paris, 2006, p. 6.

Le roman noir ressemble à ce monde hammettien, sans merci ni salut, et l'obscurcit davantage. Les cours gratuits de la vie qu'il a eus dans les rues des différentes villes parcourues, les leçons de Pinkerton, les épreuves des mois de prison qu'il a purgés lors de la chasse aux sorcières – période de lutte contre le communisme, ses adhérents et sympathisants aux Etats-Unis – ont décidé de la tonalité de la nouvelle variante sociopolitique du roman policier classique. Misère, crime, injustice et corruption, la face honteuse de la vie sociale et politique américaine des années 1930 trouve sous sa plume, dans un réalisme grinçant, son vrai reflet.

La crise individuelle de celui qui a procuré au roman noir ses premières lettres de noblesse n'est pourtant pas le seul facteur qui a sonné la genèse de cette littérature. Comprendre l'émergence d'une fiction aussi sombre nécessite une vision d'ensemble sur son contexte sociohistorique :

«celui des crises nées de – et autour de – la Première Guerre mondiale. De là, [...] le polar révèle les mutations du champ littéraire, social, culturel et idéologique autour de cet événement collectif traumatique, et incarne, à sa manière et au même titre que les avant-gardes des années 1920, la rupture avec le monde et les illusions d'avant-guerre»¹.

Il n'est pas également inutile de rappeler, suite au spécialiste de l'Histoire du polar et créateur de la collection Rivages/Noir, François Guérif, le rapport entre le 19 janvier 1919, date historique du vote du 18^e amendement de la constitution américaine qui établit la prohibition, et les origines et circonstances historiques qui ont vu naître le roman noir. Selon le critique, cette loi a été favorable à l'expansion et à l'épanouissement du gangstérisme aux États-Unis. Les décennies qui l'ont suivi ont connu la corruption municipale, la violence et le durcissement de la société américaine. En ces termes, Audrey Bonnemaïson et Daniel Fondanèche confirment à leur tour ce même constat :

«Dès la prohibition, on voit naître des guerres de gangs, une domination du crime organisé sous la Grande Dépression, le développement des secteurs du jeu, de la prostitution, de la contrebande, et une corruption galopante au sein de la police et des institutions politiques. Quel meilleur terreau que les grandes villes, Chicago, Atlanta, Las Vegas, ou New York, qui a engendré le

¹ *Ibid.*, p. 22.

fascinant Al Capone et le syndicat du crime de Lucky Luciano dans les années trente ?»¹

Ce n'est pas d'ailleurs pour rien que le cinéma américain des années 1930 s'est précipité, avec plus ou moins de réussite, sur le nouveau genre pour lui procurer une autre dimension que seul le septième art savait mettre en scène. Le choix des producteurs hollywoodiens doit beaucoup aux caractéristiques intrinsèques du roman noir. Outre le style très scénarisé où priment dialogue incisif et action, la violence de cette littérature naissante a beaucoup à voir avec son adaptation à l'écran. La crise qui plane sur son univers réaliste, la violence qui gangrène la société, la corruption qui n'épargne presque personne et son air pessimiste fournissent au septième art, encore en noir et blanc à cette période, ses thématiques les plus chères et les futurs stéréotypes de la grande industrie américaine de l'illusion.

Ainsi, les romans de Dashiell Hammett et ceux qui s'élevaient à son rang ont été vite disputés pour recueillir les droits de leurs adaptations donnant lieu à des productions parfois réussies et à d'autres qui connurent un succès moins éclatant dû non seulement au jeu des acteurs ou au peu de moyens investis mais parfois à la nature complexe de l'œuvre elle-même. Les Chandler, Hemingway, Stephen King, James Ellroy, pour ne citer que ces auteurs d'outre-Atlantique, ont été immortalisés sur le grand écran.

Il est donc bien des rapports entre le roman noir et la crise au sens le plus large. Le théoricien du néopolar français, Jean-Patrick Manchette, n'y voit-il pas en toutes lettres une «littérature de la crise»² ? Cette littérature qui a vu le jour «suite à la crise du capitalisme» comme le suggère Montalban³ n'est rien d'autre que la cristallisation de la défaillance des systèmes socio-économiques et politiques des sociétés modernes et postmodernes.

Crise économique et ses étendues sociales dans *Cadres noirs*, crise morale que *Nos fantastiques années fric* nous renvoie à ses origines politiques, crise générale et chaos de l'après-guerre 1914 dans *Au revoir là-haut*, crise

¹ Audrey Bonnemaïson, Daniel Fondanèche, *Le polar*, Éditions Le Cavalier Bleu, Paris, 2009, p. 18.

² Jean-Patrick Manchette, «Cain frères et compagnie», *Charlie mensuel* n° 126, juillet 1979, In : *Chroniques*, Rivages/noir, Paris, 2003, p. 57.

³ Cité par Dominique Manotti In *Manière de noir, La fiction policière contemporaine*, PUR, Rennes, 2010, p. 212.

sociopolitique dans le *Sombre Sentier* des années Mitterrand : c'est un appel de détresse sociopolitique que nos deux écrivains transmettent à travers leurs romans.

Par ailleurs, l'essoufflement du «roman problème» classique que les critiques et spécialistes du genre situent le plus souvent vers la fin de la Deuxième Guerre mondiale avait ouvert la voie au roman noir français pour conquérir une place grandissante au sein des littératures policières et rejoindre son concurrent de l'outre-Atlantique. Cette évolution vers le roman noir s'explique selon Marc Lits par les conditions sociohistoriques de cette période mouvementée, et s'y ajoute la création de la collection de la Série noire chez Gallimard par Marcel Duhamel en 1945. Cette nouvelle collection a largement contribué à la diffusion du roman noir américain et l'installation définitive du nouveau genre en France. Certains critiques s'y réfèrent même comme la prise de conscience effective de l'autonomie de la nouvelle littérature noire.

C'est à l'été 1945 que commence l'histoire de la Série noire. Son indiscutable contribution à la promotion du roman noir fait l'objet de plusieurs recherches prouvant que la consécration d'une collection spécialisée du roman policier et notamment du roman noir avait positivement influencé l'histoire de ce dernier sous-genre. Ses traductions et introductions des renommés anglo-américains auprès du lectorat français – Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Chester Himes, Ed McBain, David Goodis – ont encouragé les auteurs français à réclamer eux aussi leur part du grand marché du crime.

La collection a vu la liste de son album noir se renforcer par la suite avec la nouvelle génération du néopolar, avec en tête Jean-Patrick Manchette, suivi d'Alain Fournier, plus connu sous les initiales A.D.G (le pseudonyme Alain Dreux Gallou), Jean-Meckert publié sous le pseudonyme John Amila, et d'autres plumes en herbes qui ont apporté la marque française sur le marché du «noir».

2.1. L'agressivité de l'espace romanesque

Peut-on vraiment penser la forme romanesque en dehors d'un cadre spatiotemporel ? Nous ne saurons pas apporter de réponse satisfaisante à cette question tant que notre connaissance de l'ensemble des œuvres littéraires reste très limitée par rapport à la production et à la diffusion gigantesque qu'a connues ce genre littéraire depuis son apparition, quelques siècles auparavant. Nous l'imaginons pourtant d'un accès compliqué en l'absence de telles structures narratives rendues inhérentes à la composition du texte romanesque par la voie d'une longue tradition littéraire.

Qu'il soit fictif ou réel, l'espace est pour le lecteur un cadre, une référence, voire parfois un personnage. De ce fait, l'espace condense en lui plusieurs dimensions dont les deux principales se définissent l'une par rapport à l'autre et dont la contradiction ne nie pourtant pas la complémentarité : le concret et l'abstrait. Le premier se rapportant à la géographie dans le roman, le second se rattache à sa temporalité.

Ce qu'on nous a désigné sous les noms de «lieu» et de «temps» dans les années primaires de l'enseignement afin de respecter une terminologie adaptée à nos connaissances d'antan fait en réalité l'objet d'interminables réflexions critiques et philosophiques que le présent cadre d'étude ne permet pas d'approfondir. Il suffit de faire face aux seules disciplines de la linguistique, en analysant les éléments déictiques spatiotemporels *ici* et *là*, les prépositions *devant* et *derrière*, et de la philosophie de l'espace et du temps pour comprendre la complexité de ces deux notions et leurs vastes champs d'interprétation.

Ceci étant dit, l'espace n'est pas moins parlant que ses habitants et dans *Sombre Sentier*, son silence se révèle parfois plus éloquent que le discours des personnages. Sujet de description et d'interprétation, le lieu est doué d'une double dimension décorative et symbolique. Sa vivacité et sa présence comme un endroit très animé – voire souvent agité, où affleurent toutes sortes d'affaires légales, à la limite de la légalité et illégales, l'exposent comme un élément à la croisée de plusieurs enjeux contradictoires et en perpétuelle interaction avec les personnages.

A fortiori, ce n'est pas seulement leur présence qui lui procure son sens et son existence mais c'est à l'entité spatiale aussi, connotative et dénotative selon cette perspective, de déterminer l'identité et le type de ses visiteurs. L'allégorisation du cadre spatial et ses liens métonymiques avec les personnages de *Sombre Sentier*, son autonomie et sa présence comme un personnage à part entière, sa place prépondérante dans l'intrigue, dessinent un traitement différent de celui d'un Balzac ou d'un Zola du dix-neuvième siècle, chez qui la façon d'être, de s'habiller ou de parler suffit parfois à renvoyer au milieu social du personnage.

Avec l'urbanisation de l'espace dans le roman noir s'amorce conjointement un style qui s'y ajuste en s'adaptant à l'architecture de la «jungle de l'asphalte». Une exigence qui se renforce par le sentiment d'insécurité au cœur de la structure labyrinthique de la métropole. Ce style qui tend à la brièveté de la construction phrastique et à la condensation du sens traduit la concentricité de la Cité post-industrialisée et la densité de son mouvement accéléré. Dans ces endroits, l'espace est menaçant et sa menace apparaît à travers une écriture crispée.

De telles spéculations sont aussi celles de Jean-Noël Blanc qui voit là :

«l'irruption de l'urbain dans l'écriture. Le lexique s'ouvre à l'argot des bas-fonds qui, jusque-là, ne servait qu'à faire couleur locale. Le style se durcit : il évacue les périphrases, renie les quartiers de noblesse du bien-parler pour aller tâter du langage des bas quartiers. La phrase se tend : elle acquiert la vitesse, la grossièreté et la redoutable efficacité des propos de la rue. La contemplation est remplacée par l'action, et la temporalité paisible et lente des saisons et des jours par le rythme saccadé et bruyant des villes»¹.

C'est sur ce dernier contraste entre les deux rythmes que préfère jouer le maître de *Cadres noirs*. Dans ce roman noir qui emprunte certaines caractéristiques au thriller, le temps se transforme en un facteur majeur. L'urgence et le sentiment de pression qu'elle engendre chez le lecteur nous livrent à des réflexions sur la dynamique temporelle du roman et ses différents enjeux.

C'est sur le plan de la violence symbolique qu'incarnent les espaces évoqués dans notre corpus que se rejoignent le concret et l'abstrait. Un premier

¹ Jean-Noël Blanc, *Polarville : Images de la ville dans le roman policier*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1991, p. 15.

élément s'attachant à l'étude du cadre spatiotemporel dévoile les moyens mis en scène pour faire du «temps» et du «lieu» deux facteurs indispensables aux deux intrigues de *Sombre Sentier* et de *Cadres noirs*. L'agressivité de ces cadres nous renvoie dans un deuxième volet à l'étude de la violence, son écriture et ses effets sur le lecteur pour enchaîner, dans un troisième élément, sur l'objectif de cette violence et sa visée démystificatrice lorsque nous nous intéressons à la notion du tabou à travers les romans de nos deux écrivains.

2.1.1. La pression spatiotemporelle

L'étude du cadre spatial est d'un tel intérêt qu'elle déborde les contours des belles lettres, ouvrant ainsi la voie de la pluridisciplinarité à ceux pour qui la question du *locus* n'est pas le seul apanage d'une matière qui concentre ses efforts sur l'étude de la géographie d'une zone¹. Histoire, ethnologie, géologie, archéologie et tant d'autres sciences que nous n'aurons ni l'occasion ni l'intérêt de délimiter dans ce cadre se rapportent, d'une façon ou d'une autre, à l'étude des éléments constitutifs de l'espace.

Mais fallait-il insister sur la valeur ajoutée que vient d'assurer la philosophie qui avait consacré tout un courant de pensée à cette notion problématique ? Problématique avec ses extensions dont on n'arrive pas encore aujourd'hui à déterminer si elles sont délimitées ou infinies. Problématique aussi parce qu'elle touche à plusieurs définitions se basant chacune sur sa propre théorie. Et plus problématique encore quand il est question d'un espace

¹ Il est nécessaire de saluer dans ce cadre l'apport de la géocritique, approche littéraire de la géographie, dans l'étude pluridisciplinaire de l'espace. Dans son ouvrage emblématique *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace* (les Éditions de Minuit, 2007) Bertrand Westphal se penche soigneusement sur l'analyse des formes de l'espace qui, entre l'abstrait et le concret, l'intime et le collectif, change de signification, de valeur et de fonction. L'auteur de l'ouvrage qui commence par rappeler – comme le fait Jean-Christophe Valtat dans son approche de l'espace temporel (*Culture et figures de la relativité : Le temps retrouvé, Finnegans Wake* cité dans le deuxième élément du premier chapitre, «Les trous noirs dans l'Histoire») – l'effet de la théorie de la relativité sur la vision classique de l'espace, souligne l'interférence du temps et de l'espace («la spatialisation du temps»), signale le rapport entre géographie, architecture et littérature et mentionne, entre autres sujets, l'interaction entre les sens et l'espace, etc.

métaphysique ou d'un espace intime, espace, dira-t-on, dont le propriétaire lui-même ne pourrait pas cerner l'ensemble des traits.

Pour les champs extralittéraires, c'est la criminologie qui nous semble renouer le plus explicitement avec la littérature policière en fournissant une matière dense et précieuse à ses intrigues. Les formes de crimes et leurs mobiles, l'étude psychosociologique du criminel et de son milieu idéologique, l'attention portée à la victime et à sa réintégration font, entre autres, l'objet d'interminables études et se dessinent *a fortiori* comme des traits identitaires, sur le plan thématique, de la littérature policière.

L'étude du phénomène criminel nous suggère l'importance du moindre détail dans la géographie de l'espace en général et dans la scène du crime en particulier tout en avisant le lecteur de la plurivocité d'un lieu, tout insignifiant qu'il puisse paraître à un regard inattentif. L'économie de l'espace dans cette discipline nous rappelle aussi pourquoi les auteurs du noir attribuent autant d'importance au terrain de l'action qu'à ses occupants. Vues sous cet angle, la construction et la description spatiales dans le cadre littéraire demeurent des enjeux en soi, esthétiques et savants à la fois.

Le rapport du lecteur à l'espace romanesque n'est pas non plus différent de celui du personnage/espace ou de celui de l'auteur/espace. Qu'il soit familier ou non avec le milieu mis en scène, le lecteur est invité à actualiser un savoir-lire pour observer et décrypter l'espace au-delà de sa fonction basique de cadrage. Il n'est pas seulement le terrain de l'action, c'est l'un des tuyaux à travers lesquels se déploie la critique sociale, la conception d'une société fort hétérogène, voire parfois disloquée. Dislocation établie non seulement sur la base communautaire ou ethnique (*Sombre Sentier*) mais aussi et surtout sur fond politique (*Nos fantastiques années fric*) et notamment économique (*Cadres noirs*).

La reproduction romanesque de l'espace réel dans un cadre fictionnel ne vise pas plus sa déformation que son dédoublement. L'anamorphose spatiale ne devra donc pas être conçue comme une transgression mais plutôt comme une parodie chargée de véhiculer le sens latent derrière l'architecture et la superficie du milieu. C'est ainsi que Paris se trouve dans notre corpus parodié à un certain degré, en dépit de l'illusion de l'authenticité que suggère la vraisemblance

fictionnelle. De l'œuvre de Manotti à celle de Pierre Lemaître, la capitale française n'est pas seulement un élément scénique subordonné à l'action de leurs protagonistes, c'est aussi le terrain des réflexions critiques qui varient selon la nature de l'intrigue.

L'urbanisation du cadre spatial dans les romans noirs précepteurs est une tendance communément admise comme l'une de ses caractéristiques fondamentales. Si le meurtre originel a eu lieu dans les vastes étendues de la campagne¹, celui de l'œuvre préceptrice de la littérature policière, *Double assassinat dans la rue Morgue*, a eu lieu au cœur de Paris, entre les murs de la ville moderne. Corruptrice et «criminogène» comme le font remarquer Audrey Bonnemaïson et Daniel Fondanèche dans *Le polar*, la ville est la terre promise du nouveau criminel, plus violent et corrompu quant à lui.

Inutile alors de reprendre ce qu'on a précédemment développé autour du rapport, longuement détaillé par tant de recherches antérieures, sur l'urbanisation de la ville, son industrialisation, et la naissance du roman policier. Cependant, une autre précision demeure nécessaire pour bien établir la distinction entre les différentes lumières qui ont été projetées sur la ville à travers les différents genres policiers. De ce fait, la ville du roman policier à énigme ou à suspense n'est pas tout à fait celle du roman noir, et la ville de ce dernier ne peut être calquée sur le modèle que nous trouvons dans le roman d'espionnage ou dans celui du roman policier historique.

Planant différemment sur chacun de ces romans, les contraintes génériques sont donc déterminantes de l'architecture et des couleurs de l'espace mis en scène. En effet, la représentation du roman à énigme classique de la ville est souvent basée sur une approche sectorielle où est souvent privilégié l'espace clos, ou relativement restreint par rapport à la vaste étendue de la «jungle d'asphalte». L'événement fondamental se contient généralement dans un ou plusieurs endroits à la superficie délimitée.

¹ «Caïn dit à son frère Abel : Allons dehors, et comme ils étaient en pleine campagne, Caïn se jeta sur son frère Abel et le tua». Anonyme, La bible, Pocket, 1998, p. 37. Cité par Audrey Bonnemaïson, Daniel Fondanèche, *Le polar*, Éditions Le Cavalier Bleu, Paris, 2009, p. 13.

Double assassinat dans la rue Morgue d'Edgar Allan Poe, *Le mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux, *Le mystère de Big Bow* d'Israel Zangwill, et *La Chambre ardente* de John Dickson Carr en sont, parmi tant d'autres, des classiques qui illustrent la fréquence des crimes perpétrés dans la mystérieuse chambre close. D'autres variantes bien reconnues comme le train d'Agatha Christie, son île ou ses petits villages qui figurent respectivement dans *Le crime de l'Orient-Express*, *Les dix petits nègres* et *La plume empoisonnée*, présentent, topographiquement, des traits proches des échantillons précédemment cités.

Ces derniers cadres sont autrement appréhendés dans notre corpus. Ainsi, le train demeure le symbole de l'aliénation et de la déception dans *Cadres noirs* et *Au revoir là-haut* de Pierre Lemaître et l'île se dessine *a priori* comme l'endroit mythique du paradis fiscal comme c'est le cas dans *Nos fantastiques années fric* de Dominique Manotti. Ces exemples nous dévoilent non seulement le changement des valeurs attribuées au cadre de l'action, mais nous renseignent en même temps sur l'évolution de la répartition spatiale des événements à travers les genres. Dans le roman noir, l'action se déploie sur un terrain plus vaste. Cela s'explique par l'interconnexion croissante des différentes zones de la ville moderne mais c'est surtout le caractère total de la corruption qui en explique mieux les faits.

Deux schémas narratifs se sont ici imposés. Ce constat, en dépit de sa généralité, reste en adéquation avec une bonne part des deux genres concernés : le roman à énigme classique et le roman noir contemporain. Dans le premier genre, c'est le rétrécissement de l'espace qui accompagne l'avancement de l'intrigue. L'auteur part d'un cadre plus général et plus ouvert pour revenir au mystère de la scène du crime, spatialement beaucoup plus restreinte.

Par ailleurs, c'est le sens inverse qui jalonne le même genre de schéma dans le roman noir contemporain. Le lecteur découvre dès les premières pages un espace réduit où est reproduite l'action criminelle pour être enfin témoin d'une extension considérable d'un espace infesté par la crise générale. Dans *Sombre Sentier* par exemple, c'est une chambre cachée et un atelier de confection qui nous ouvrent les portes de la grande métropole parisienne où un crime isolé s'avère un

prétexte pour annoncer l'infection de l'ensemble du corps social gravement atteint par la corruption.

La familiarité spatiale de nos deux écrivains, tous deux originaires de la capitale française, avec la localité réelle, confère à leurs textes plus de référentialité. S'amenuise ainsi la fissure entre le littéral et le figuré dans nos textes où Paris est pris pour cadre spatial commun. En effet, l'omniprésence de la ville des lumières dans la mythologie littéraire mondiale se confirme à travers la fréquence de son emploi qui échappe tout d'abord aux protocoles de la hiérarchisation littéraire entre catalogue blanc et liste populaire, comme il refuse l'orthodoxie générique si on examine bien l'usage qui en est fait dans la littérature policière et ses sous-genres.

Convient-il ici de rappeler que Paris s'est historiquement associé aux mythes fondateurs du roman policier ? *Les Mémoires* d'Eugène-François Vidocq, *le Double assassinat dans la rue Morgue* d'Edgar Allan Poe ou *L'Affaire Lerouge* d'Emile Gaboriau, pour ne citer que ceux-ci, sont les textes qu'on rencontre le plus fréquemment dans les recherches qui s'intéressent à la genèse du roman policier. Ces mêmes textes reprennent tous la même géographie spatiale pour leurs histoires. Paris, un patrimoine international de la littérature policière.

De l'urbanisation nous passons donc à la "parisianisation" des romans policiers précurseurs. Tendance qui s'explique en partie par le besoin esthétique de l'espace en crise inhérent à cette littérature. Son climat sociopolitique agité – révolution industrielle et économique, révolutions sociales et émeutes – a représenté vraisemblablement l'hameçon pour les grandes plumes policières. À l'instar des personnages humains, Paris, ce terrain mouvant, revendique une présence particulière dans le schéma actantiel de nos histoires.

La capitale française ravagée par la guerre ou par le chômage dans l'œuvre de Pierre Lemaître, le Sentier et les lieux de pouvoir politique dans l'œuvre de Dominique Manotti, nous offrent différents modèles de la capitale qui se croisent et varient selon le regard que porte chacun des deux écrivains sur l'une des plus grandes métropoles du monde. Un espace qui partage avec ses habitants non seulement leurs actions mais aussi leurs caractères et identités.

Tout en partant du même paysage social, les deux écrivains construisent, chacun à sa manière, leur propre carte postale et, encore une fois, leurs formations ont été déterminantes dans leurs représentations de la ville. L'espace aliénant et l'approche psychologique qui en est faite dans l'œuvre de Pierre Lemaître prend une dimension documentaire dans celle de Dominique Manotti qui dresse la cartographie d'un des plus grands arrondissements de la capitale française des années 1980 et 1990.

L'écart majeur qu'on peut relever entre les deux représentations de la ville reste avant tout d'ordre historique. Le paysage social d'un Paris ravagé par la Der des Der (1918-1920) ne ressemble évidemment pas au décor de la ville dans les années Mitterrand (1981-1995). La différence entre les deux représentations n'est pourtant pas source de confusion ou de dépaysement pour le lecteur. Les sentiments d'inquiétude et d'aliénation dans *Cadres noirs* sont à leur tour l'extension d'un danger aussi fréquent dans *Nos fantastiques années fric* que dans *Sombre Sentier*.

Si nous procédons à une approche titrologique de ce dernier roman, *Sombre Sentier* sera le premier élément péritextuel qui assure à la fois une indication générique et une fonction référentielle. D'emblée, on est situé par rapport à un macrocontexte qui aura visiblement lieu dans cet espace aussi important pour en faire le premier signe d'une lecture orientée. L'enjeu de ce choix est assurément atteint : le Sentier dont il est question est un facteur influent dans le déroulement des actions sociales (la lutte syndicale) et policières et le lecteur doit lui attribuer autant d'attention qu'au reste des facteurs pivots dans ce roman.

À l'image de son appartenance à la littérature de masse, *Sombre Sentier* nous introduit dans des milieux aussi populaires que le Sentier parisien de confection. Les deux intrigues sociale et policière qui se développent parallèlement se construisent dès le début autour de la même matrice, un espace-personnage que l'écrivaine n'hésite pas à assimiler au reste de ses personnages : «le Sentier est à lui seul un personnage de polar, et je crois que, dans *Sombre*

Sentier, il a fortement déteint sur tous les autres. Daquin me semble y avoir pris certains de ses traits les plus attachants»¹.

Vu sous cet angle, l'anthropomorphisme vise avant tout la socialisation du *Sentier*. C'est la création de l'illusion de familiarité entre le lecteur et l'espace que cherche à instaurer la «personnification» de cet endroit. Dans le rapport relationnel entre un sujet pensant et un objet inanimé concret, c'est l'ordre psycho-émotionnel qui prime sur l'aspect rationnel. On peut déceler également les caractéristiques du dur à cuire dans le *Sentier*. Cette analogie caractérielle nous renvoie notamment aux propos de Boileau-Narcejac détaillant les qualités du détective dans le roman noir :

«Le voilà à la limite de la légalité, en butte aux tracasseries de la police officielle, toujours prête à lui faire sauter sa licence. Qu'on ne lui demande pas d'être aimable, courtois, souriant. Il est bien obligé d'être rugueux, hargneux, agressif. Il a affaire à des adversaires pour qui la vie ne compte pas [...]»².

La voix de Dominique Manotti, introduisant son *Sentier*, fait écho à ce qui a été avancé par Boileau-Narcejac sur les caractéristiques du dur à cuire, opérant le plus souvent «à la limite de la légalité». Nous nous permettons d'ajouter aux observations de Boileau-Narcejac un petit détail qui ne leur a certainement pas échappé, mais probablement faute d'espace, n'a pas été mentionné. Il s'agit du côté humaniste du dur à cuire. Ce personnage qui, malgré la noirceur de son monde, trouve le moyen de venger ceux qui n'ont pas trouvé dans la justice officielle leurs comptes, reste un «électron libre», comme ce *Sentier* «autorégulé» de Dominique Manotti, dans une société infectée par la corruption et la déliquescence, un observateur lucide dans un environnement aveuglé par le primat de la matière sur toute autre valeur.

Le *Sentier* populaire se trouve également considéré comme une sorte de variante de la littérature noire :

«Si l'on résume un peu les caractéristiques du *Sentier* : hors la loi, mais bien connu de tous ; marginal dans la société, mais fortement intégré aux grands circuits économiques ; opaque aux regards extérieurs, mais solidement

¹ <http://patangel.free.fr/ours-polar/auteurs/manott2.php> (consulté le 07/09/2019)

² Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Presses Universitaires de France, Paris, 1975, p. 76.

autorégulé, c'est clair, le Sentier vit les règles et les conventions qui sont celles qui régissent le genre littéraire du polar»¹.

Et c'est aussi clair que le Sentier, aux yeux de Manotti, mène le même combat que cette littérature accusée auparavant d'infériorité, un combat à la recherche de sa dignité et d'une reconnaissance académique (aujourd'hui acquise), une lutte d'émancipation et de défi envers une critique aristocratique et une institution littéraire parfois trop sévère à son égard. Les barrières qu'on s'acharne à dresser entre le Sentier et des milieux plus prestigieux de la capitale sont aussi celles qu'on ne veut pas parfois enlever entre littérature noire et blanche.

Doter sa «jungle urbaine» de corps et d'âme dans le roman noir n'est pas une première :

«Ed McBain, dans son œuvre, a imaginé Isola, transposition de Manhattan, qui lui permettait par ce procédé quelques licences topographiques. La spécificité d'Isola est de ne pas être un simple décor ni une toile de fond d'intrigues diverses, mais de participer activement à l'histoire au point d'y faire figure de personnage à part entière. [...] Comme Isola chez Ed McBain, Los Angeles est la véritable star de l'œuvre ellroyenne»².

Le San Francisco chandlérien, la Barcelone de Manuel Vasquez Montalban, le Marseille de Jean-Claude Izzo et bien sûr la fameuse capitale anglaise et tant d'autres villes qui se sont illustrées à travers l'histoire de la littérature noire, nous avaient été délivrés non seulement sous leurs aspects matériels conventionnels mais aussi dans des réincarnations métaphoriques et des approches anthropologiques qui faisaient couler dans les veines des organismes urbains cette énergie pensante et cette faculté de sensibilité dont l'homme s'est revendiqué l'unique possesseur.

Le plan de la tournée qui nous est proposée dans *Sombre Sentier* nous offre un circuit qui traverse la ville horizontalement aussi bien que verticalement. C'est à travers l'enquête policière dans l'œuvre de Manotti que commence la découverte souterraine de la capitale. L'enquête policière serait ici la métaphore d'un voyage désenchanté, un voyage aux couleurs céliniennes, au bout de la

¹ Dominique Manotti, «Sentier noir», *Les temps modernes*, n° 595, 1997, p. 199. Cité par Véronique Rohrbach In : *Politique du polar*, Archipel, Lausanne, 2007, p. 12.)

² Denis Mellier, Luc Ruiz, *Dramaxes : de la fiction policière, fantastique et d'aventures*, ENS Éditions Fontenay/Saint-Cloud, Fontenay-aux-Roses, 1995, p 85.

noirceur de la ville des lumières, sous le regard lucide d'un enquêteur qui ne se laisse pas éblouir par les reflets.

Ainsi, les multiples déplacements du commissaire Daquin et de son équipe dans *Sombre Sentier* nous introduisent dans les bas-fonds de la société, ses banlieues marginalisées, ses sombres sentiers et, de l'autre côté, les bureaux de ses députés, les luxueuses villas de ses élites et ses clubs privés. C'est entre ces allers-retours que se précisent enfin les contours d'une cartographie, plus vraisemblable que vraie, de la capitale française.

L'aménagement spatial du cadre romanesque dans notre corpus respecte considérablement l'architecture réelle de Paris. La vraisemblance reste plus une question de réalisme que de vérité. L'écrivain est un constructeur de sens, un libre architecte, un paysagiste autonome qui, faute de matériels sophistiqués, dote l'architecture réelle de la ville de dimensions autres que celles historiques ou géométriques.

Le type d'action qui se déroule dans les deux romans de Dominique Manotti est à la fois centralisé et décentralisé dans la mesure où le premier cas de figure concentre le mouvement de ses protagonistes dans le macrocosme parisien tandis que le deuxième l'organise autour de ses différents microcosmes. L'accompagnement du personnage étant le plus souvent d'ordre local, les sorties effectuées en dehors de ce cadre nous sont transmises à travers un discours rapporté ou par un personnage qui fait elliptiquement le point sur son voyage.

Ceci revient vraisemblablement à la volonté de l'auteur de ne pas perdre son lecteur durant ces longs trajets et, par souci de précision et d'authenticité, l'ancienne professeure d'Histoire évite de s'aventurer sur des terres qui lui sont inconnues. C'est ainsi que les voyages des personnages de *Sombre Sentier* : Virginie Lamouroux, Romero, Théodore Daquin pour différentes destinations – New York pour les deux premiers personnages et la Turquie pour le troisième – nous sont rapportés et résumés.

Nous étions également saisis par la logique géographique dans ce roman, sa précision toponymique et l'exactitude de la quasi-totalité de ses adresses (puisque nous n'avons pas eu l'occasion de les passer toutes en revue). Tout

lecteur, originaire soit-il ou étranger à la capitale française, peut s'assurer à l'aide d'une carte de la ville de leur authenticité. Se définit à travers cette stratégie une volonté de conférer à son premier roman une identité géo-historique. *Sombre Sentier* qui s'est voulu un témoignage des années du militantisme syndical dans le Sentier parisien, est autant un hommage à la mémoire de l'Histoire qu'à la géographie des événements qui se sont déroulés dans ces milieux.

Pour l'ancienne syndicaliste, romancer ses souvenirs ne va pas de pair avec leur délocalisation. Rappelons-nous que Manotti était en effet une syndicaliste enflammée par l'idéologie marxiste et ses idoles comme l'écrivain et politicien fondateur du parti communiste italien, Antonio Gramsci. La mise en scène d'un milieu populaire tel que le Sentier serait donc une sorte d'apologie fictive pour ce qui représente dans cette idéologie l'incubateur de la lutte légitime et son allié inconditionnel : le foyer de la «force ouvrière».

Cet attachement au milieu populaire et cette volonté de garder intacte sa véritable identité nous rappellent avec quelle fascination et quelle nostalgie sont à chaque fois évoqués les souvenirs de ses engagements syndicaux dans le Sentier. Ce cadre reste l'emblème d'une période fortement politisée où l'écrivaine croyait profondément en l'efficacité du mouvement collectif et la possibilité du changement. Cette vision du Sentier, espace d'un espoir social et d'une irrésistible ambition politique, s'est reflétée dans le roman sous une représentation symbolique de ce milieu comme un objet de quête.

À découvrir et à conquérir, l'espace dans *Sombre Sentier* s'empare donc de sa part de l'histoire. Parallèlement aux deux intrigues policière et sociale que nous découvrons avec le commissaire Daquin et son indicateur, le syndicaliste turc Soleiman Keyder, se développe une troisième histoire moins explicite, celle du Sentier qu'on veut assainir. La mise en question de l'avenir de ce milieu n'est en réalité qu'un questionnement d'un mode de vie, d'une inter-culturalité, d'un modèle paysager particulier et de leur possible persistance face aux plans de changement.

En effet, ce Sentier reflète d'autres couleurs que celles assombries par le crime et le trafic. Les couleurs des différentes ethnicités, des cafés turcs et des restaurants français, des vitrines de boutiques de prêt-à-porter, des surfaces des

vieux immeubles, des banderoles des syndicalistes et toutes les couleurs d'une vie populaire s'entremêlent pour rappeler que le Sentier est aussi un territoire vivant et ouvert à la multiplicité.

C'est grâce à ces nuances et dans cette ambiance que notre écrivaine a mis en place ses deux intrigues, dans «ce quartier si vivant et contrasté, opaque, au cœur de Paris, au vu de tous, hors la loi, et puissamment autorégulé. Le Sentier fut plus qu'un cadre, il a fourni tous les personnages du roman, violents et chaleureux, pourris et attachants. Mise en place de la filière afghane de l'héroïne, extrême-droite turque, prostitution, corruption, se superposent au réseau des ateliers pour former la trame de l'histoire»¹.

Mais c'est surtout le mouvement protestataire des militants syndicalistes qui contribue à tempérer la violence spatiale. Leur sacrifice, leur dévouement au service de la cause des clandestins et le sens de l'humanisme qui se mêlent à leur engagement font le contrepoids des actions policières et criminelles qui sont à l'origine de la rigidité du Sentier. Ces deux mondes superposés et en permutation se confondent parfois en échangeant les signes : on voit, d'un côté, l'action militante, dans un moment paroxystique, succomber au tragique et à la violence quand les Turcs clandestins se laissent emporter par l'idée du suicide collectif pour forcer la main des autorités dans le dossier de régularisation, et, de l'autre côté, l'enquête policière s'anoblir lorsqu'apparaît sur la route du commissaire l'enfant étranger, abjectement exploité par les réseaux pédophiles.

L'espace chez Manotti se métamorphose alors en fonction de la nature de l'action qui s'y déroule. Le Sentier demeure parallèlement un sujet bâti sur une triple tension entre la quête (syndicale), l'enquête (policière) et la conquête (économico-politique), ce qui pousse même les hautes sphères politiques à s'y intéresser de près afin de préserver leurs intérêts divergents.

Contrairement à l'espace dépossédant chez Pierre Lemaître, la conquête spatiale dans le premier roman de Manotti demeure une quête de soi. Les Turcs clandestins dans les ateliers de confection, les dealers et les trafiquants de drogue iraniens qui s'y étendent, la police française et les hauts dirigeants politiques qui

¹ <http://www.dominiquemanotti.com/1995/05/sombre-sentier.html> (consulté le 07/09/2019)

veulent avoir la haute main sur ce secteur ; dans cette rivalité, chacun veut confirmer sa présence et se dévoile dans la dureté des épreuves sur sa vérité pour découvrir enfin son identité par opposition au groupe adverse.

«Objeu» – néologisme né de l’alliance entre objet et jeu – désiré, méfié et défié, l’espace représenté dans *Sombre Sentier* diffère du tableau de *Cadres noirs* donnant à voir un environnement presque uniformisé, non pas à travers le décor mais par la valeur négative qui lui est attribuée. La peinture géo-historique de la ville chez Dominique Manotti cède à une représentation mentale dans l’œuvre de Pierre Lemaître. L’emprunt de *Cadres noirs* de certaines caractéristiques du thriller – notamment le suspens et la technique du compte à rebours – soumet l’espace à la même tension qui engage le personnage central dans une course contre la montre.

L’espace demeure alors une barrière de plus qui se dresse sur la route de Delambre, un tapis roulant qui fonctionne à contresens et qui se dérobe sous ses pieds pour ralentir sa vitesse et l’empêcher de franchir à temps la ligne d’arrivée. Par besoin narratif, l’espace s’adapte et devient aussi épuisant et essoufflant que la course menée. Sa dramatisation est l’effet d’une symbolique descente aux enfers et d’une trajectoire qui destine le personnage central à sa perte.

Tout en restant dans la même ville, le lecteur de *Cadres noirs* explore un espace moins ambivalent que le Sentier de confection, aussi chaleureux et dangereux que ses résidents. A travers les yeux d’Alain Delambre, le lecteur découvre un paysage dépossédant, aliénant, où le moi révolté de l’ancien DRH est tourmenté par un espace devenu une sorte de surmoi opposant. Force est de souligner parallèlement l’influence de la psychologie de ce dernier sur l’espace-temps, ces deux facteurs identifiés comme des éléments déterminés par la relativité, et le rapport osmotique entre le contenant et le contenu.

En effet, contrairement aux deux romans de Dominique Manotti, l’œuvre de Pierre Lemaître se prive de l’espace-refuge. Tandis que des espaces aux allures menaçantes et peu rassurantes comme le Sentier de confection dans *Sombre Sentier* ou la maison de l’entremetteuse Mado dans *Nos fantastiques années fric* peuvent s’avérer d’une hospitalité particulière et d’un recours consolant pour certains personnages, la vision de l’espace dans *Cadres noirs* et *Au revoir là-haut*

se montre plus tragique. Même l'existence de l'espace matriciel dans ce dernier roman se révèle d'une valeur égalable à son absence pour l'ancien Poilu défiguré, Edouard Péricourt.

La quasi-totalité des événements marquants dans *Cadres noirs* se déroulent dans des espaces fermés et des lieux aux proportions plus ou moins limitées. Les contours de ces endroits qui se sont taillés la part du lion de la narration dans ce roman se resserrent autour des personnages pour présenter au lecteur des spectacles d'une grande intensité dramatique.

Des Messageries pharmaceutiques, qui ont vu déborder le vase de l'ancien DRH, à sa demeure de plus en plus méprisée, en passant par la voiture de fortune de son collègue SDF Charles (sarcastiquement désignée sous le nom d'immobile-home), le métro, le cabinet du consultant Bertrand Lacoste, aux locaux de BLC-Consulting, la prison et le bureau d'Alexandre Dorfman ; Lemaître fait ressortir à chaque fois un aspect de la personnalité de son personnage qui épouse l'espace et s'y reflète.

Ainsi, les Messageries pharmaceutiques nous ont dévoilé l'ampleur de son insatisfaction. Le foyer familial, dégradé par des réparations qui n'ont pas été finies suite à son licenciement, nous révèle son stress, ses regrets, ses angoisses les plus intimes (sexuelles) et sa lassitude vis-à-vis d'une situation devenue insupportable. Alors que l'immobile-home de Charles nous a reflété la peur qui le déchire et sa crainte de devenir un jour un SDF refoulé par la société, le métro nous a transmis son aliénation, les locaux du jeu de rôles organisé par BLC-Consulting sa rage et son accablement, et le bureau de Dorfman sa fragilité et son épuisement. L'espace extérieur semble à chaque fois exprimer l'inexprimable lorsque la parole demeure incapable de sonder ce qui se passe dans le for intérieur du personnage. Les espaces isolants de Lemaître répandent ainsi l'écho des voix solitaires et étouffées de son antihéros.

L'étroitesse de l'espace visuel dans les cadres mentionnés ci-dessus dans *Cadres noirs* rend en effet plus souples l'identification topographique et la disposition architecturale du milieu où se tient l'action, ce qui contribue à la matérialisation fictive de l'espace. Lemaître va encore plus loin en offrant à son lecteur, sur une page entière, le schéma d'implantation (p. 129) où est prévu le jeu

de rôle de prise d'otages. La description et la schématisation de ces locaux, façon de s'assurer que le lecteur suit de près les détails du texte, s'enracine dans une esthétique réaliste qui n'est pourtant pas la visée unique de cette démarche.

La prétendue transparence de ce procédé cherche à communiquer l'aspect coopératif de l'auteur qui feint faciliter la tâche à son lecteur. Néanmoins, sa technique favorise l'effet de la surprise en jouant notamment sur l'écart entre l'illusion de la coopération de l'auteur et l'inattendu ou l'imprévu que le lecteur n'a pas pu prévoir malgré tous les indices et précisions mis à sa disposition.

Cette technique nous renvoie notamment à un auteur américain prolifique qui s'est démarqué par son remarquable recours à l'insertion du plan des lieux dans ses romans. John Dickson Carr (1906-1977)¹, passionné du «crime impossible», n'a cessé d'explorer à travers son œuvre les différents horizons du mystère que recèle typiquement la chambre close. Le délit en «huis clos» est d'autant plus intrigant avec les plans détaillés de la scène du crime qu'il fournira à son lecteur.

C'est en délimitant le champ visuel du lecteur dans un cadre aux contours bien définis que l'auteur de *Cadres noirs* parvient à déjouer ses attentes. La clarté du contenant, son accessibilité visuelle et sa simplicité se heurtent à l'imprévisibilité du contenu, son incertitude et ses surprises. En choisissant des locaux bien équipés pour la simulation de prise d'otages, l'auteur prend le soin de réinvestir, juste après le commencement de l'épreuve, la surface de ces locaux. La surprise naît donc de la collision entre l'attendu et l'imprévu.

La matérialisation de l'espace désocialisant dans le roman de Pierre Lemaître s'oppose à la mise en place d'une entité spatiale anthropomorphique dans le premier roman de Dominique Manotti. Le Sentier condense en lui les caractéristiques de tous ses habitants comme en témoignent les citations de Manotti précédemment relevées. L'autonomie identitaire du Sentier s'acquiert par la présence autoritaire de ce milieu qui s'impose avec une double posture d'allié et de rival en même temps. Il est l'alter ego de ceux qui se sont initiés à travers le

¹ Claude Mesplède, *Dictionnaire des littératures policières*, Vol 1. A-I, Joseph K, Nantes, 2003, pp. 313-319.

temps au respect de ses lois comme il est le rival de ceux qui veulent l'assujettir à tout prix même s'il faut comploter dans les «hautes sphères».

Ce traitement ambivalent de l'espace dans le premier roman de Manotti lui permet d'offrir, dans quelques instants d'emportement romantique de ses personnages, quelques passages de contemplation enchantée à son lecteur. Sous le ciel ténébreux de la ville du roman noir brillent les étincelles d'une expression lyrique qui vient brusquement ressourcer un lecteur essoufflé, dans une lourde atmosphère étouffée par l'angoisse, la tension et le stress de l'attente, avec une bouffée d'oxygène poétique. L'expression lyrique dans *Sombre Sentier* se rattache à la pause éclair dans ce genre de roman, mais en dépit de sa brièveté, ce moment de repos demeure une trêve nécessaire pour éviter de surmener le lecteur.

Les deux passages où ténorisent, à travers la narration, les sentiments profonds d'amour et d'admiration pour la ville représentent un temps mort dans le récit. Toutefois, cet adoucissement lexical est également le temps d'une double réflexion dont l'une est esthétique et consiste à nuancer, tempérer et adoucir les couleurs du tableau pour ne pas succomber dans l'exagération, et l'autre, d'ordre humaniste, qui nous rappelle que la ville, loin des dérapages de ses habitants, reste un espace attrayant. Une Cité où il fait malgré tout bon vivre.

Ainsi, les deux vues panoramiques surplombant Paris la nuit, depuis les appartements de Martens et d'Anna Beric, tous deux situés dans des immeubles et tous deux, comme par hasard, se trouvent au cinquième étage, viennent rompre un instant avec le décor stéréotypé de la ville inquiétante, meurtrie par le crime et contaminée par la corruption de ses habitants. De l'appartement d'Anna Beric illicitement perquisitionné par le commissaire Daquin, à celui de Martens, fouillé à son insu par l'inspecteur Romero, s'expose un Paris qualifié de «splendide» (p. 74) depuis la demeure de la dame suspecte, et un Paris, encore plus reluisant, sans trop de lumière artificielle la nuit, vu depuis la loge de Martens «et là, bluffant, un grand espace complètement dégagé, d'immenses baies vitrées qui donnent sur une terrasse fleurie et, au-delà, tout Paris, de Montmartre à Montparnasse. À cette heure-ci, la ville est faiblement éclairée, c'est émouvant»¹.

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 171.

À l'intersection de ces deux vues aériennes sur la capitale française, du sud où se trouve l'appartement d'Anna Beric à l'autre bout du nord de la ville où réside Martens, s'offre aux yeux du lecteur un Paris qui sort momentanément du carcan de la paralittérature pour embrasser l'expression lyrique de la grande littérature. Néanmoins, ces vues restent limitées au seuil des impressions, non pas illusoires, mais passagères. De ce fait, l'écrivaine ne se laisse pas emporter longtemps par ces vagues d'enchantement. La description est symboliquement placée en hauteur comme pour exprimer, métaphoriquement, son caractère onirique, et, une fois les pieds remis sur terre, quand l'action a repris son cours, le regard froid et l'expression désenchantée ne tardent pas à renouer avec le discours antérieur sur la ville.

L'auteur de *Cadres noirs* ne s'est pas permis quant à lui ces moments de contemplation relativement hugoliens. Les quelques temps morts dans le récit préfigurent à chaque fois le noircissement de l'état d'âme de son antihéros. Si les protagonistes de Dominique Manotti sont autorisés à expérimenter le positif et le négatif dans leurs interactions réciproques avec l'espace, Lemaître a choisi de problématiser ce rapport sur la base d'une relation moins dialectique et constamment dramatique.

Partant à la recherche de sa dignité ternie par quatre ans de chômage, Delambre nous dépeint l'espace extérieur à partir de son for intérieur. L'exploration spatiale coïncide alors avec une quête intime, renforçant l'hypothèse, précédemment relevée, de la psychologisation de l'espace chez Lemaître. En effet, la ville gangrenée par le chômage réduit ses démunis à l'anonymat de la collectivité. L'évocation des milieux encombrés, à l'image de la station de métro où se croisent quotidiennement des milliers de voyageurs, donne à voir un citoyen déraciné, coupé de la société et humilié par son système. L'effet aliénant que produit l'espace urbain dans ce contexte est révélateur de la portée déprimante de la ville :

«Me voici dans le métro, totalement abattu. [...] Je suis comme ivre, la tête me tourne. Soudain, un énorme souffle sur ma gauche. Je n'ai pas senti, pas entendu le train entrer en gare. Il m'a longé de tous ses wagons, à quelques centimètres. Personne n'a fait un geste dans ma direction. De toute manière, ici, tout le monde vit dangereusement. [...] Je passe une heure sur un banc

de la station, à lorgner des milliers de voyageurs qui s'entassent pour rentrer chez eux»¹.

Dans la sidérante indifférence des passagers à proximité, le chômeur déprimé, sans s'en rendre compte, a effleuré la mort. La station de métro², lieu emblématique du dynamisme de la ville moderne et qui assure la connexion entre ses différentes zones, devient, paradoxalement, un endroit où s'exhibent l'inertie intérieure de notre personnage et sa rupture avec l'espace. Le danger, comme l'exprime le narrateur, est le lot quotidien de la vie métropolitaine. Quelques instants hors de lui auraient suffi pour l'amener au terminus de sa vie.

Le choix de cet emplacement précis nous invite à penser la société du spectacle, urbaine par excellence. L'entassement et la dispersion des milliers de voyageurs dans ce cadre restreint ne sont-ils pas la scène la plus monotone à laquelle les citadins assistent quotidiennement ? Le personnage de Pierre Lemaître y assiste à son tour comme un spectateur en détresse, figé entre l'angoisse d'un avenir incertain et la crainte de la misère qui s'annonce prochaine. Son deuxième spectacle, cette fois-ci à l'intérieur du métro, accentue encore une fois l'ampleur de l'aliénation sociale et s'apparente à un réquisitoire muet contre l'exclusion et la marginalisation sociales :

«Un homme, assez jeune, entre juste derrière moi, [...] il sent l'alcool, il parle de tickets restaurant, de tickets de métro, il dit qu'il veut du travail mais que le travail ne veut pas de lui, [...] il a des enfants, il n'est "pas un mendiant". Les voyageurs observent fixement leurs chaussures ou s'immergent soudain dans leur journal gratuit quand il passe devant eux en tendant un gobelet [...]»³.

Ce spectacle pathétique remanié avec une pincée de sarcasme noir exploite la technique du *one man show*. Le jeune homme, dans un jeu de miroirs, sollicite une foule qui ressemble plutôt à un seul corps sans âme puisqu'elle adapte le même comportement et la même attitude à son égard pour accentuer son état

¹ Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, pp. 46-47.

² Lieu mythique de l'imaginaire cinématographique, la station de métro nous renvoie dans ce cadre à l'un des classiques hollywoodiens du film noir, *Pickup on South Street (Le Port de la drogue)*, réalisé par Samuel Michael Fuller (1912-1997) en 1953. Le film, avec tant d'autres classiques, qui s'articule autour d'une histoire de complot fomenté par des communistes infiltrés aux États-Unis durant la période de la guerre froide, érige le fameux *subway* en un lieu légendaire de l'industrie de l'illusion. Ces endroits bruyants et encombrés – allégorie de l'omniprésence du danger dans les bas-fonds de la société – nous traduisent l'hystérie et la frénésie de la vie américaine durant cette période. Jacques Déniel, Jean-François Rauger (dir), *Samuel Fuller : le choc et la caresse*, Yellow Now, Crisnée, 2017, pp. 185-190.

³ Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, pp. 47.

d'anéantissement. L'espace devient alors un prolongement du gouffre intérieur du narrateur et la ville n'est absolument pas le milieu consolateur et rassurant dans lequel les exclus du système, à l'instar de ce malheureux jeune homme, peuvent trouver refuge. Ce sentiment d'être exilé parmi les siens est symptomatique du côté déracinant de la ville aliénante.

L'allitération en «s», qu'on ne recense pas moins de 24 fois dans les 16 lignes consacrées à la description de cet incident (p. 47), simule le mouvement du train et le bruit de ses roues sur les rails. L'expressivité de ce passage ne réside pas pourtant dans la reproduction sonore de ce mouvement. Le vacarme du métro serait une projection de l'agitation intérieure de l'ancien DRH qui se rapproche, comme le métro, de sa destination et du point de non-retour.

Les répercussions de la négligence des voyageurs et leur insouciance générale à l'égard du jeune homme se font le plus sentir sur Alain Delambre qui, quelques pages après, se remémore cet incident comme étant une scène «traumatique» (p. 50). Les moyens de transport urbain contribuent davantage à la matérialisation de la ville, à sa chosification. Dans *Cadres noirs*, l'analogie s'établit entre la ville annihilante, démoralisante, et ses moyens de locomotion qui enferment les voyageurs dans un double espace, effectif et fictif à la fois ; le wagon ou la rame, d'une part, et l'espace intime, d'autre part.

La récurrence d'emploi de la station de métro et de train dans le récit apporte un éclairage sur l'interprétation socio-psychologique de la capitale française dans le roman de Pierre Lemaître. Les longs parcours des enquêteurs de *Sombre Sentier* et de leurs homologues de *Nos fantastiques années fric* sont ici remplacés, dans les deux premières parties de *Cadres noirs* (Avant et Pendant), par des itinéraires beaucoup plus courts et moins ouverts. Mais pourquoi ce choix des stations de métro et de train précisément dans cette transposition géographique de l'émotionnel ?

La tentation du train qui ne cesse de fantasmer écrivains et lecteurs depuis *La bête humaine* de Zola se recense à travers le nombre d'ouvrages qui l'ont pris pour cadre. Combien de voyageurs, amoureux nostalgiques ou assassins psychopathes, nous ont marqué avec leur passion ou leur démente, impossibles à imaginer autrement, en dehors d'un wagon fermé ? Le métro et le train comptent

également parmi les clichés les plus répandus à travers la littérature policière et les usages qui en sont faits varient selon l'appartenance générique du roman et la visée esthétique de son auteur.

Ainsi, *Le Crime de l'Orient-Express* d'Agatha Christie ou son *Train bleu* qui mettent en scène des crimes perpétrés dans un espace clos pour intensifier l'aspect énigmatique de ces accidents différent du train de sa concitoyenne britannique Paula Hawkins. Le thriller de cette dernière, *La Fille du train*, paru en 2015, explore le terrain psychologique de son personnage central, Rachel Watson, dans ses déplacements sur la voie ferrée. Le recours à ce moyen de transport dans *Cadres noirs* s'explique par la symbolique du train, associé dans plusieurs cultures au temps qui file. Ce roman s'appuie sur l'élément temporel comme l'un des moyens de création du suspense et de la tension narrative.

D'ailleurs, la notion du temps est précocement mise en valeur dans *Cadres noirs*. C'est le prince et l'auteur du roman *Le Guépard* Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957) qui assure curieusement, dès l'épigraphe, un accueil intrigant que laissent entendre et voir ses mots spleenétiques de malaise et d'accablement : «J'appartiens à une génération malchanceuse, en équilibre instable entre les temps anciens et modernes et qui se sent mal à l'aise ici et là. De plus, comme vous l'avez sûrement remarqué, je suis un homme sans illusion»¹.

La citation de l'écrivain italien s'introduit comme une synthèse, rédigée à mots couverts, dédiée à l'attention du lecteur qui va accompagner celui pour qui l'essence de cette épigraphe constituait un condensé de son parcours dans le roman, l'ancien DRH devenu chômeur senior, Alain Delambre. Les rêves de ce dernier qui se sont brisés contre les roches d'une société peu indulgente avec ses maillons les plus faibles s'enlacent avec les confessions d'un homme aussi

¹Le renvoi à l'aristocrate italien dans ce cadre émane de la volonté d'établir un parallélisme entre sa personne et celle de l'ancien DRH devenu chômeur senior suite à son licenciement. Après sa mobilisation en Italie en 1939, Giuseppe Tomasi di Lampedusa est profondément touché par le bombardement et la destruction de son palais de Lampedusa en 1943. Dans son ouvrage sorti deux ans avant *Cadres noirs*, *Le Guépard ou la fresque de la fin d'un monde*, Philippe Godoy, dans un passage presque similaire à celui où Pierre Lemaître décrit les réparations entamées et abandonnées suite au licenciement d'Alain Delambre (pp. 36-37), faisait ainsi l'état sur les conditions de l'aristocrate italien dans l'après-guerre : «La vie se réorganise de façon précaire sur le plan matériel. Tomasi di Lampedusa doit essayer de gérer un quotidien difficile du point de vue économique. La nouvelle demeure a besoin d'être restaurée et ce qui reste du patrimoine familial n'est pas évident à réaliser et à vendre». Philippe Godoy, *Le Guépard ou la fresque de la fin d'un monde*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 19.

solitaire et réservé que l'aristocrate sicilien. Mais *Cadres noirs* nous incite surtout à regarder au-delà de l'expression mélancolique pour y déceler un plaidoyer inavoué pour une génération victime d'un devenir plus qu'incertain.

C'est justement de ce devenir incertain que naîtra toute la tension qui régira notre histoire. Le suspense, élément de base dans *Cadres noirs*, se nourrit de cet espace d'ambiguïté entre l'«ici» et le «là», l'instant présent et celui à venir. De surcroît, le traitement temporel subtil des mutations particulières pour tenir le lecteur en haleine et l'auteur varie les dimensions de l'unité temporelle entre l'extension et le rétrécissement. Le temps du «je» narrateur, incarné, subjectivé, ne répond plus aux mêmes critères du temps extérieur, temps conventionnel, celui de l'horloge, temps dit naturel ou objectif.

Au fur et à mesure que le lecteur chemine vers la fin de l'histoire, c'est un sentiment d'urgence qui s'installe. L'urgence, un mode d'écriture, un mode de lecture, mais aussi, plus largement, tout un mode de vie qui se place sous le signe de la modernité. *Cadres noirs* retrace cette manière d'être, propre à la société contemporaine postindustrielle, la société dite, depuis le fameux essai de Guy Debord, «du spectacle» (*La Société du spectacle*, 1967). Le sentiment de l'urgence n'est plus une pseudo-conscience, c'est la nouvelle marque qui sort du carcan de l'exception pour devenir parfois la norme qui structure le vécu d'une société qui s'apparente, à plusieurs degrés, à celle décrite dans *Cadres noirs*.

En effet, c'est l'alliance du moi lecteur et du moi personnage qui est à l'origine de cette impression. L'omniprésence du risque crée l'effet d'urgence qui s'intensifie par la possibilité de l'échec du héros persécuté d'autant plus que Lemaître met continuellement son personnage en situation d'anticipation. Ainsi, notre chômeur senior, constamment saisi par la crainte de la perte, se met dans l'obligation absolue de prendre de la distance sur ses adversaires, notamment David Fontana et Alexandre Dorfman.

Dans cette précipitation effrénée, le lecteur est obligé à emboîter le pas au personnage qu'on voit tout le temps réfléchir – sans nous faire part sauf au dernier moment de ses manigances – pour éviter le revers de ses plans. Après avoir été victime d'une violente agression complotée par David Fontana, personnage opposant, Alain Delambre commence à prévoir le pire : «Le premier message

m'est bien arrivé. Que va-t-il se passer maintenant ? Il faut absolument que je trouve un moyen d'empêcher le second message de me parvenir»¹.

Ou encore, dictant à Jérôme, son compagnon de cellule, l'histoire qu'il veut publier pour rendre publique sa mésaventure qui avait fini par son incarcération, et empêcher David Fontana de lui faire une autre surprise :

«Comme je ne peux pas écrire, j'ai demandé son aide à Jérôme, je dicte, il écrit, je relis, il corrige sous ma dictée. Ça va assez vite, jamais assez vite pour moi, mais je parviens à masquer que j'ai entamé là une course contre la montre»².

La nécessité d'anticipation atteint le point culminant du besoin vital. Le présent ne compte plus autant que l'avenir et la mobilisation de ses facultés de prévision demeure incontournable dans toutes situations. Le lecteur est dès lors entraîné dans un vrai tourbillon temporel : être à cheval entre une lecture au présent et l'obligation de se projeter dans un avenir incertain et inquiétant pour en prédire les conséquences, l'excitent en même temps qu'ils le tourmentent. La synchronisation entre les faits présents et leurs possibles rebondissements dans l'avenir s'annonce comme une entreprise délicate vu les nuances considérables entre les valeurs du présent, temps de la certitude, de l'authentique, et le futur, temps qui évoque simultanément le possible et l'incertitude.

En revanche, Delambre ne partage pas les mêmes valeurs temporelles classiques avec le lecteur. Sa perception du temps prend le contrepied de ces aspects et les renverse. C'est le présent qui est à l'origine de ses plus grandes angoisses, ce temps menaçant qui s'acharne à lui tendre toutes sortes de pièges rime avec l'incertitude et le risque alors que l'avenir est à son égard le synonyme d'apaisement, du soulagement, du possible bien-être, le temps de la compensation et du réconfort. La preuve en est que Delambre veut à tout prix rompre avec son présent pour embrasser une autre existence plus prometteuse. Un espoir tenace qu'il espère concrétiser en sacrifiant sa vie présente au bonheur de la vie ultérieure.

Ce climat d'incertitude compromet la sérénité de la lecture et fait de cet exercice une tâche sans cesse conduite par le besoin d'envisager plus d'une

¹ Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, p. 294.

² *Ibid.*, p. 295.

perspective pour les situations concernées. Confronté à ces circonstances, chacun est amené à ajuster le ton de sa lecture sur la notion de la probabilité plutôt que sur celle de l'évidence et de la sûreté. Toujours en alerte, le personnage de Pierre Lemaître attise chez le lecteur le goût de la surprise. Un goût que le lecteur ne peut savourer qu'au prix de la pression. La pression qui devient à son tour un état courant de la lecture, un état normalisé et légitimé par le contrat de lecture de ce genre de roman.

Le récit à la première personne du singulier et le recours au présent de la narration comme un temps dominant se donnent pour visée d'alimenter l'illusion de l'immédiateté et d'accentuer la pression sur le lecteur, ce qui crée un avancement nerveux dans l'histoire, ajusté sur la vitesse du mouvement et des déplacements du narrateur. Se crée ainsi le tempo du roman, élément de base dans le roman contemporain selon Dashiell Hammett :

«(le) roman contemporain [...] a besoin de tempo – non pas pour entasser un maximum de choses dans chaque page – mais pour donner l'impression que ce qui est écrit est vraiment contemporain, que les choses arrivent ici et maintenant, pour obliger le lecteur à un sentiment d'immédiateté. Les cadences équilibrées, les scènes arrondies et étoffées [...], qui font défiler au pas des chapitres solides – cela convient à l'écrivain qui chercherait en réalité à dire à son lecteur, "Écoute. Voilà quelque chose qui s'est passé. Je vais te la raconter".

Cela ne convient pas à l'auteur qui cherche à dire, " Écoute. Voici quelque chose qui est en train de se produire. Je vais te le montrer. " Il doit savoir comment les choses arrivent – non pas comment on s'en souvient des années plus tard – et il doit les écrire telles quelles.

Et je crois que ça, c'est le tempo»¹.

Ce rythme qui s'accélère avec le défilement des pages ne laisse aucun répit et pour le personnage et pour le lecteur. La pause à envisager n'est donc pas dans le présent mais ailleurs, dans un temps à venir, mettant ainsi sous haute tension le présent de la narration et celui de la lecture. Avant l'ultime face à face avec le patron d'Exxyl Europe, Delambre nous fait part de sa condition : «mon rythme cardiaque doit affleurer les cent vingt pulsions-minute»². À quoi sert cette

¹ Dashiell Hammett, «Tempo in the Novel», in Donald Ogden Stewart (ed.), *Fighting Words*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1940, p. 56-57. Cité par Benoît Tadié. In : *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, PUF, Paris, 2006, p. 74.

² Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, p. 412.

précision si ce n'est à transmettre au lecteur le stress du narrateur et le sentiment de l'urgence ?

L'efficacité de l'écriture de l'urgence dans *Cadres noirs* réside dans la capacité de l'écrivain à transmettre simultanément l'action et ses répercussions immédiates, d'abord psychiques mais aussi physiques, sur le personnage. La pression se fait sentir donc à travers les réactions du personnage qui se dit être «dans l'urgence absolue»¹. Ainsi, le corps subit à son tour son lot de tension et s'efforce à gérer inlassablement un rythme ascendant, sans relâchement, sans ralentissement.

Cet état «d'urgence absolue» transforme littéralement le quarante-huitième chapitre de ce roman en un compte à rebours :

«Le taxi n'a pas traîné en route. Je suis surexcité, l'adrénaline cavale dans mes veines à la vitesse d'un cheval au galop. [...] Charles navigue d'avant en arrière, toujours un peu à la ramasse. Tout ça va terriblement vite pour lui. Tellement vite que le temps de faire le plein au Centre Leclerc du coin de sa rue, à 15h 45, on passe la porte Maillot. Cinq minutes plus tard, on grimpe sur l'autoroute. Fluide. [...] Je compare ma montre à l'horloge du tableau de bord. [...] Calcul rapide. Ça me laisse un peu plus de deux heures»².

Mais que peut le lecteur dans ce déchainement fluvial d'évènements ? Il peut attendre. En effet, l'attente dans ce genre de situation n'est pas un temps vide, une non-action, c'est une épreuve d'endurance où le temps se libère des paramètres conventionnels et se mesure à l'aune de l'état d'âme pour devenir un temps psychologique. Le narrateur nous en fait part et nous décrit ainsi l'intervalle de la durée de son attente de l'assistante de Bertrand Lacoste, Olenka Zbikowski, qui l'avait mis au courant des combines de son employeur : «Ces vingt minutes, c'est vingt heures, c'est vingt ans»³.

La pression spatiotemporelle dans nos romans se transmet également à travers une écriture qui stipule la violence incarnée et par l'espace et par ses occupants. Dans un style qui lui est propre, chacun de nos deux écrivains parvient à communiquer la fureur et la frayeur qui s'emparent de leurs univers. L'excès n'étant pas l'exception dans la société dont ils nous brossent le portrait, Manotti et

¹*Ibid.*, p. 397.

²*Ibid.*, p. 376.

³*Ibid.*, p. 171.

Lemaître privilégie l'explicite sur l'elliptique pour établir une esthétique du choc.

2.1.2. L'écriture de la violence et la violence de l'écriture

L'intensité des scènes inaugurales dans notre corpus nous renseigne de prime abord sur les règles qui font la loi dans la société du roman noir. Cette exposition précoce au choc n'a pourtant rien de choquant. Un père brûlé par sa fille dans *Nos fantastiques années fric*, la jeune prostituée thaïlandaise qui rend son dernier souffle, étouffée sous la masse écrasante d'un député capricieux dans *Sombre Sentier*, le nez cassé de Mehmet Pehlivan dans *Cadres noirs*, et, cerise sur le gâteau, une scène paroxystique où l'on assiste à l'enterrement vivant d'un jeune Poilu et de son sauveur qui en sort affreusement défiguré dans *Au revoir là-haut* ; l'instinct de mort et les pulsions de violence et du ressentiment règnent en maître dans l'univers machiavélique de ce genre de littérature.

Il convient de mentionner à ce propos les critiques qui reprochent à la fiction noire son paroxysme dans des représentations provocatrices de la réalité sociale. Les portraits sociaux dont nous disposons dans notre corpus sont-ils vraiment brossés sur un mode hyperbolique ? Leur excessivité serait-elle une déformation de la réalité ? Les taux de criminalité et de violence dans le roman noir dépassent-ils de trop ceux officiellement enregistrés ? Les scènes de supplices et de tortures qui nous sont exposées dans cet univers sont-elles plus insupportables que les images et vidéos de violence massivement médiatisées ?

Il n'y a pas eu à vrai dire de flagrantes fractures entre la violence abritée sous le toit du roman noir et celle que nous donne à voir l'histoire humaine. À comparer avec les récits d'horreur, autobiographiques ou fictifs, des camps de concentration nazis, de l'holocauste et du génocide ruandais, la violence du roman noir ne fait pas vraiment le poids. C'est sur un mode interrogatoire et non pas réprobateur que nous avançons ces simples spéculations. Pourquoi considérer d'un côté que les récits faisant part de la barbarie humaine ne peuvent en aucun cas rendre équitablement compte de l'ampleur de la violence vécue dans ces

expériences traumatisantes, et décrier, d'autre part, la violence vraiment insignifiante, quantitativement et qualitativement, présente dans le roman noir et la considérer comme paroxystique ?

Il y a deux siècles, l'écrivain britannique Thomas De Quincey (1785-1859) avait mis les choses au clair pour assumer que la scène de violence, une fois le rideau tombé et les comptes faits, était «sans nul doute un triste événement, un très triste événement ; mais quant à nous, nous n'y pouvons rien. Dès lors, tirons le meilleur parti possible d'une mauvaise affaire ; et, comme il est impossible, fût-ce en la battant sur l'enclume, d'en rien tirer qui puisse servir une fin morale, traitons-la esthétiquement et voyons si de la sorte elle deviendra profitable»¹.

De la violence, il n'y en a pas qu'une. Le roman noir qu'on accuse, pas toujours à mauvais escient, de sadisme et de violence, ne manque pas de se montrer d'une surprenante inventivité quant à la réactualisation des anciennes formes de violence et la création de nouvelles épreuves qui s'en inspirent. Les formes les plus classiques et les plus répandues sont celles de la violence physico-verbale, sociale, économique-politique, qui sont moins des dérives d'un loup solitaire (le roman policier classique) qu'un penchant collectif ou qu'un moyen de monopole du pouvoir sur le plan étatique. Les multiples approches qui en sont faites témoignent toutes de la pluridimensionnalité de ce fléau² et la lecture d'une scène qui s'y rapporte doit viser l'au-delà de ce qui est explicité pour prendre en compte l'aspect allégorique de telle ou telle représentation de ce phénomène.

Sur la base du duel entre les deux fameuses pulsions de vie et de mort, *Eros* et *Thanatos*, s'explique une bonne partie de ce penchant. Mais l'univers postfreudien du noir ne se contente pas de ces justifications psycho-émotionnelles pour l'interprétation de ce fléau. Rarement légitime, la violence devient hideusement source de profit (le commissaire Meillant du X^e arrondissement dans *Sombre Sentier*), de contrôle politique (Bornand, le conseiller privé de Mitterrand dans *Nos fantastiques années fric*), voire parfois une question d'honneur (Alain Delambre dans *Cadres noirs*), de gloire malsaine (le lieutenant Henry d'Aulnay-

¹ Thomas De Quincey, *De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, traduit par Pierre Leyris, Paris, Gallimard, L'Étrangère, 1995, p. 33. Cité par Jean-Michel Rabaté, *Étant donnés : 1^o l'art, 2^o le crime. La modernité comme scène du crime*. Les Presses du réel, Dijon, 2010, p. 9.

² Nous citons, à titre d'exemple, Frédéric Chauvaud, *La dynamique de la violence : approches pluridisciplinaires*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010.

Pradelle dans *Au revoir là-haut*) et pourquoi pas un moyen de pression collective au service de la cause (la menace du suicide collectif des travailleurs clandestins dans *Sombre Sentier*)...

L'hypothèse de la consubstantialité de ce tempérament à la nature humaine dispose d'un soutien considérable de la part des adeptes de la théorie hobbesienne comme une possible assise idéologique du roman noir. Surpeuplée de personnages agressifs, de criminels et de malfrats, la société que cette fiction nous donne à voir n'est structurellement pas loin du modèle primitif. À la merci des luttes politiques déchirantes et des tensions interraciales grandissantes, la société du noir nous rappelle qu'à l'origine de la violence, il y avait en effet des valeurs fragiles, une crise de confiance et des tensions permanentes entre les deux extrémités de sa structure pyramidale.

Ces observations primaires nous conduisent à nous interroger sur la façon dont est romancée la violence dans le roman noir. Quels moyens stylistiques et linguistiques permettent sa mise en scène ? Comment s'explique l'attrait pour le « *murder party* » ? En quoi les scènes de violence décrites permettent-elles de penser la violence sociopolitique ? Le traitement de ce phénomène dans le roman noir connaît-il des critères définitoires de l'esthétiquement supportable et de ce qui ne l'est pas ? Et quels effets peut-elle subir dans ses différentes introductions à travers d'autres genres ?

L'expérience littéraire nous met en garde des *a priori* d'une conception aussi plurivoque que la violence et de sa réception polémique. La stéréotypicité tant reprochée de la violence dans le roman noir n'est pas obligatoirement l'expression de sa banalisation. Son omniprésence dans cette littérature s'appuie sur son expansion massive dans la société et n'est pas l'unique reflet de sa gratuité. Pour l'auteur de *Cadres noirs*, le basculement dans la violence n'est pas un acte arbitraire. Ce roman scrute les raisons socioéconomiques qui contredisent l'explication d'une attitude aux allures quelques peu parnassiennes – la violence pour la violence. Les différents contextes des incidents violents dans ce roman sont le signe de l'enracinement de l'acte violent dans un enchaînement de cause à effet.

«Je n'ai jamais été un homme violent». Lance ainsi dès la première ligne, sur un ton d'auto-déculpabilisation, le narrateur de *Cadres noirs*. Pour ce père de famille, ancien DRH licencié après dix-sept ans de service dans une entreprise de bijoux fantaisie, «La violence c'est comme l'alcool ou le sexe, ce n'est pas un phénomène, c'est un processus. On y entre sans presque s'en apercevoir, simplement parce qu'on est mûr pour ça, parce que ça arrive juste au bon moment»¹. Lemaître se réfère dans son roman à l'effet boule de neige, où la pression quotidienne et la condensation du stress mènent le personnage à franchir la ligne rouge.

Ces propos anticipés d'auto-déculpabilisation s'entendent aussi comme un réquisitoire contre les origines du mal. Le recours à un sujet indéterminé à travers l'insertion du pronom indéfini «on» en tête de la deuxième moitié de l'énoncé s'apparente à l'emploi proverbial de la vérité générale. De ce fait, le narrateur vise une intégration discrète du lecteur pour affirmer que n'importe quelle autre personne, dans des conditions pareilles, aurait pu emprunter la même piste. L'emploi de ce pronom peut également conclure à l'état de dépossession du narrateur qui a été poussé dans des circonstances particulières à des choix extrêmes.

Pour sa part, *Au revoir là-haut* introduit la violence comme un phénomène collectif dans un contexte particulièrement tendu. Le cadre historique de l'après-guerre 1918 nous dévoile une société divisée qui vient de faire la paix sans en avoir subi les répercussions. Les feux qui ont été éteints dans les tranchées se sont réanimés dans l'arrière-front et les soldats rescapés de la guerre continuent de mener leur lutte de survie parmi les civils.

Le traumatisme, familial pour le personnage de Dominique Manotti, Noria Ghozali, social pour l'antihéros de Pierre Lemaître, Edouard Péricourt, semble expliquer en quelque sorte la méfiance qu'ils éprouvent envers les autres. La violence devient une sorte d'épidémie moderne et ne reconnaît ni classe sociale, ni sexe ni âge. L'homme moderne, censé être plus civilisé que ses ancêtres, s'avère le plus prédisposé au crime et à la violence.

¹ Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, p. 13.

La mise en accusation d'un système sociopolitique violent, corrompue et avilissant demeure un enjeu commun pour nos deux écrivains. Ce système responsable de la décadence morale fait du coupable lui-même une victime de son mauvais fonctionnement. C'est ainsi que la plupart des personnages mis en scène, endossent à la fois l'habit de la victime et du coupable malgré soi. Ce système très sélectif, faussement élitiste, instruit ses sujets sur la loi de la jungle. En l'absence d'un moyen qui assure la dignité de ses démunis, ces derniers sont obligés de répondre à la violence par le même principe et de mener, en vue de se défendre, leur contre-attaque.

Ainsi, c'est l'État qui se trouve pointé du doigt dans *Nos fantastiques années fric*. Dans le roman noir, le crime n'est qu'un maillon d'une chaîne. S'appuyant sur le même principe, Manotti s'intéresse autant à l'unité qu'à l'ensemble du milieu criminel car dans ce genre, le déchiffrement de l'énigme suit un mouvement ascensionnel : l'enquête commence dans les bas-fonds de la société pour mener à la haute sphère sociopolitique où se trouvent les vrais coupables. Et des coupables, il y en a deux : l'auteur du crime, un simple instrument d'exécution comme le flic rattaché à la sécurité personnelle du conseiller privé de Mitterrand, et le vrai responsable qui le contrôle et le manipule à sa guise, Bornand lui-même.

D'où la question centrale soulevée dans ce genre de roman, accompagnant le «qui a fait quoi» et «comment il l'a fait» : à qui profite le crime ? On le voit clairement dans les deux romans de Dominique Manotti où les petits meurtriers ne sont après tout que des outils dont se servent les plus puissants pour rester loin des soupçons. Dans *Sombre Sentier*, les hommes de main agissent sous les ordres de leurs supérieurs qu'ils ne connaissent même pas. Pour le commissaire Daquin, la tête du serpent, la vraie cible, n'est pas les trafiquants de drogue ou les petits dealers mais bien ceux qui en tirent les ficelles.

Cadres noirs se trouve à son tour animé par la même logique. Les tortionnaires d'Alain Delambre dans la prison ne sont que des médiateurs chargés tout simplement de lui passer un message musclé de la part du patron. Le géant Bébétâ et son complice Boulon n'avaient aucun intérêt dans l'histoire de la caisse noire volée à la compagnie de raffinerie pétrolière Exxyl Europe. Les deux

tortionnaires à gages, comme leurs homologues trafiquants de *Sombre Sentier*, opèrent sous les ordres de David Fontana qui n'est, lui aussi, qu'un mercenaire dont le grand chef de l'entreprise pétrolière, Alexandre Dorfman, s'est procuré les services.

Le sous-entendu de la scène des doigts cassés de l'ancien DRH en prison est un rappel du déséquilibre des rapports de force entre celui-ci et Alexandre Dorfman. Cependant, pour l'ancien psychologue de formation, la violence ne peut rimer qu'avec l'échec. C'est le sentiment d'être dupé par quelqu'un d'inférieur qui a poussé le chef d'entreprise à tracasser Delambre. L'épilogue du roman valide ce constat. Les treize millions d'euros de la caisse noire d'Exxyl Europe n'intéressent pas autant la tête de la compagnie de raffinerie pétrolière que sa propre estime, sa fierté et la supériorité de son ego.

Une fois au bureau de Dorfman pour négocier l'issue d'un long et épuisant bras de fer, Delambre s'aperçoit de son infériorité par rapport au maître des lieux. Persuadé que la «hiérarchie sociale reprend ses droits»¹, c'est en ces termes qu'il nous introduit les raisons pour lesquelles «Dieu» a accepté de le recevoir dans son bureau :

«Je comprends alors enfin ma présence ici, devant lui. Techniquement, rien ne la justifie, pratiquement, tout la déconseille. Mais il a voulu en avoir le cœur net. [...] Dorfman ne pouvait pas me laisser partir sans sacrifier à ce besoin qu'il ressent : me voir en face, mesurer si sa puissance a, ou non, été mise en échec. Et accessoirement, voir quelle menace je représente pour lui. Mesurer le risque potentiel»².

Les raisons du conflit dans les deux romans de Pierre Lemaître sont essentiellement d'ordre socioéconomique avec une culpabilisation explicite de l'État et de ses organismes incompetents. Plus acerbe dans sa critique et plus frontale dans son accusation de l'État pour ce qu'il en est de la violence sociale, Manotti se réfère souvent à des raisons plus politiques quand il est question de déterminer les responsables et les origines de ce fléau. Cependant, la précision de ce genre de responsabilité n'est pas aussi polémique que la mise en scène de la violence.

¹ *Ibid.*, p. 413.

² *Ibid.*, p. 415.

La controverse qui naît souvent autour du roman noir n'est pas seulement thématique, la façon de romancer des scènes de violence pose un vrai défi de choix et un grand souci stylistique pour l'auteur de ce genre, parfois victime de jugement de valeur. Combien d'écrivains, appartenant à ce genre de littérature, n'ont échappé aux réactions passionnées, aux poursuites judiciaires, ou ont été publiquement détractés pour sadisme ? Nos deux écrivains ont fait aussi leurs choix et leurs mises en scène de séquences agressives, et parfois brutales, suscitent à leurs tours autant d'exclamations que d'interrogations.

Voici le corps inanimé de la jeune Virginie Lamouroux, silencieusement étendu sous les regards ahuris du commissaire Daquin et de son adjoint, et glacial du médecin légiste. La description biologique de ce corps cadavérique, ou de ce qu'il en reste, contribue au premier regard à la dédramatisation de la mort, sauf que ce n'est pas le cas dans *Sombre Sentier*. Deux réactions contradictoires ont été suscitées par ce cadavre sans qu'aucune des deux ne porte atteinte au respect de ce corps en décomposition. C'est le profond émoi et le saisissement de l'inspecteur Attali qui avait marqué en premier l'esprit du lecteur :

«- Un peu impressionnant le cadavre, vous allez voir. [...] Attali crie de saisissement. Bien sûr, c'est elle, mais elle est méconnaissable. Le beau visage n'est pas seulement blanchi, boursoufflé, décomposé par son séjour dans l'eau, il est aussi figé dans un rictus de souffrance à peine supportable, les yeux révulsés, la bouche grande ouverte, les traits déformés, le cou tordu dans un effort désespéré pour s'arracher. À quoi ? Un coup d'œil sur le corps. Les chairs sont lacérées, éclatées et pourrissantes, depuis le buste jusqu'aux genoux. Il n'y a plus de seins, plus qu'une plaie blanche et béante»¹.

Une fois dépassé le choc et l'inspecteur maître de soi, c'est le tour du médecin légiste de présenter ses observations initiales sur les circonstances de cette mort :

«La victime est morte avant d'avoir été jetée à l'eau [...]. La mort est due aux lacérations que vous avez vues, on dirait des coups de fouets. Voilà. Elle a été attachée par les poignets et les chevilles, fouettée à mort, violée par deux personnes différentes, quand elle était encore vivante. Ensuite, le cadavre a été mis dans une malle tout de suite après la mort et jeté à l'eau

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, pp. 300-301.

plus tard». Et sur un ton détaché, il lance : «On peut mourir de façon plus agréable»¹.

La violence symbolique que dégage la mort brutale de la jeune Lamouroux nous est respectivement transmise sur deux tons presque équilibrés, l'un subjectif, l'autre neutre. L'écrivaine évite ainsi de banaliser l'atrocité du spectacle que donne à voir ce corps allongé, gisant silencieusement dans ses plaies et ses cicatrices, sans verser dans le registre du tragique. Cette oscillation calculée entre l'expression pathétique du bouleversement et la description détachée de la violence permet à l'écrivaine d'offrir à son lecteur un tableau aux couleurs vives et réalistes, où violence et souffrance, tout en frôlant à l'égard de certains l'excessif, restent malgré tout d'une démonstrativité naturelle.

La violence demeure de ce point de vue un spectacle à présenter, un tableau à dessiner, un «art» à styliser. L'avis chandlérien par rapport à cette hypothèse reste parmi les plus constructifs. Dans «l'art simple d'assassiner», le créateur de Philip Marlow souligne que la violence que nous donne à voir le roman noir n'est en rien différente de celle que la société subit et produit depuis longtemps. Une partie de l'attrait de cette littérature revient à son égard au

«parfum de peur que ces histoires réussissent à dégager. Les personnages vivaient dans un monde devenu fou, un monde où, longtemps avant la bombe atomique, la civilisation avait créé la machinerie de sa propre destruction, et apprenait à s'en servir avec tout le plaisir stupide d'un gangster qui essaie sa première mitraillette. La loi était quelque chose qu'on pouvait manipuler pour le pouvoir et pour le profit. [...] Le récit policier devint dur et désabusé à l'égard des motivations des personnages, mais il n'était pas désabusé pour ce qui concerne les effets qu'il essayait de produire et les techniques conçues pour y parvenir»².

Ce mode noir est créé donc à l'image de son monde. Cette littérature qui se donne à lire comme un reflet hyperréaliste de la réalité sociopolitique de son temps s'occupe moins du dénouement que du décor. Une bonne intrigue serait, pour Chandler, celle qui présenterait de bonnes scènes et le bon dénouement n'est autre qu'un mystère inépuisé. À l'ancien monde du *ratio* du roman policier classique se superpose un autre plus chaotique, plus agressif car celui qui s'en sort

¹ *Ibid.*, p. 301.

² Raymond Chandler, «The Simple Art of Murder», 1950. Traduction : Claude Gilbert. © Houghton Mifflin, Boston, 1950. In Uri Eisenzweig, *Autopsies du roman policier*, Union générale d'édition, Paris, 1983, p. 76.

n'est plus le mieux disposé intellectuellement mais celui qui fait preuve de plus de force, d'autorité, et le plus souvent de violence. Dès lors, le dénouement dans le roman noir n'est pas aussi spectaculaire que les scènes de violence qui nous sont introduites parfois jusque dans leurs moindres détails.

Dans *Au revoir là-haut*, La violence demeure le lot quotidien des trois personnages principaux, ces anciens poilus qui luttent, chacun à sa façon, pour leur survie. L'entrée violente de ce roman nous met devant le phénomène de la spectacularisation de la violence. Un paysage apocalyptique, une triste épopée de feu et de sang récitée par les rescapés miraculeux des croisades contemporaines ; ce tableau nécrophilique restitue l'atmosphère étouffante du crépuscule de la Der des Der.

Pour Jean-Michel Rabaté, la particularité littéraire exige un :

«traitement des histoires de meurtre comme une espèce de drame documentaire dont on peut jouir en frissonnant sans avoir à se soucier de questions morales. [...] Il (le crime) peut être saisi ou par l'"anse" morale, qui peut être laissé aux prêtres et aux juges, ou par l'"anse" esthétique, que tous les autres voudront utiliser. Or, la poignée esthétique permet de transformer le meurtre en spectacle, c'est ce qui nous permet de le traiter purement "esthétiquement"»¹.

La violence qui ne trouve pas de justification pertinente, devient un spectacle de l'absurde où seules les émotions confondues de colère et de rancune, de peur et de désespoir acquièrent du sens. Dans et autour d'un trou d'obus, se concentre la cruauté entière de la guerre. Lemaître fait de cet endroit précis l'un des éléments scéniques les plus attachants de son histoire. La sauvagerie de la guerre, la précarité de la vie, la bestialité de l'homme, la trahison, le sacrifice, les horreurs infligées aux victimes, humaines et animales, s'expriment dans ce tête-à-tête aux allures philosophiques où l'homme civilisé se rencontre avec l'animal pour échanger non seulement les rôles mais aussi les statuts :

«Devant le visage du soldat, il y a une tête de cheval mort ! C'est curieux qu'ils se soient trouvés ainsi enterrés ensemble, se dit Edouard, face à face. À travers ses larmes, il voit le destin que ça ferait, c'est plus fort que lui. [...] Il approche son visage de celui d'Albert, il voudrait faire taire le monde

¹Jean-Michel Rabaté, *Étant donné : 1° l'art, 2° le crime. La modernité comme scène du crime*. Les presses du réel, Dijon, 2010, pp. 8-9.

entier qui explose partout autour de lui pour écouter parce qu'il se demande, quand même, est-ce qu'il est mort ? [...] (C)'est une très mauvaise idée qu'il a là, Édouard, de s'imaginer que le soldat n'est peut-être pas tout à fait mort, [...] il faut absolument qu'il vérifie et c'est terrible pour nous, de voir ça. On a envie de lui crier, laisse, tu as fait de ton mieux, on a envie de lui prendre les mains, tout doucement, de les serrer dans les nôtres pour qu'il cesse de bouger comme ça, de s'énerver, on a envie de lui dire ces choses qu'on dit aux enfants qui ont des crises de nerfs, de l'étreindre jusqu'à ce que ses larmes se tarissent. De le bercer, en somme. Seulement, il n'y a personne autour d'Édouard, ni vous ni moi [...]»¹.

Le traitement émotionnel de la violence dans ce passage ne rompt pas complètement avec les codes linguistiques du roman noir. Cet épisode tragique est de temps à autre interrompu par un comique macabre qui nous renvoie tacitement à un possible emprunt technique à l'auteur de *Voyage au bout de la nuit*, Louis-Ferdinand Céline. Ce mode opératoire consiste moins à émouvoir qu'à provoquer et déclencher une prise de conscience chez le lecteur. Ce dernier, sollicité par le narrateur, est malgré tout appelé à prendre ses distances avec le texte. La comparaison animalière qui rapproche le soldat secoureur Édouard Péricourt d'un veau pleurant, la description du vomissement d'Albert Maillard et d'autres détails qui mixent le tragique et le baroque, le grotesque et le sordide rendent le lecteur plus sensible à la question de la rationalité de la guerre et de ceux qui l'avaient menée qu'aux seules composantes de la scène.

La sollicitation du lecteur et son implication dans le récit lui attribue une tâche supplémentaire d'observateur et de témoin. Le témoignage de l'horreur nous renvoie à ce titre aux propos polémique du poète et philosophe latin Lucrèce qui lance dans son ouvrage *De naturarum rerum* :

«Il est doux, quand la vaste mer est soulevée par les vents, d'assister du rivage au malheur d'autrui. Non pas qu'on trouve un si grand plaisir à regarder souffrir, mais on se plaît à voir quels maux vous épargnent. Il est doux d'assister aux grandes luttes de la guerre, de suivre les batailles rangées dans les plaines, sans prendre sa part du danger»².

Nous ne faisons pas nôtre la pensée de Lucrèce mais la symétrie entre les deux scènes et le «plaisir» qu'elles procurent nous semblent plausibles. La description de ce sinistre spectacle de naufrage nous renvoie à nos deux noyés de

¹ Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, Albin Michel, Paris, 2013, pp. 54-55.

² Bernard Oudin, *Le crime entre horreur et fascination*, Gallimard, Paris, 2010, p. 11.

la Der des Ders, Albert et Édouard, et la posture du poète dans ce contexte a de quoi ressembler à celle du lecteur qui tire lui aussi du plaisir des scènes de violence dans le roman noir. Sadisme et égoïsme seront fort probablement collés à la peau du poète si l'examineur du passage ignore son attachement à l'épicurisme. La recherche de l'ataraxie que poursuit cette doctrine philosophique devrait néanmoins relativiser de tels préjugés. Mais enfin, que vaut la compassion sans conscience et que vaut la sensibilité de l'être sans son engagement ?

L'omniprésence de la violence dans le roman noir et l'observation distanciée du lecteur contribuent-elles inévitablement à le rendre insensible ? Distanciation et détachement sont-ils vraiment indissociables ? Confrontant les deux cas d'un lecteur régulier de roman noir ou ce qu'ils appellent «*serial* lecteur» de celui d'un «*serial kille* », Audrey Bonnemaïson et Daniel Fondanèche trouvent dans la réaction émotionnelle le signe distinctif entre eux. Selon les deux auteurs, la victime et son vengeur, le chevalier de justice, sont les deux pivots de la lecture empathique dans ce genre de fiction :

«Si le plaisir du crime est démontré dans les deux cas, l'émotion est bien souvent absente chez le second. Comme le décrit Stéphane Bourgoïn dans son ouvrage *Serial Killers* (2003), "ils se rendent parfaitement compte de la portée de leurs actes et n'éprouvent pas le moindre remords, car ils ne ressentent aucune empathie. Aux yeux de ces tueurs, la victime n'est rien ou, tout au plus, un objet destiné à satisfaire leurs fantasmes de puissance". Or, l'empathie joue un rôle central dans un genre comme le roman noir ; empathie pour la victime bien sûr (provoquée et renforcée vicieusement par l'auteur), mais également pour l'enquêteur qui se perd lui-même à travers sa propre enquête. Voilà pourquoi un polar peut marquer l'affect d'un lecteur sans pour autant ému un tueur en série latent, qui répondra à ses propres obsessions»¹.

Nous nous référons de nouveau au passage de la mort affreuse de Virginie Lamouroux qui devient, après sa perte, soudainement attachante. Jeune trafiquante de sa vie, mannequin de prêt-à-porter, habituée du club Simon vidéo qui produit des vidéos personnelles de porno, entremetteuse qui n'hésite pas à chanter, suspecte dans le meurtre de la jeune prostituée thaïlandaise, et soupçonnée de commerce illégal de diamants, cette figure scandaleuse dans *Sombre Sentier* se mue malgré tout en ange déchu après sa mort, illustrant ainsi les propos de

¹ Audrey Bonnemaïson, Daniel Fondanèche, *Le polar*, Éditions Le Cavalier Bleu, Paris, 2009, p. 64.

Bonnemaison et Fondanèche. Étouffé par le regret et les remords, l'inspecteur Attali nous la présente ainsi :

«Je crois que je commençais à comprendre cette fille. Elle voulait fuir sa famille, étouffante, et les salopards comme Sobesky et Romero qui ne pensaient qu'à lui mettre la main aux fesses. Et moi, je n'ai pas été à la hauteur. Ce visage supplicé, quelle horreur ! Il va me poursuivre longtemps»¹.

L'implication émotionnelle du lecteur peut à un certain moment, dans des scènes de violence intense, céder à une sorte de réaction sensorielle. L'extrait suivant qui exploite la forme de narration audiovisuelle dans le passage des doigts cassés dans *Cadres noirs* nous y introduit. Bloqué par deux prisonniers, Alain Delambre reçoit un message codé par la violence et la menace de la part de son détracteur David Fontana :

«Bébétâ pose de force ma main à plat sur une étagère. Boulon saisit d'abord mon pouce et le retourne d'un coup sec. La douleur est fulgurante, affolante. Je hurle. Impression de devenir dingue. Instantanément. Je veux me débattre, balancer des coups de pieds partout, surtout derrière moi, pour contraindre Bébétâ à relâcher un peu sa pression, mais déjà Boulon a saisi mon index et l'a retourné à son tour. Il saisit fermement le doigt et le retourne jusque sur le dos de la main. Ça fait un bruit sinistre. Douleur aveuglante. Une nausée m'envahit, je vomis, Bébétâ continue à me tenir [...]. Lorsque Boulon me prend le troisième doigt, je m'évanouis. Je pense que je m'évanouis. En fait je suis encore conscient, quand le doigt est retourné une onde électrique me parcourt de haut en bas, je n'hurle même plus, c'est au-delà de ça. [...] Je transpire comme un damné. Je pense que c'est à ce moment-là que j'ai chié sous moi. Mais Boulon n'a pas terminé. Il reste deux doigts. Je vais mourir. De douleur. Mon esprit s'en va, j'ai si mal que je deviens fou. [...] Quand Boulon me retourne le petit doigt, le dernier, mon esprit m'a quitté, mon estomac s'est retourné, je veux mourir tellement j'ai mal, Bébétâ me lâche. Je m'effondre en hurlant. Je suis tombé sur ma main. Je ne peux même pas la serrer contre moi, je ne peux même pas la toucher. Je râle. Je ne suis plus qu'un flot de douleur. Mon esprit ne parvient pas à se mobiliser, je suis en train de dérailler complètement».²

Perdant le contrôle de la situation, le narrateur dépossédé perd aussi, partiellement, sa maîtrise sur la forme phrastique qui se déchaîne pour suivre un rythme flamboyant, accompagnant ainsi les sensations psychosomatiques dans cet extrait. La focalisation interne maintient toute vive la douleur ressentie par le

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 302.

² Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, pp. 289-290.

narrateur-personnage et l'écrivain atteint son objectif de dépasser la simple transcription de la dure épreuve pour la faire sentir à un tiers, témoin impuissant, sidéré par la brutalité de la torture qu'il est, à savoir le lecteur.

Lemaître prend pleinement son temps pour détailler l'intensité des douleurs et prolonger, à travers l'écrit, le moment de supplice. Le contraste entre l'acuité de la violence et l'impuissance de la victime qui se débat en vain entre les bras de son tortionnaire contribue à la dramatisation de la scène. Les formes négatives, concessives et restrictives qui se superposent à la forme affirmative des phrases employées dans ce passage représentent un jeu d'alliance stylistique qui vise la déstabilisation du lecteur par l'inconstance de la forme phrastique. Ainsi, aussi éparpillée que l'esprit du narrateur supplicié, la phrase vacille entre ces formes citées, s'accélère à travers la pratique d'une ponctuation qui se veut mimétique du rythme de l'action tout en s'appliquant à exprimer la montée des douleurs et le trouble grandissant du narrateur.

Ce passage doit aussi une part de sa force évocatrice à la syntaxe employée qui vient à son tour épouser la dynamique de la violence textuelle. La superposition des adjectifs (fulgurante, affolante), l'emploi des intensifiants pour pousser l'illusion de la réalité à son extrême (fermement, au-delà, si, tellement...) et surtout l'usage anaphorique de la douleur qui souligne l'aspect obsessionnel de la souffrance, esquissent ensemble un tableau expressionniste qui dévoile le ressenti derrière l'apparence. La précision gestuelle pénètre violemment le lecteur d'autant plus que le visuel se trouve soutenu par le sensoriel lorsque l'écrivain insiste sur le bruit des doigts cassés. La dimension auditive du verbe «hurler» donne un écho insupportable à la scène qui mêle avec maestria le champ visuel des supplices et le champ phonique de la souffrance.

Le durcissement de la scène ne s'appuie pas uniquement sur l'excès de violence. La concomitance de l'action et de son effet se présente comme un dédoublement de l'agression dans la mesure où le narrateur nous fait immédiatement part de l'impact physique de ses sévices. Toutefois, la scène n'est pas réductible à une lecture linéaire et nous invite à la relire métaphoriquement.

L'insupportable pour Delambre est d'ordre social avant tout. Une société qui l'a coincé, qui l'a poussé à s'engouffrer dans l'impasse où il est, n'est pas

moins violente que Bébétâ, le géant qui l'a bloqué pour que Boulon lui casse les doigts, lentement, cyniquement, comme l'a fait la société qui, au fil du temps, lui a brisé les rêves, l'un après l'autre. La scène des doigts cassés n'est donc pas isolée, c'est l'aboutissement de tout un cheminement social qui a commencé avec le licenciement pour arriver à la prise d'otages, l'arrestation et la peine pénitentiaire.

En dépit des divergences stylistiques qui distinguent les deux plumes, Dominique Manotti rejoint le maître de *Cadres noirs* dans la dynamique investie dans ce genre de passage. Le rythme de l'écriture, la gestion de la ponctuation, la lexicologie employée, se trouvent, à juste titre, ajustés sur le tempo de l'action violente. Dans un épisode qui signe, dans *Sombre Sentier*, quelques coïncidences avec la scène des doigts cassés dans *Cadres noirs*, le lecteur découvre, à quelques détails près, le même cynisme descriptif de la violence.

En se rendant dans les locaux de Jencovitch, un chef yougoslave d'un atelier de confection dans le Sentier, Soleiman Keyder use à son encontre de la même tactique d'intimidation à travers l'excès de violence pour lui passer son message :

«Cet homme, par terre, Soleiman le frappe à coups de pieds dans les côtes, à peine s'il sait pourquoi. [...] Il l'attrape par la chemise, le traîne, l'assied contre le mur, le maintient de la main gauche et le gifle à trois fois, à toute volée, de la main droite. Une trace de sang sur sa main. [...] Jencovitch est mûr. Il respire difficilement, des éclairs de souffrance, du sang dans la bouche, l'image de sa femme dans les yeux [...], il a peur de mourir. [...] Soleiman lui attrape la main gauche, la pose sur le coin d'une table, et abat le barreau de chaise. La main craque, le patron hurle. [...] Il est en sueur, pleure»¹.

Manotti opte pour la focalisation externe dans sa mise en scène de la violence et reste, dans sa description, fidèle aux codes du roman noir. La violence s'avère aussi un pilier principal de l'action puisqu'elle se base prioritairement sur le verbe et garantit ainsi un certain dynamisme narratif. Sous les instructions de son amant le commissaire Daquin, le syndicaliste turc recourt à la force pour se faire justice et se venger de son agresseur qui protège le chef de l'atelier. C'est ce

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, pp. 329-330.

dernier rapport, violence et justice, qui se trouve ici problématisé, dans toute sa complexité, à travers une scène qui présente préalablement une violence gratuite.

De son côté, le lecteur regarde différemment l'agresseur et la violence demeure dans ce cadre un geste qu'on cherche à comprendre, à situer, à justifier et probablement à tolérer. C'est un acte relatif. Son interprétation se trouve intrinsèquement liée à l'identité de l'agresseur et ne se définit que rarement, dans l'univers du roman noir, par ses caractéristiques intrinsèques. Le degré d'identification du lecteur au personnage joue en effet un rôle essentiel dans le processus de jugement de la légitimité ou non du recours à la violence.

Nonobstant, l'agressivité dans le roman noir n'est pas seulement d'ordre physique. Ce phénomène est d'une telle ampleur qu'il revêt des formes aussi malséantes que choquantes. La violence morale accapare ainsi une bonne partie de notre corpus et suscite plus de réflexions quant aux valeurs de la société et de ses dirigeants.

2.1.3. Du noir, pour éparpiller la noirceur des tabous

C'est dans l'alliance oxymorique entre jouissance et souffrance que naît le sadisme. Jugée comme une déviance psychoaffective, cette pulsion devient une marque saillante de la perversion d'un univers aux valeurs déclinantes. Ce qui figurait jadis comme une anomalie dans les rapports interpersonnels s'avère aujourd'hui une sorte de cliché qui atteint parfois, chez certains auteurs de noir, le point culminant de la banalité (on pense notamment à l'œuvre ellroyenne).

Les anciens codes de bonne conduite basés sur l'éthique, les mœurs, et les valeurs sociales ne font plus la règle dans la société libérale et néolibérale où ils nous introduisent. Argent sale, sexe pervers et pouvoir obsédant sont les symptômes avant-coureurs de la névrose sociale. Dans un système qui fonctionne ainsi, la «banalité du mal», pour parler comme Hannah Arendt, demeure la logique qui sous-tend leurs textes démystificateurs.

Avec le roman noir, le sadisme s'extirpe de la zone du privé et dépasse les limites des approches anthropologiques et philosophiques. L'approche phénoménologique qui en est faite nous fait découvrir que ce genre de penchant est bel et bien une tendance inavouée de la société contemporaine. Dans la société déprimante du roman noir, le sadisme n'est pas que d'ordre pulsionnel. Il est aussi une forme exacerbée de violence morale ; la dévalorisation d'un ancien DRH dans *Cadres noirs* ou l'ingratitude de la société envers ceux qui se sont sacrifiés pour sa gloire dans *Au revoir là-haut* de Pierre Lemaître dévoilent la face cachée d'une société qui nourrit la haine et la rancune entre ses sujets.

Mais c'est surtout le *Sombre Sentier* de Dominique Manotti qui nous semble oser une mise en lumière plus concentrée des fantasmes sociaux. Gagnant de plus en plus du terrain médiatique en France, la pédophilie et la question toujours dérangeante de la pédopornographie sont au cœur de l'intrigue socio-policière de ce roman mêlant, dès la scène inaugurale, caprice, psychopathologie et paranoïa. L'inceste, les différents jeux de chantages et le racisme, interpellent autant le lecteur de *Nos fantastiques années fric* pour confirmer le cran de ces romans.

Avant d'enchaîner, examinant tout d'abord la capacité du roman noir en particulier et de la paralittérature dans son ensemble à mettre en scène des sujets tabous dont la littérature blanche ne rend pas compte aussi ouvertement. C'est dans l'essence même de la paralittérature et du noir et de leur nature transgressive que nous trouvons les éléments de réponse. Le soi-disant vulgaire, immoral ou cynique fait de la paralittérature ce qu'elle est : un texte populaire par ses sujets, sa façon de dire la réalité et d'y confronter, parfois brutalement, ses lecteurs. Quant à l'œil de l'auteur du roman noir, il ne connaît pas, selon toute vraisemblance, d'interdit.

Le traitement de tels sujets exige une approche particulière et une écriture dépoétisée pas trop convoitée par la littérature blanche. Le roman noir résiste peu à la tentation de l'interdit et notamment des tabous et rares sont les sujets classés inabordables (s'il en existe vraiment) par ses auteurs qui trouvent dans les faits divers et les scandales sociopolitiques qui éclatent de temps à autre de quoi ressourcer leur imaginaire. Or, la singularité du fait divers réside dans sa nature

insolite, son caractère choquant et sa capacité à réconcilier fascination et répulsion pour attirer l'attention.

Ainsi, nos deux écrivains ciblent le clivage entre l'image que la société se fait d'elle-même ou qu'on médiatise à travers les discours conservateurs et la réalité de son vrai reflet. L'exploration des domaines de crime : social, politique ou économique s'accompagne d'une sorte de désillusion et de désenchantement. Deux états qui les engagent à aborder les faits de façon frontale et à confronter le lecteur à ce qui leur pèse sur le cœur.

Dans la course effrénée à la satisfaction de ses fantasmes, la société néocapitaliste consacre les moyens les plus improbables pour y parvenir. Combler ses plaisirs à travers les voies traditionnelles ne représente plus l'attraction souhaitée pour une société concupiscente qui a tout expérimenté en matière de jouissance. C'est dans l'extrême que se déchaînent donc les pulsions inassouviées de la société dans *Sombre Sentier*. Drogue, viol, pédophilie, sadomasochisme, tortures et humiliation dessinent ensemble une esthétique de la laideur sans laquelle la part maudite de l'être et de son milieu ne nous sera jamais exposée.

Loin de la dédramatisation des faits, *Sombre Sentier* condamne l'hypocrisie des fausses sensibilités. Dans ce genre de roman, les manières bourgeoises et leurs règles de bienséance se rouillent jusqu'à l'effacement. Dans ces zones interdites, Manotti nous propose une sorte de tourisme macabre, un tourisme qui existe bel et bien. Incarnation de la réfraction, ce roman brise l'omerta sur l'abject et «dit tout haut ce que les autres pensent tout bas».

Remuer ce genre de blessures narcissiques qui font rougir toutes sociétés humaines, c'est s'apprêter à se faire tirer dessus voire, dans certains cas, à être poursuivi devant les tribunaux. Cet âpre goût pour le tabou dans la littérature noire met en œuvre une volonté de sincérité, parfois poussée aux extrêmes jusqu'à ce que certains lecteurs la prennent pour insolence. Mais peu importe ce genre de reproche pour un auteur comme James Ellroy par exemple. Lui qui excelle dans la pratique du choc dans ses romans fait de cette ligne fine qui sépare sincérité et insolence une sorte de refrain de ses romans, normalisé par le contrat de lecture de roman noir.

Ainsi, le tabou devient stéréotype et la transgression s'assume et se revendique. Démarrant avec la fin de l'être, la mort. Celle-ci demeure un prétexte pour dénoncer l'immoralité de la société mais ce qui fait polémique autour de ce sujet n'est pas la représentation de la mort elle-même autant que sa banalisation qui crée la controverse. Homicide, infanticide, suicide, le corps gisant dans ses blessures, le cadavre inanimé au visage défiguré, fouetté et torturé à mort, ne sont que des clichés que tout lecteur de ce genre rencontre et accepte de voir en ayant conscience du pacte de lecture précédemment cité.

En effet, le meurtre et la mort sont deux images fondatrices de l'imaginaire humain. L'histoire du fratricide commis par Caïn contre Abel, racontée dans l'Ancien Testament, fait le récit du premier meurtre mais n'est pas toutefois le premier récit du meurtre. Ce qui change à travers le temps, c'est que la mort perd de son tragique et n'exerce plus comme avant l'horreur et ne sollicite plus la même répulsion. Elle demeure au contraire une source de fascination et de curiosité :

«Dans le roman noir, la violence et les actions ont une place essentielle. Les meurtres peuvent être décrits, parfois très minutieusement et avec de macabres détails. Le risque et la mort sont continuels, ils appartiennent au quotidien. Ils constituent la norme dans cet univers»¹.

L'omniprésence de la mort dans cette littérature est un cri de déni contre le faux humanisme et ses illusions, une remise en question de la foi aveugle et une mise à l'épreuve de la société et de ses valeurs... On craint naturellement la mort et on hésite à en parler mais paradoxalement, c'est le funèbre et le macabre qui accrochent une bonne partie des polarophiles à ces histoires de crime et de mort.

En jouant sur nos fantasmes, ce genre nous révèle nos pulsions et, dans le reflet désillusionné d'une société moralement agonisante, il nous donne à voir une sorte de sadisme collectif inconscient. Rappelons en passant à quels points sont populaires les industries de la mort qui, dans sa forme la plus soft, offre des scènes cadavériques des plus improbables aux utilisateurs des jeux vidéo de guerre et de combat pour se réduire enfin à une simple évasion éphémère.

¹ Yves Reuter, *Le roman policier*, Armand Colin, Paris, 2009, p. 60.

C'est à l'époque de l'entre-deux boucheries humaines et du développement de la théorie freudienne du thanatos (1920) que le roman noir américain a vu le jour. La mort et son instinct exerçaient alors une influence particulière sur l'imaginaire de l'auteur de ce genre. L'évocation de la mort n'a plus rien de mystique ou de métaphysique. La Grande Faucheuse n'est pas non plus envisagée comme une échappatoire, une libération ou comme un affranchissement des souffrances. C'est une mort anti-chrétienne, purement clinique, la fin physique de l'homme. Et ce n'est pas tout. C'est une fin le plus souvent tragique, sinistre et somme toute attendue dans la société du crime où la mort révèle non seulement le «*scary face*» de la société mais aussi et surtout l'épuisement de ses valeurs et sa mort psychologique.

Ainsi, le succès du roman criminel, à titre d'exemple, tient aux yeux de Raymond Chandler à l'intimité de son rapport à la mort :

«On ne s'est jamais intéressé aux causes psychologiques profondes de l'immense succès populaire de la littérature policière. (...) Elle est toujours à la limite de la tragédie sans jamais verser dans le tragique. (...) Et (...) on remarque qu'une forte proportion des œuvres littéraires ayant supporté l'épreuve du temps sont justement celles qui, sous une forme ou sous une autre, traitent de mort violente. Et s'il nous faut expliquer cela, (...) on peut avancer que les tensions développées dans un roman criminel constituent la synthèse la plus simple mais aussi la plus complète des tensions auxquelles nous sommes soumis, à notre époque»¹.

Au milieu de ces turbulences, l'auteur rappelle à son lecteur, à travers un cadavre abandonné dans un *Sombre Sentier* ou à travers une mort à grande échelle comme dans *Au revoir là-haut*, non seulement l'omniprésence du risque mais aussi et surtout la fragilité de l'homme dans un système sociopolitique peu rassurant. La mort prématurée qui récolte les jeunes vies, celle d'une jeune prostituée thaïlandaise ou d'un jeune rescapé de la Der des Ders au nom d'Édouard Péricourt, et laisse à l'abri les plus vieilles, semble être une mort méthodique plus qu'aléatoire. Sélective alors, ou peut-être ségrégationniste, la mort qui touche le plus souvent des jeunes personnages dissimule un ton d'inquiétude et une vision sceptique de l'avenir des jeunes dans une société privée de perspicacité et de perspectives.

¹ Raymond Chandler, cité dans F. Mac Shane, *Raymond Chandler. Le gentleman de Californie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points-Biographie », n° B5, 1984, p. 194. Cité In : Marc Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Éditions du CEFAL, Liège, 1999, pp. 84-85.

Il est aussi à souligner que la mort ne remplit pas les mêmes fonctions dans les différents sous-genres policiers et ne suscite pas les mêmes réactions. Dans le thriller, il s'agit plutôt d'éviter ses griffes mortelles. Le personnage central, angoissé par la tournure des événements, se bat contre la fatalité et s'ingénie pour échapper à une menace permanente. Dans le roman d'espionnage, le héros s'applique à limiter son étendue suite à des manigances et complots visant la stabilité du système.

Pour ce qui est du roman noir, le spectacle funèbre est l'occasion de décrypter une machine sociale macabre :

«En effet, les meurtres, réalisés ou à venir, ne sont pas isolés. Ils s'inscrivent dans des fonctionnements sociaux, dans des séries, qu'ils soient l'œuvre de truands professionnels [...], d'organisations du crime, de tueurs couverts par des institutions ou de psychopathes *serial killers* [...]. C'est dire que le meurtre a une place nodale par sa fréquence, par le nombre des personnages qui y recourent, par ses descriptions parfois très précises, par les portraits de meurtriers, etc. On pourrait presque parler d'une fascination, et A. Lacombe (1975) écrit à juste titre : " En fait, le roman noir étudie plus le meurtre que sa clarification par une enquête. Il s'établit sur l'infraction qui révèle les failles du social "»¹.

Transmis de génération en génération à travers l'inconscient collectif de la société, certains tabous subsistent à l'effet du temps, d'autres s'altèrent et une partie perd de son aura. Ce phénomène se transforme en un générateur de malaise social du fait qu'à chaque fois la ligne d'interdit est franchie, des vieilles questions ressurgissent avec de nouvelles reformulations pour réinterroger le conflit constant entre nature et contre nature humaines, conscience et inconscience, culture et contre-culture, collectivité et individualité, etc.

La représentation de l'inceste dans le roman de Dominique Manotti s'installe dans ce cadre de dualité entre le permis et l'interdit et acquiert, dans son contexte, une valeur sociopolitique. C'est une représentation allégorique d'une politique infructueuse, de la légèreté des politiciens et de leur démission éthique. La complexité du rapport incestueux se heurte à la légèreté d'évocation dans *Nos fantastiques années fric* où le «péché» n'a plus de sens et la transgression n'est plus qu'un mot :

¹ Yves Reuter, *Le roman policier*, Armand Colin, 2^e édition, Paris, 2009, p. 65.

«Quand elle est venue chez moi, la première fois, chantage et séduction, un véritable don du ciel, baisée et affichée avec jubilation. Et puis, l'inceste, c'est un mot. On s'habitue, on se lasse, comme du reste»¹.

Sans remords, le tabou se réduit aux yeux du père incestueux à «un mot». Ce monologue laisse perplexe un lecteur qui, tout en se référant à la norme sociale qui structure les rapports sexuels, trouve étonnante une telle banalisation de ce qui est communément considéré comme le paroxysme des relations sexuelles traumatisantes. La voix intérieure de Bornand vibre dans ce passage avec un accent américain. Une tonalité familière à James Ellroy dont les agissements de la plupart de ses personnages sont dictés par l'impératif de la pulsion et de leurs penchants transgressifs. La transgression demeure la norme dans son univers et puis, l'inceste, c'est un thème, ou, pour être plus précis, une constante qui relève aux yeux de certains critiques de l'obsession.

Par ailleurs, il est curieux de noter que l'inceste paternel dans *Nos fantastiques années fric* n'est pas décrit en détails. Toutefois, Manotti concentre plus de lumière sur le spectacle charnel auquel se sont livrés Françoise Michel, la fille de Bornand et l'avocat de ce dernier, Nicolas Martenot. Serait-ce le poids de l'interdit qui conditionne la précision et le flottement descriptif dans les deux épisodes ?

Le dernier spectacle nous est exposé dans un mode théâtralisé où le lecteur dispose de tous les éléments nécessaires pour imaginer la mise en scène envisagée par l'écrivaine. La liaison de Bornand et de sa fille nous est transmise sous forme de clins d'œil, sans avancer plus d'indications sur le moment de leur rapport sexuel. La pratique de l'amour entre père et fille nous semble délibérément noyée dans l'allusif pour ne pas tomber dans un rembourrage que certains lecteurs peuvent trouver inutile ou provocateur.

L'acte incestueux se suffit alors de lui-même. Certaines précisions pourraient avoir des contre-effets et mener la scène à l'éclatement et à la déviation d'objectif. Pour ne pas saturer son lecteur, Manotti préfère donc une projection sommaire qui déclenchera en cascade d'autres pensées qu'il se représentera au fil des pages. Et même lorsqu'il s'agit de décrire la relation sexuelle en détails,

¹ Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2012, p. 223.

comme c'est le cas du rapport entre Françoise Michel et Nicolas Martenot, les fonctions ornementales et expressives de la description se voient subordonnées à l'emploi symbolique de celle-ci.

En France, d'après une information recueillie d'un article publié en 2015 sur le site internet de *L'Express* dans la rubrique société¹, près de 4 millions de personnes prétendent être victimes d'inceste. Un sondage précédent qui date de 2009, publié sur le site du *Figaro*², fait état de deux millions de victimes d'actes incestueux. Dans l'absence de statistiques exactes, vu le caractère hypothétique des recherches, et l'allergie sociale pour un tel sujet, il n'en demeure pas moins sûr que ce phénomène prend de plus en plus d'ampleur et d'actualité dans la réalité sociale. L'interaction entre le social et le littéraire se vérifie à travers la multiplication des ouvrages traitant directement ou évoquant passagèrement la thématique de l'inceste.

D'autres écrivains français sont allés plus loin en faisant de ce thème tabou le moteur de leurs histoires. *L'Inceste* (Stock, 1999), un récit à la première personne qui met Christine Angot, auteure et narratrice autodiégétique, au cœur d'une liaison incestueuse avec son père, en est l'un des multiples exemples. *Quitter la ville* (Stock, 2000), de la même écrivaine, traite d'une thématique analogue dans une sorte de témoignage qui évite de succomber au discours pathétique. Les trames narratives dans les deux romans ont déchaîné des foudres de critiques allant de la diffamation de l'écrivaine jusqu'à la mise en doute de l'authenticité de ses récits, témoignant du risque que peut encourir l'écrivain traitant de ce genre de thématique sur un ton intime.

La réprobation de l'acte incestueux à travers la littérature attire l'attention du lectorat sur un point aveugle d'ordre législatif et politique. Lorsqu'il est consenti entre deux personnes ayant atteint l'âge de la maturité, ce genre d'infraction sexuelle n'est pas encore pénalisé en France. Les liens consanguins et la filiation sont des circonstances aggravantes de toutes formes d'abus sexuel contre les mineurs et dans les rapports sexuels non consentis entre adultes mais le

¹ http://www.lexpress.fr/actualite/societe/4-millions-de-francais-se-disent-victimes-d-inceste_1746442.html (consulté le 09/09/2019)

² <http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2009/01/27/01016-20090127ARTFIG00595-deux-millions-de-francais-victimes-de-l-inceste-.php> (consulté le 09/09/2019)

législateur français n'y voit pas une base constitutive d'une sanction pénale si le rapport sexuel entre personnes adultes est consensuel.

La mise en scène de ce fléau dans *Nos fantastiques années fric* est d'autant plus problématique que la relation incestueuse se fait dans un cadre juridiquement légal, dans le consentement de la fille, questionnant ainsi des notions d'interdit et de prohibition¹. À ce titre, la représentation de ce fléau social s'écarte de la reproduction victimaire classique souvent basée sur la tension de l'abus sexuel et le déséquilibre des rapports de force entre le bourreau et sa victime. C'est une histoire qui commence avec le chantage, dérape vers la séduction et finit par l'amour œdipien.

L'histoire de Françoise Michel et de sa mère, que le lecteur découvre en filigrane tout au long du récit, est ternie par l'absence prématurée de son père qui les a abandonnées depuis sa grossesse. Sa relation conflictuelle avec son père qui a volontairement manqué de remplir ses devoirs est à la source de son hostilité, nourrie par combien d'années d'oubli et de négligence. La théorie du déplacement en psychanalyse nous éclaire sur ce point et nous amène à penser que la fille de Bornand, dans sa prise de revanche sur sa blessure narcissique, s'est substituée via un processus de transfert à la figure de l'épouse (sa mère qui ne l'était pas). Sa prise en charge de sa mère à travers les allocations régulières qu'elle lui envoie, renverse les statuts ordinaires de la mère protectrice et de la fille dépendante. C'est cette dernière qui endosse l'habit de la première pour venger sa mère de son ancien conjoint.

Néanmoins, aucun procès n'est fait suite à la conduite scandaleuse du père et l'auteure s'abstient de jouer le rôle subjectif de moraliste. Dans l'absence d'une perspective féministe, le passage qui évoque le crime éthique se veut sommaire et sec, avec des structures phrastiques courtes, découpées pour mieux gérer la succession des idées du narrateur. Libéré de la charge émotive qui s'associe à ce

¹À l'issu des journées scientifiques annuelles de l'Organisation psychanalytique de langue française qui se sont tenues entre les 28 et 29 mars 2015 à Paris, est apparu *Le meurtre et l'inceste* où les deux thèmes cités dans le titre de l'ouvrage collectif sont confrontés à des approches allant de l'anthropologie, à la métapsychologie, la psychopathologie et la criminologie. Nous y trouvons la distinction entre «interdit» et «prohibition» souvent amalgamés : «l'interdiction-, renforce l'idée de commandement, suggère le châtement, impose le sentiment de dépendance, de soumission ou de tutelle. Elle, la prohibition, établit une instance interdictrice généralement dotée du pouvoir d'imposer une sanction». Quatrième groupe-Organisation psychanalytique de langue française, *Le meurtre et l'inceste*, Éditions In Press, Paris, 2016, p. 22.

genre de situation délicate, le passage dépoétisé rime avec l'absurdité de l'acte itératif rendu insignifiant après la lassitude du protagoniste. C'est au lecteur qu'incombe la tâche de faire ou non le moraliste, le juge de cette histoire. Cet état d'anéantissement moral est une invitation à repenser et réévaluer le poids des rapports consanguins, la filiation et la paternité, à l'aune des valeurs matérielles de la société contemporaine.

De nouveau, la relation conflictuelle entre père et fille est l'une des préoccupations réflexives implicites dans *Cadres noirs* qui nous permet de jeter, sur ce point, un nouveau pont avec les thématiques précédemment soulevées dans *Nos fantastiques années fric* de Dominique Manotti. En effet, il semble que la dualité entre père et fille retient chez nos deux écrivains, dans les deux romans mentionnés, plus d'attention que le rapport mythique entre père et fils, qui trouve sa genèse dans le mythe d'Œdipe. Le revers de la théorie freudienne sur le complexe œdipien, formalisé par le médecin psychiatre suisse Carl Gustav Jung, a pour nom le complexe d'Électre. Une théorie aux contours relativement semblables au complexe d'Œdipe sauf que le schéma actanciel se reproduit avec quelques changements au niveau des rôles attribués aux acteurs.

Le complexe d'Électre puise ses origines dans la même source grecque que le mythe investit dans la théorie pulsionnelle de Sigmund Freud, le mythe d'Œdipe. Selon la mythologie grecque, Électre serait la fille du roi de Mycènes, Agamemnon. L'assassinat de ce dernier par sa femme Clytemnestre pousse leur fille, Électre, à prendre sa revanche sur la meurtrière de son père en incitant son frère, Oreste, au matricide. En psychanalyse, le complexe d'Électre est la féminisation de la version freudienne du complexe d'Œdipe. Nous faisons de cette terminologie un usage plus simplifié, vue que la théorie reste controversée et a été même remise en question par Freud, pour désigner tout simplement le rapport problématique entre la fille et son père dans notre corpus.

Comme on l'a montré le premier chapitre, les relations familiales dans le roman noir sont complexes. Le père de l'enquêtrice de Noria Ghazali et celui de Françoise Michel dans *Nos fantastiques années fric*, le père du commissaire Daquin dans *Sombre Sentier* et leurs homologues dans les deux romans de Pierre Lemaître, le père d'Édouard Péricourt dans *Au revoir là-haut*, et le chômeur

senior de *Cadres noirs*, Alain Delambre, sont, à des degrés variés, des pères castrateurs ou manipulateurs dans le meilleur des cas.

Le lien père-fille dans ce dernier roman nous permet d'examiner la problématisation du thème filial que Pierre Lemaître soumet à l'épreuve de la crise économique. Ce roman, où la manipulation émotionnelle du lecteur est le pilier principal du récit, s'attarde à la question du rapport entre la fille et son père d'une autre façon. Le rapport physique entretenu entre Bornand et sa fille dans *Nos fantastiques années fric* cède à une problématisation psychique d'abus émotionnel et de profit de statut de père dans *Cadres noirs*.

Une question sociale moins désastreuse que l'acte incestueux mais dont les ravages familiaux sont aussi considérables. La reconquête de sa dignité au sein de sa famille et dans la société a poussé le cadre destitué à restreindre sa présence dans la vie de sa femme et de ses filles au seul plan matériel et de les entraîner dans un tourbillon dont il est le seul responsable, faisant ainsi de son drame individuel un nuage qui assombrit la vie d'une famille entière.

Sa paternité se transforme dès lors en un moyen de pression et de chantage affectif sur ses deux filles. Afin qu'il puisse payer les services d'une agence de détectives privés, il n'hésite pas à demander à Mathilde, sa fille aînée, le prêt d'une grosse somme d'argent qu'elle économisait pour l'achat d'un logement. Lucie, la cadette, résume ainsi sa situation en lançant à son père : «Tu m'as manipulée de la façon la plus abjecte»¹. Un reproche qui annonce une déchirure familiale ou peut-être la rupture entre la fille dupée et son père qui l'a émotionnellement épuisée pour jouer un coup de théâtre shakespearien dans la cour d'assises lors de son procès dont elle était l'avocate.

Le refoulé social dans *Cadres noirs* reste somme toute tempéré par la primauté du drame personnel et familial de l'ancien DRH. La mise en scène la plus osée d'un tabou social est celle qui se rapporte à l'épisode de prise d'otages dans les locaux de BLC-Consulting lorsque Delambre révèle au public l'identité de Jean-Marc Guéneau, l'un des cadres de la grosse boîte de raffineries pétrolières.

¹ Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, p. 437.

Sous les instructions de Delambre qui dirige l'interrogatoire à travers un acteur jouant le rôle d'un commando appartenant à une organisation islamiste armée, M. Jean-Marc Guéneau, économiste et l'un des financiers du groupe Exxyal, se déshabille pour révéler une identité encore mal accueillie dans les hautes sphères du milieu professionnel :

«M. Guéneau a retiré son pantalon. Il garde la tête baissée. Il porte un slip de femme. Rouge vif. Avec de la dentelle crème. Comme ceux que l'on voit à la devanture des sex-shops. [...] Lorsque M. Guéneau a tout retiré, on voit qu'en fait, sous son costume, il porte l'ensemble complet, slip et soutien-gorge. C'est terriblement triste. [...] L'ensemble rouge vif tranche évidemment sur ce corps trop gros, velu, au ventre blanc et tombant. Le slip s'est coincé entre ses grosses fesses et il est trempé d'urine»¹.

Paru en 2010, *Cadres noirs* est écrit dans une période où l'homosexuel est en pleine lutte pour une reconnaissance étatique officielle de son statut et de ses droits. Travesti ou homosexuel mal assumé, les «déviation» sexuelles dans les hautes responsabilités administratives, surtout dans le cadre politique, sont une affaire qui reste encore loin de faire l'unanimité. Les réactions des protagonistes installés dans la salle d'observation, entre indignation et pitié, nous disent pourquoi M. Guéneau avait réagi de la sorte. De peur de la discrimination professionnelle et du regard réprobateur de son milieu, le cadre homosexuel se dissimule et, dans un moment humiliant de honte et de haine, son narcissisme et sa propre estime de soi volent en éclats.

Plus explicite encore dans son évocation du tabou, Manotti enfonce davantage son lecteur dans la noirceur, générique et thématique, de ses deux romans. La scène inaugurale de *Sombre Sentier* aborde de façon frontale le thème de la pédophilie et en fait, tout au long du récit, l'une des lignes directrices de ce roman. Commencer l'histoire par une séquence de pédophilie prépare le lecteur psychologiquement pour des scènes non moins intenses en s'attendant naturellement à un processus graduel du récit.

Le commerce illégal du sexe reste l'un des domaines les plus arpentés du crime organisé. *Sombre Sentier* nous entraîne sur la piste d'un réseau de trafiquants de drogue et un autre qui se rapporte au trafic d'enfants. La représentation balzacienne des deux personnages impliqués dans ce trafic

¹*Ibid.*, p. 217.

témoigne d'un certain parti pris de l'écrivaine. Les portraits des deux personnages, M. Bernachon, gérant d'une société façade des activités illégales, et sa femme, Mme Irina Aratoff, nous semblent se référer à la méthode de la physiognomonie. *L'Art de connaître les hommes par la physiognomie*, tel qu'il a été conçu par l'un des physiognomonistes précurseurs, Johann Kaspar Lavater (1741-1801), consiste à décrypter la caractéristique psychique de la personne derrière ses détails physiques.

En examinant ces deux personnages aux apparences peu engageantes, le commissaire est aussitôt aux aguets :

«Lui est chafouin : c'est le mot qui vient à l'esprit de Daquin. Petit, un visage de rat, très blanc, avec un nez pointu, des yeux gris et des cheveux rares, gris eux aussi. Un rat un peu albinos. Elle ? Russe : grande, charpentée, blonde avec une grosse natte autour de la tête, visage blanc et rose, yeux bleus»¹.

L'emploi des expressions à forte connotation sensorielle et le recours au procédé de zoomorphisme stimulent l'antipathie du lecteur. Confronté à ce langage figuratif, il est lui aussi sollicité pour mobiliser ses connaissances en matière de convention indicielle et de suggestivité. Le contraste entre taille et sexe dans ce couple physiquement incompatible échappe à la norme et les met dans une zone d'inconformité. M. Bernachon et Mme Aratoff se sont adaptés au contraste et leur goût pour l'incohérence ne s'arrête pas là. Ils sont aussi associés dans un commerce hors norme, universellement incompatible avec la morale, démesuré, abusif et illégal.

En perquisitionnant une cave sous-louée par ces derniers dans son enquête sur le meurtre de la jeune prostituée thaïlandaise, le commissaire Daquin fait face à une sinistre découverte :

«un catalogue d'enfants thaïlandais. Chaque double page est consacrée à un enfant différent. Sur celle que regarde Daquin – à gauche, photo pleine page –, un gamin entre 10 et 12 ans, nu, mince, à la peau dorée et aux cheveux noirs, lourde frange, à genoux, les mains liées dans le dos, est en train de faire une pipe à un mastard blond à moustache d'une trentaine d'années, assis devant lui, tandis qu'un autre blond du même modèle est accroupi derrière l'enfant et l'encule en rigolant. [...] Les deux blonds sont bronzés,

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, pp. 110-111.

on voit la trace blanche de leurs slips de bain et un début de bourrelet de graisse au-dessus de leurs hanches. Sur la page d'en face, deux photos du même gamin, toujours nu. Sur l'une, il est face à l'objectif, un peu déhanché, aguicheur. Sur l'autre, les yeux bandés, attaché à un tronc de palmier, il est en train de se faire cravacher sur les fesses et le dos par un des deux blonds, tandis que l'autre se paye une belle érection. En bas de la page, un nom, une adresse à Bangkok, un numéro de téléphone et un prix»¹.

Le choix de la Thaïlande et plus précisément de Bangkok dans ce contexte n'est point arbitraire. En effet, ce pays, et notamment sa capitale, sont reconnus pour la prospérité de leurs industries du sexe, légales et le plus souvent illégales. Des offres de vacances hédonistes aussi multiples et distinctes que les goûts des épicuriens qui s'y adonnent font de la Thaïlande l'Éden des chercheurs du plaisir charnel. Les extravagants en matière d'orientations sexuelles y trouvent aussi leur compte. Ces précisions spatiales nous renvoient encore une fois aux diverses déclarations de l'écrivaine sur ses travaux de documentation et de recherches effectués avant la rédaction. La facticité du récit ne s'oppose aucunement à la fiabilité de la référentialité géographique d'un tel commerce.

Manotti porte ensuite les yeux de son lecteur sur les bas contours corporels des deux hommes blancs, là où leurs défauts sont plus manifestes. Le corps colosse et aussi disproportionné que leur recherche inconditionnée du plaisir se voit réduit à ses seules fonctions élémentaires ; le sexe et l'allusion faite à l'alimentation à travers la graisse débordante au dessus de leurs hanches. La description anatomique de ce portrait réducteur, puisqu'on parle du «même modèle» pour les deux hommes, s'oppose à la silhouette chétive de l'enfant thaïlandais. Les contrastes criards qui se dégagent des deux représentations : grand décalage au niveau de l'âge, de la morphologie, différence des couleurs de peau, entrent dans un jeu de miroir dissymétrique.

Ces scènes de théâtre de gestes auxquelles nous assistons impuissants, capturées et transmises à travers quatre angles de vues ; celui de la caméra, de l'œil du photographe, le regard du personnage et celui du narrateur et qui ne perdent pourtant rien de leurs effets, nous introduisent directement dans le monde hédoniste des pédérastes. L'écrivaine privilégie de nous transmettre la joie des deux hommes. La réaction de l'enfant est passée sous silence. Mais a-t-elle

¹ *Ibid.*, pp. 113-114.

vraiment besoin de nous montrer ses sentiments ? Ce passage se veut une amorce d'une réflexion humaniste sur les souffrances endurées par les enfants victimes d'abus sexuels, un peu partout dans le monde¹.

De prime abord, les visages des deux hommes sont plongés dans l'anonymat. Les seules indications de blond et moustachu ne suffisent pas pour leur accorder des traits distinctifs, leur octroyer une identité, comme si l'écrivaine trouve assez suffisant de leur donner une existence aussi aléatoire. Cette occultation symbolique au profit des particularités secondaires pourrait aussi renseigner sur le regard éparpillé et perdu du personnage désorienté sous l'emprise du choc. Mais il nous semble que ce portrait standardisé et flou au visage effacé, qui donne plus d'importance aux parties basses du corps, reste avant tout un «modèle» avec toute la charge chosifiante que ce mot peut incarner.

Considérée sous un jour moins sombre, l'enfant victime dans *Au revoir là-haut* rappelle la cruauté d'un monde peu indulgent avec l'innocence enfantine. Dans le roman de l'immédiat après guerre 14-18, la pureté juvénile trouve son incarnation dans la figure de Louise, fillette de 11 ans et orpheline de guerre. Les violences physiques infligées aux enfants dans le roman de Dominique Manotti se muent dans l'œuvre de Pierre Lemaître en une souffrance psychique, terrain dans le quel l'écrivain et psychologue de formation se trouve bien dans sa peau.

Ayant perdu son père durant la guerre, Louise découvre, dans une scène très allégorique, le vrai visage de la Der des Ders qui s'est greffé sur la face du Poilu défiguré, Edouard Péricourt. Une opposition symbolique entre deux visages, l'un où se dessinent la beauté juvénile, un monde innocent de paix, un monde qui ne connaît pas les atrocités de la guerre, celui de Louise, et un autre visage, ou ce qu'il en reste, qui préfigure un monde traumatisant, obscurci par la brutalité des meurtres de masse, celui d'Edouard Péricourt. L'enfant est ici, comme dans le *Sombre Sentier* de Dominique Manotti, un personnage secondaire et pourtant

¹ Lors de nos recherches menées sur l'exploitation sexuelle des mineurs, nous découvrons des chiffres accablants sur le nombre estimé d'enfants victimes de ce fléau autour du globe. Sur le site d'*Humanium*, ONG internationale de parrainage d'enfants, qui mène une lutte pour leurs droits, on se heurte à cette information : « chaque seconde, un enfant est violé, torturé ou abusé dans le monde ». « – En Asie : plus d'1 million d'enfants sont exploités sexuellement. /- L'Inde est le pays asiatique le plus touché avec plus de 400 000 enfants répertoriés. / - Aux États-Unis : plus de 300 000 enfants sont concernés par ce fléau. / - En Afrique du Sud : environ 30 000 se prostituent ». <http://www.humanium.org/fr/exploitation-sexuelle-enfants/> (consulté le 09/09/2019)

indispensable au fonctionnement de la machine dramatique dans les deux romans des deux écrivains.

2.2. Le marginal et les contre-valeurs

D'Emma Bovary à Joseph K., de l'Idiot dostoïevskien au Bardamu célinien, la marginalité est grâce et malédiction. Un statut, une posture, une condition, une conscience, une qualité ou un défaut, un atout ou un malheur, la marginalité est cette identité plurielle que le démiurge, son œuvre et ses créatures peuvent revendiquer, assumer, refuser ou ignorer. Être marginal, c'est exister en retrait, vivre l'isolement, se confronter à l'abandon, sortir du cercle encombrant de la masse domestiquée pour entrer dans le domaine restreint de l'individualité affranchie. L'en-marge, c'est aussi l'inconforme et l'unique.

D'un point de vue psychosocial et politique, le présent élément, qui met l'accent sur des personnages types, traite de la notion de marginalité en termes d'absence d'idéalisme moral, de désagrégation sociale, et comme la dernière voie salutaire des exclus de la Cité. Les démunis du système et les criminels (le sujet réfractaire) explorent ensemble les zones d'ombre de la société pour éclairer ces endroits laissés vacants par ceux qui avaient choisi d'orbiter autour du centre. En ressuscitant le sujet minoritaire, le roman noir s'attarde sur ce que l'atypique social peut véhiculer comme valeurs et principes, examine les questions qui s'y rapportent et détermine les responsabilités de chacun.

L'engouement de la littérature noire pour les personnes asociales trouve ses origines dans la mythologie du justicier solitaire qui jaillit avec le dur à cuire des années 1930. Considéré comme un allogène (*the outsider*) dans le milieu policier, le détective privé est un marginal non seulement sur le plan professionnel mais aussi sur le plan social, intellectuel et moral. Il nous plonge dans les milieux ignorés par le roman policier classique. Il est le moins corrompu dans un environnement ruiné par la violence, la délinquance et la décrépitude et sa vision du monde tourne autour de l'être coupé de sa raison d'être. Il multiplie ainsi les

connaissances, nourrit quelques sympathies au passage mais sans parvenir à mener une existence qui peut démentir son asociabilité ou sa différence.

Un tel choix bannit l'arbitraire et relève non seulement du besoin esthétique mais aussi d'une profonde conscience sociopolitique où le système se trouve pointé du doigt. En marge de la société, au cœur du noir, le marginal est un médium adapté aux besoins critiques et démystificatrices du genre qui le met en scène. Mais en quoi ce genre de personnage est-il si différent des autres pour solliciter une telle attention des écrivains du roman noir ?

La nature du discours sociopolitique que soutient le marginal – discours alternatif au speech dominant, son opposition à la «norme», au socialement et politiquement correct, son appartenance au contre-courant, en fait un personnage de l'opposition. En outre, ces «pseudo-individus», selon l'expression du philosophe allemand Siegfried Kracauer¹, sont souvent les porte-paroles de communautés ou de groupes dont la parole est mal entendue ou mal comprise. En observateurs détachés, ils parviennent à vouer aux gémonies les responsables du système et à exhiber les tares de leurs sociétés : injustice sociohistorique, racisme, inégalité, corruption, etc...

Le marginal est d'autant plus original. Derrière son retrait de la société se dissimule son mépris de l'esprit grégaire, son refus de se laisser prendre par les courants du conformisme, de se faire dompter par le système. Et même s'il en fait partie, le système ne le plie pas à ses exigences. Il brise les règles, défie la norme, dépasse les conventions, pour s'affirmer comme une figure de la rupture. Cette posture ne concerne pas seulement cet être de papier. Elle se trouve également convoitée par son créateur, à l'image du théoricien du néopolar français, Jean-Patrick Manchette, dont on soupçonne, suite à ses années de mutisme et de replie, l'agoraphobie.

Ce dernier n'hésite pas par exemple à fustiger, voire défier, ceux qui occupent le centre du cercle du savoir :

«Nous nous étions placés loin des misérables volumes qui suscitaient l'enthousiasme pavlovien des chroniqueurs. Mais notre genre a été saisi par

¹ Siegfried Kracauer, *Le roman policier : un traité philosophique*, Payot, Paris, 1981, p. 49.

le marché, donc par le commentaire. S'enfourer, c'est la politique de l'autruche. Nous devons tolérer que le polar soit à présent disséqué et loué par des universitaires et des journalistes. Nous devons, me semble-t-il, manifester à ces gens que nous en savons aussi long qu'eux, et même un peu davantage. Notre position sera balayée. Des professeurs et des ethnologues, certains venus d'Amérique ou du Japon, viennent ajouter leur intérêt à celui des crétins locaux. Devant eux nous aurons la politesse du désespoir, c'est pourquoi nous citerons, d'un air ennuyé, Hegel ou Panofsky, sans oublier de secouer distraitement notre cendre, non pas dans le cendrier, mais dans les olives»¹.

Sur ce ton sarcastique, Manchette, qui refuse la position du scientifique, admet, non sans regrets, la consécration d'un genre qu'il prévoyait en marge. En marge de la grande littérature, des lumières des universitaires et des critiques des journalistes et chroniqueurs. Le néopolar, dont le préfixe désigne la nouveauté, et comme le prétend Manchette lui-même, n'était pas au début destiné à intégrer les rangs de la grande littérature. Le premier plan lui échappe et il faut gérer. Il en est paradoxalement responsable puisque, avec ses chroniques, ses critiques, sa vision du genre et son style, Manchette est le premier à avoir bâti le chemin de l'officialisation et de la consécration de cette littérature.

L'entre-deux était donc une posture de l'écrivain lui-même, de son œuvre et de ses personnages. À la dérive, ces derniers permettent à l'auteur d'établir une perspective extérieure, car ils ne sont pas pris au piège de la normalisation, pour mieux identifier les failles de la machine sociale. Leur potentiel transgressif les écarte de la liste des vrais suspects, des corrompus et de leurs complices silencieux, ceux qui acceptent la société telle qu'elle est.

La marginalité se dresse simultanément comme l'expression de la résistance et de la défaillance. La résistance contre l'ordre social et la défaillance de celui-ci. Mais c'est aussi un élément de séduction narrative. L'atypique social illustre une déviance de pensée et de conduite, c'est un électron libre qui excite, impressionne, choque et émeut le lecteur. Nous verrons également dans les pages qui suivent que le marginal se renferme sur une symbolique représentativité du collectif.

¹ Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Rivages, Paris, 1996, pp. 286-287.

La désintégration sociale, l'individualisme de la société moderne, la négligence collective : le personnage marginal illustre tous ces mauvais penchants de ses concitoyens. Quoi qu'il soit dédaigné, le laissé-pour-compte de la société renvoie à celle-ci sa vérité. Nous nous attardons alors, dans un premier temps, sur l'hégémonie de la figure antihéroïque dans le roman noir comme un signe de prédilection de ce genre pour les personnages défectueux, atypiques et somme toute marginaux.

L'accent sera mis ensuite sur la symbolique des choix de certains personnages modèles : le militant gauchiste dans *Sombre Sentier*, l'enquêtrice beurette dans *Nos fantastiques années fric* de Dominique Manotti, le fonctionnaire étatique intègre dans *Au revoir là-haut* et le sans-abri dans *Cadres noirs* de Pierre Lemaître. Le dernier volet de cet élément s'attardera sur l'état du ressentiment que peuvent créer la marginalité et d'autres formes d'exclusions sociales.

2.2.1. Antihéros malgré eux

Il est «la vertu d'un monde sans vertu. Il peut bien redresser quelques torts, il ne redressera pas le tort général de ce monde, et il le sait, d'où son amertume»¹. Ainsi parlait le théoricien du néopolar français, Jean-Patrick Manchette, de l'antihéros de la littérature noire. Il est le plus souvent de nature déroutante et sa logique n'est pas complètement celle du monde qui l'entoure. Un personnage controversé, mal dans sa peau, douteux et sans grands mérites. Plus proche de l'ombre (Alain Delambre ?) que du côté lumineux de la société, il est l'héritage du siècle des Lumières pâlies. Prisonnier de la conviction de l'emprise du mal sur le bien, l'antihéros du roman noir est l'image de la complexité et de la décadence de son univers.

Sa position centrale dans l'intrigue n'en fait pas l'épicentre de la société romanesque. Qu'il soit la dynamo de l'histoire ou l'une de ses figures les plus

¹ Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Rivages/Écrits noirs, Paris, 2003, p. 21.

marquantes, il demeure malgré tout un électron libre, un personnage dont la singularité tient moins à ses rapports sociaux qu'à ses qualités individualistes. Au-delà des aspects physico-psychologiques qui les distinguent et de l'hétérogénéité de leurs appartenances sociohistoriques, les personnages principaux, chez Pierre Lemaître comme chez Dominique Manotti, possèdent tous un trait commun qui les rapprochent les uns des autres ; ils sont unanimement en conflit ou en rupture avec leurs milieux sociaux.

Cette inadaptabilité avec son temps et son espace traduit le désarroi et le malaise sociohistorique de l'échantillon contemporain du héros. Nombreuses sont les lumières qui ont été projetées là-dessus, mais rappelons-nous toujours que derrière chaque lumière se faufile l'ombre d'un corps aux contours parfois démesurés. L'antihéroïsme est une désignation péjorativement connotée mais cette connotation est à relativiser.

Dans une société où la corruption n'est pas une exception, l'héroïsme devient une «notion périmée» et son revers demeure un besoin, voire une nécessité de survie. Comment peut-on vivre dans une société largement infectée sans être vacciné. Les auteurs de ce genre de roman n'oublient donc pas d'injecter leurs protagonistes avec différentes doses d'antihéroïsme pour s'assurer de leur survie, pas forcément garantie.

L'adieu au surhomme et la rupture avec la conception étymologique de l'héroïsme dans la littérature ne date pas d'hier bien évidemment. Il serait aussi arbitraire d'avancer que le héros déceptif ou l'antihéros sont les descendants des temps modernes. La littérature classique fourmille, à juste titre, d'exemples d'héroïsme bafoué, de personnages sans qualités et de héros déceptifs. Le fameux Don Quichotte de Miguel de Cervantès, le Candide de Voltaire, le Meursault camusien ou le Bardamu célinien illustrent, tour à tour, différents visages de l'antihéroïsme.

L'arbre généalogique de l'antihéros du roman noir nous transporte à la naissance du dur à cuire dans la crise des années 1930 aux États-Unis. Sam Spade, pourtant figure légendaire de ce genre de fiction, est représenté par Dashiell Hammett comme un homme dur et surnois, l'enfant de sa propre expérience, un

vrai débrouillard machiavélique dont on découvre certains de ses traits dans la préface du *Faucon maltais* de 1934¹.

Le dur à cuire hammettien est également le croisement des figures familières que le maître du *Faucon maltais* avait l'habitude de rencontrer durant ses années d'engagement avec l'agence Pinkerton :

«Dashiell Hammett fut formé au travail de détective par James Wright, le sous-directeur de l'agence de Baltimore. Cet homme ne se contentera pas d'inculquer à son élève les rudiments du métier (les techniques de filature et autres), il lui enseigna aussi un code de conduite, une sorte d'amalgame de l'éthique professionnelle des Pinkerton avec certaines règles d'autoprotection. [...] De ce point de vue, la période d'apprentissage du jeune Hammett [...] n'est pas étrangère à la création de l'éthique stricte qui caractérise ses héros ; la loyauté envers le client ne prend jamais le pas sur la moralité du détective privé, fondée sur un sens personnel du Bien et du Mal. [...] Hammett avouera des années plus tard avoir choisi James Wright comme modèle du Continental Op»².

Le dur à cuire vient signer dans le nouveau genre l'impossibilité d'un héroïsme tel que dans l'*Odyssée* ou l'*Illiade*. Justicier certes, avec les traits humanistes d'un *bad boy* à l'américaine, mais d'une justice sans cesse réajustée à sa manière. Il y a d'une part la justice sociale qui trouve ses règles populaires dans les rues faiblement éclairées de la métropole et, d'autre part, la justice officielle de la majestueuse cour étatique, et entre les deux, des barrières de méfiance, de doute et d'aversion.

Nos deux écrivains convoquent à leur tour une variante de personnages désabusés, des chômeurs seniors qui n'hésitent pas à rager contre la société dans *Cadres noirs*, des anciens soldats qui portent les traces de la guerre et de l'ingratitude sociale dans *Au revoir là-haut*, ou des enquêteurs troublés par des souvenirs accablants, hantés par la figure du père castrateur dans *Nos fantastiques années fric* ou violés à l'âge de la puberté dans *Sombre Sentier*.

¹«Spade has no original. He is a dream man in the sense that he is what most of the private detectives I worked with would like to have been and in their cockier moments thought they approached. For your private detective does not– or did not ten years ago when he was my colleague– want to be an erudite solver of riddles in the Sherlock Holmes manner; he wants to be a hard and shifty fellow, able to take care of himself in any situation, able to get the best of anybody he comes in contact with, whether criminal, innocent by-stander or client». <http://www.thrillingdetective.com/trivia/triv244.html> (consulté le 09/09/2019).

² Natalie Beunat, *Dashiell Hammett : Parcours d'une œuvre*, Encrage, Amiens, 1997, p. 16.

L'antihéroïsme que nous examinons dans notre corpus relève davantage de la réaction que de l'action. Il est plus avoué chez Pierre Lemaître que chez Dominique Manotti. Cette dernière nous présente des protagonistes qui ne sont pas en adéquation totale avec la famille policière du noir. Avec un commissaire séducteur, charismatique et sportif dans son premier roman et une jeune enquêtrice dévouée et persévérante dans le quatrième, il est difficile d'établir le parallélisme avec le Cadin de Didier Daeninckx ou le Tarpon de Manchette. Avec ce genre d'enquêteur étatique qui s'investit corps et âme dans la mission qui lui est confiée, Manotti déroge un peu à la règle en laissant son lecteur perplexe vis-à-vis du statut incertain de ses personnages. Ou serait-ce bien ce que cherche notre écrivaine ? Laisser son lecteur indécis par rapport à leur statut de héros ou d'antihéros ?

Dans quelles circonstances peut-on coller le préfixe *anti* à *héros* ? Ce sont en réalité moins ses faiblesses que ses vices qui privent un personnage de ses substances héroïques. Son agir conscient, ses actes prémédités, ses comportements étudiés sont les vrais déterminants de ce qu'il est. Ses faiblesses sont plutôt la marque de la déficience de la morale sociale et l'effet d'un système de valeurs décadentes. Son talon d'Achille pourrait également être considéré comme l'empreinte d'un certain humanisme. La société affecte nos personnages en profondeur, ils y résistent mais l'ère du «seul face au monde» est révolue, ils sont vulnérables et c'est leur vulnérabilité qui nous assure qu'ils ne s'élèvent pas au-dessus du commun des mortels.

Les conditions hostiles dans lesquelles se trouvent nos personnages les laissent sans trop de choix. Des situations confuses, des affaires criminelles aux ramifications considérables, des suspects hautement placés et presque intouchables, obligent les enquêteurs de Dominique Manotti à s'adapter aux règles du jeu. Pour obtenir une réponse d'un suspect, il faut gifler et menacer, chanter et intimider. Les criminels du roman noir ne s'effondrent pas en larmes dès le premier regard accusateur. Ils sont capables d'avoir la peau de leurs détracteurs s'ils se sentent trop menacés, d'envoyer leurs hommes de main jusqu'au domicile du chargé de leur dossier, comme le fait Osman Kashguri avec le commissaire Daquin dans *Sombre Sentier*, pour le liquider.

Si les déviations des protagonistes de Dominique Manotti s'inscrivent souvent dans un cadre professionnel, celles d'Alain Delambre dans *Cadres noirs*, d'Albert Maillard et d'Édouard Péricourt dans *Au revoir là-haut* de Pierre Lemaître sont poussées par des circonstances moins officielles. Ces deux romans traitent de l'antihéroïsme comme un produit de la société ingrate et privative. Les portraits que nous dressent Lemaître de ces personnages s'érigent en peinture expressionniste de la société et leur antihéroïsme individuel n'est en somme qu'une réplique à l'antisocialisme collectif.

Le déclin de l'héroïsme est un préavis au déclin de la collectivité sociale. La société use et abuse de ses sujets et les laisse, une fois la tâche accomplie, à la merci d'une nouvelle lutte de survie. *Cadres noirs* comme *Au revoir là-haut* dessinent la descente aux enfers de leurs personnages. Il n'est pas anodin que le premier roman soit réparti en un avant, un pendant et un après. Une répartition aussi sensible à un avant et un après de l'antihéroïsme.

Alain Delambre n'est pas par essence un antihéros, il l'est devenu. Avant de virer à la dépression et à la colère, sa vie de DRH était fleurie par les plus belles promesses. Il était l'homme de la situation dès qu'il était sollicité par ses filles. Ses années de chômage l'avaient traîné dans la boue et l'image qu'elles avaient de lui s'était «dégradée. Pas à cause du chômage, non, à cause des effets que le chômage a eus sur moi. Avoue-t-il. J'ai vieilli, je me suis tassé, j'ai des tristesses. Je suis devenu chiant»¹.

La notion d'antihéroïsme n'est pas donc isolée, elle est, dans les deux romans de Pierre Lemaître, étroitement liée à la crise. Mais la crise, n'est-elle pas la cerise sur le gâteau de l'héroïsme, le moment propice au réveil des graines homériques des personnages ? N'est-elle pas l'épreuve ultime qui distingue les héros de leur antipode ? N'est-elle pas l'occasion où les grands chefs d'œuvres d'héroïsme voient le jour ? Rien de tout cela.

Comme expression de la crise dans *Au revoir là-haut*, la guerre ne nous donne à voir qu'une triste épopée, une tragi-comédie de regret, de haine et de trahison ; un immense gâchis. Le courage se confond avec la témérité, le sacrifice

¹ Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, p. 28.

avec la perte et l'héroïsme, c'est tout ce qu'il y a de plus burlesque et malsain, à l'image d'un soldat aussi désaxé et démoralisé qu'Albert Maillard et d'un lieutenant assoiffé jusqu'à la mort de la gloire et de la notoriété comme le lieutenant Pradelle. L'acte héroïque ne peut pas donc avoir lieu, aux yeux de l'écrivain, dans un contexte aussi inhumain et absurde que cette tuerie massive.

Rien de conquérant ou d'exceptionnel chez le Candide de Pierre Lemaître, Albert Maillard. Toujours en décalage par rapport aux événements, il est l'Arlequin pathétique d'une guerre dont la cruauté contraste avec la naïveté. «Ce garçon mince, de tempérament légèrement lymphatique»¹ est le descendant d'une famille utopiste, très romanesque. À travers la mère de ce dernier, platonicienne et égarée dans ses illusions d'ascension qu'elle est, Lemaître pointe du doigt l'écart entre le rêve et la vérité, entre les utopies héroïques et la réalité humiliante. Le rappel des origines familiales de l'ancien «pierrot triste»² et des circonstances de son engagement dans la guerre ont également pour fonction de dissiper toute illusion sur une possible entreprise héroïque de sa part.

Ce portrait quelque peu balzacien d'un personnage aussi typé que l'enfant résigné dont on se demande, suite au narrateur, s'il ne s'est pas engagé dans la guerre pour échapper à l'obstination permanente de sa mère, est une caricature de l'héroïsme guerrier et du faux patriotisme. Le «défenseur de la patrie» n'évoque en aucun moment une lutte pour la souveraineté et la victoire du pavillon tricolore. Son affrontement de l'ennemi n'est qu'une fuite et sa lutte n'est qu'un prétexte. Affronter l'ennemi pour échapper à sa mère, lutter pour satisfaire les caprices de son amante. Son engagement dans la guerre est plus l'effet d'illusions d'autrui que de conviction personnelle :

«Comme elle avait une conception assez classique de la guerre, elle avait été rapidement convaincue qu'Albert, "avec son intelligence", ne tarderait pas à briller, à monter en grade, elle le voyait partir à l'assaut, en première ligne. Dans son esprit, il effectuait une action héroïque, il devenait aussitôt officier, capitaine, commandant, ou davantage, général, ce sont des choses qu'on voit à la guerre. Albert avait laissé dire en préparant sa valise. Avec Cécile, ce fut très différent. La guerre ne l'effrayait pas. D'abord, c'était un "devoir patriotique" (Albert fut surpris, il ne l'avait jamais entendu prononcer ces

¹ Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, Albin Michel, Paris, 2013, p. 19

² *Ibid.*, p. 20.

mots-là), ensuite, il n'y avait pas vraiment de raison d'avoir peur, c'était quasiment une formalité. Tout le monde le disait»¹.

Une fois sur terrain, les illusions se dissipent, le «petit Albert»² découvre alors le vrai visage de la guerre et exhibe son antihéroïsme en avançant vers les lignes ennemies dans une posture tout sauf héroïque. Sur le champ de bataille, son allure dérisoire de soldat pathétique en découd avec la langue de bois et le discours pompeux des deux femmes. Via ce portrait en actes – le personnage nous est introduit au cœur de l'action, en plein assaut – de ce misérable spécimen, le lecteur prend conscience des écarts entre les points de vue de sa mère, de son amante et celui d'un narrateur omniscient qui se trouve en plein milieu de la crise.

La crise témoigne ici non seulement de la perte des valeurs mais aussi de leur renversement. Le criminel de guerre, le vrai antihéros de l'histoire est pris pour un héros de la nation, décoré par l'État et honoré par la société. Le lieutenant Henri d'Aulnay-Pradelle qui envoie, à quelques jours de l'armistice, ses soldats à l'abattoir et leur tire dans le dos pour recevoir, après la guerre, un titre honorifique et rejoindre les rangs de la bourgeoisie est une illustration du désordre et de l'immense confusion qui s'empare de la société.

Cette figure de l'excès, introduite sur un ton proche de l'hyperbolique, se révèle la véritable incarnation de la guerre :

«Un gars du genre impatient, qui n'avait pas de vitesse de croisière : il accélérât ou il freinât ; entre les deux, rien. [...] C'était même curieux, ce mélange : avec son allure aristocratique, il semblait à la fois terriblement civilisé et foncièrement brutal. Un peu à l'image de cette guerre. C'est peut-être pour cela qu'il s'y trouvait aussi bien»³.

D'une singularité extravagante, le lieutenant Pradelle est un homme à l'intersection de valeurs contradictoires, une créature au fonctionnement mécanique. La structure antithétique dans ce passage tend à imiter la personnalité oxymorique du faux héros considéré, par la voie de la métaphore, comme un engin. Une métaphore qui finit par insinuer une assimilation implicite du lieutenant à une machine de guerre. Le lecteur prend dès lors ses distances avec ce personnage de la démesure d'autant plus que la douceur de ses traits faciaux et

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 15.

son tempérament toujours emporté sont prioritairement destinés à faire entendre la cacophonie entre son être et son paraître.

L'héroïsme est une question de morale et de principe avant d'être un signe de puissance ou de domination. En pacifiste, le maître d'*Au revoir là-haut* dénonce de la sorte le faux héroïsme qui précipite les soldats vers leur destinée fatale. Le scepticisme d'Albert Maillard et sa désorientation au moment de l'attaque dénigrent la tentative de récupération de la côte 113 et la basculent du côté de l'absurde. Héroïsme ou suicide, cet acte superflu qui propulse les soldats dans le gouffre de la mort à quelques jours de la fin du conflit ?

Le renversement des valeurs se poursuit avec la mauvaise conversion d'Édouard Péricourt. Le héros de cette scène, le vrai vaillant de cet épisode, se transforme ironiquement en antihéros. Son sacrifice sur le champ de bataille, et sa résolution pour sauver de la mort son coéquipier du régiment, Albert Maillard, s'effiloquent avec son arnaque aux monuments aux morts, alimentant ainsi le doute sur la possibilité d'un héroïsme sans failles, un héroïsme complet, un héroïsme dit conventionnel. La crise ne peut donc qu'enfoncer davantage nos personnages dans l'antihéroïsme.

L'auteur de *Sombre Sentier* entame à son tour quelques réflexions sur l'héroïsme. Chez l'ancienne syndicaliste, ceux qui sont les plus aptes à ce statut sont ceux qui avaient souffert de l'injustice, ceux qui savaient le mieux à quoi ressemble la souffrance d'une victime parce qu'ils avaient préalablement endossé ses habits. Du commissaire Daquin à son amant le militant turc Soleiman Keyder dans *Sombre Sentier*, en passant par la jeune enquêtrice de *Nos fantastiques années fric*, Noria Ghozali, les héros de Dominique Manotti sont les gibiers du passé, les chasseurs du présent.

Dans une réflexion sur le roman noir, Jean-Bernard Pouy attire l'attention sur le fait que ce genre

«demande obligatoirement ou presque des personnages en devenir. C'est à cause de la présence de la Mort, et de l'appartenance de cette littérature au mouvement romantique. La seule réalité du personnage du roman noir est

son drame, celui qu'il vit ou qu'il va devoir, par faute, ou destinée, affronter»¹.

Il n'y a aucune échappatoire alors pour les protagonistes de Dominique Manotti que dans l'affrontement. Les drames et les défis auxquels ils seront tour à tour exposés sont aussi bien les leurs, mais incarnés par d'autres victimes cette fois-ci. La blessure toujours ouverte du commissaire Daquin se convertit en un stimulant qui l'incite à compenser la défaite du passé par la quête et la conquête du présent. L'identification du coupable dans *Sombre Sentier* demeure une obsession pour le grand enfant traumatisé, une sorte de rédemption laïque pour le commissaire qui enquête sur le meurtre d'une jeune prostituée thaïlandaise dont l'enfance, comme la sienne, a été violée.

Ces trois personnages ont donc quelque chose de ces gènes militants de l'ancienne syndicaliste. Ils se portent volontiers défenseurs des opprimés, réagissent à leurs peines comme si c'étaient les leurs et s'acharnent par tous les moyens à découvrir l'auteur du drame. L'identification de l'enquêteur à la victime en fait une figure plus humaine : «Si l'on peut parler de l'enquêteur du roman noir comme d'un nouvel archétype héroïque, c'est avant tout parce qu'il forme un couple poétique avec la victime»².

Cependant, l'identification de l'enquêteur à cette figure ne va pas de soi. Si la victime ne lui rappelle pas son histoire comme dans *Sombre Sentier* ou ses origines comme dans *Nos fantastiques années fric*, si elle n'est pas l'enfant impuissant ou la femme fragile, parler sans réserves d'un «couple poétique» semble relever d'une généralisation aberrante. Dans le noir, la tradition a fait que les progénitures de Sam Spade ne pleurent pas le défunt, regrettent tout au plus sa disparition, et si identification il y a, il est préférable que le moi cartésien ne tarde pas à reléguer le moi émotionnel à sa place ordinaire.

Si les premiers élus des enquêteurs de la littérature noire ont été recrutés au début parmi les privés, le genre ne s'est pas privé au fil du temps des services de l'administration étatique. On peut se référer sans difficultés à l'exemple du 87^e

¹ Cité par Yves Reuter in *Le roman policier et ses personnages*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1989, p. 187.

² Fabienne Viala, *Le roman noir à l'encre de l'histoire : Vázquez Montalbán et Didier Daeninckx ou le polar en su tinta*, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 73.

District d'Ed McBain qui réunit une foisonnante production riche de ses 53 parutions entre 1956 et 2005. L'écrivain new-yorkais souligne qu'il «préfère parler de ceux qui découvrent le crime dans la réalité. Ceci dit, j'aimais beaucoup Chandler et Hammett, mais leurs détectives privés se trouvent toujours embringués de façon trop accidentelle dans des affaires de meurtres. Et puis, de nos jours, qui fait appel aux détectives privés»¹ ?

Les «polardeux» français avaient à leur tour invité le lecteur dans les locaux des commissariats pour faire la connaissance de leurs avatars du dur à cuire. Le cousin du *bad boy* américain est plus classique et moins narcissique que celui-ci, il est représentant de l'État, policier, inspecteur ou commissaire. Et vu que les liens entre le polar français et l'institution étatique sont encore tendus, il a fallu un type qui porte en lui les traces de cette tension toujours vive. L'enquêteur étatique n'est donc pas moins réfractaire que son homologue américain, il appartient statutairement aux organismes officieux et s'en détache dès qu'il juge nécessaire sa réfraction de l'ordre.

Le commissaire Daquin est dans ce sens la symbiose entre les caractéristiques d'un privé *hard-boiled* et les qualités d'un officier de police. Si le contexte de *Sombre Sentier* l'avait mis à l'abri des coups des bandits pourchassés dans les rues, Dominique Manotti a su contrebalancer la donne à sa manière. Aussi viril et hardi que ses prédécesseurs privés et avec sa silhouette de sportif, le commissaire est un amateur de rugby, un jeu où le sport rime avec le choc, l'agressivité et la virilité.

Nous nous permettons dans ce contexte d'ouvrir une parenthèse sur la nature des sports mis en scènes dans les romans de Dominique Manotti. Le rugby dans *Sombre Sentier* où la représentation du jeu du golf, distraction des bourgeois, rime avec des souvenirs douloureux pour le commissaire Daquin, le milieu hippique dans *À nos chevaux*, le football dans *Kop* : ces spectacles musclés que nous offrent ces jeux intenses – compétitivité, sueur, tension, blessures fréquentes, violence, limites toujours poussées plus loin, mais aussi esprit d'équipe, solidarité et sacrifice – sont en effet les caractéristiques des sports qui

¹ Cité par André Vanoncini in *Le roman policier*, Presses universitaires de France, Que sais-je, Paris, 2002, p. 73.

portent en eux la trace du roman noir mais aussi et surtout des reflets d'une société confrontée au dilemme entre les bonnes et les mauvaises valeurs.

Parmi ces sports populaires, c'est sans nul doute le rugby qui est le plus violent. Les confrontations dans les terrains de ce jeu très physique se muent en rivalité masculine, des corps à corps qui, de loin, s'apparentent à des scènes de combat collectif et brutal. C'est dans l'ardeur de ce genre de rencontre que tente de se réfugier le commissaire Daquin pour échapper à une autre agressivité plus pesante parce que morale de son quotidien professionnel.

Le masochisme du rugby, ses tortures infligées et endurées avec satisfaction et le défi imposé et soulevé avec un ego de guerrier traduisent ensemble la personnalité du dur à cuire. Un brave initié par et sur les lois de la rue avant d'adhérer aux lois officielles. Son entêtement pour parvenir au bout de sa quête, sa capacité à emprunter les chemins les plus périlleux et sa prédisposition au choc, à soutenir le mental par le physique et la parole par l'action sont l'autre version du héros *hard-boiled*.

Et même dans ses relations intimes, le commissaire bisexuel, en un vrai dur à cuire, peut tomber amoureux mais ne succombe en aucun moment au romantisme. Le rapport de Daquin au militant turc Soleiman Keyder est à ce titre typique d'une histoire de la littérature noire. Leur relation en représente un condensé dans la mesure où les deux hommes incarnent deux piliers principaux de ce genre de roman ; l'intrigue policière et la critique sociale. Le type d'union qui se tisse entre ces deux mondes – le social dans sa version syndicale militante et le secteur étatique de la sécurité – s'apparente à bien des égards au jeu du bras de fer entre les amants rivaux.

L'autre sens de cette relation n'est pas moins intrigant que le précédent. Le commissaire Daquin est plus proche de Soleiman et plus à l'aise avec celui-ci qu'avec ses collègues et ses adjoints du commissariat. L'écart qu'il garde avec ces derniers – vouvoiement, réserve, méfiance et suspicion – est typique du décalage entre la figure mythique du roman noir, le détective privé, et l'administration étatique, défaillante et toujours douteuse à ses yeux. Parallèlement, ses rapports sociaux avec les démunis sont plus tempérés et plus humanistes.

Même au cœur de l'un des instruments les plus représentatifs du pouvoir étatique, le commissaire se construit donc en référence au légendaire privé du roman noir américain. Mais pourquoi et comment s'est constituée cette transition du dur à cuire à l'enquêteur gouvernemental ? De nouveau, «contexte» est le mot d'ordre qui détient la clef de la réponse.

Du chevalier Dupin d'Edgar Allan Poe à son rival de Conan Doyle, Sherlock Holmes, les fêrus de la littérature policière classique peuvent trouver dans leurs justiciers l'exemple d'un héroïsme plus ou moins conventionnel, encore possible à l'aube du XX^e siècle. Un siècle qui s'est annoncé radicalement différent de son précédent avec le tournant historique de la Der des Ders qui avait signé, une fois pour toutes, l'abolition de la noblesse comme titre, comme valeur et comme morale.

Vinrent les années de l'incertitude et du doute à la sortie de la Première Guerre mondiale où la foi sans bornes en la raison s'est heurtée à la conviction de ses capacités destructrices. L'héroïsme conventionnel s'est enfoui alors sous les décombres de la guerre et le nouvel avatar du privé gentlemen, dans sa version conservatrice, est physiquement déficient, à l'image d'Hercule Poirot d'Agatha Christie, ou, dans une autre version, un initié aux lois de la rue qui compte autant sur ses «petites cellules grises» que sur ses muscles. Plus adapté au nouveau climat de l'ère du soupçon, le nouveau détective dur à cuire, à l'intersection d'un héroïsme sur mesure et de l'antihéroïsme, se popularise et revendique désormais la grosse part du marché du crime.

Il était plus adapté à son époque parce que la police qui employait des agents dont la loyauté s'achète et se vend n'inspire plus la confiance comme avant. Le «vengeur désenchanté» du roman noir, selon l'expression de Juliette Raabe¹, exprimait alors la méfiance grandissante vis-à-vis de l'institution étatique et de ses agents. Il est l'*outsider* qui permet aux auteurs de l'école du noir de scruter, d'un œil sceptique et détaché, le fonctionnement des instruments du pouvoir étatique.

¹ Yves Reuter, *Le roman policier et ses personnages*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1989, p. 91.

De son côté, l'incarnation française du dur à cuire enfonce encore le clou et ne déçoit pas ses congénères américains. Ayant pour nom Nestor Burma, le détective privé de Léo Malet maintient vive la tension entre les enquêteurs privés et la police française. Une touche d'humour français et le même cynisme critique reproduisent l'atmosphère noire du *hard-boiled* dans les banlieues de la capitale française. Notons en passant qu'à l'instar du Spade hammettien, le privé de Léo Malet avait hérité de son créateur sa façon d'être, de dire et de voir...¹

Cependant, le privé n'arpentera pas ses terres de chasse en loup solitaire pour l'éternité. Le système qu'il récuse finit par l'incorporer sans pour autant le dompter. L'uniforme change, ses techniques et méthodes subsistent. Il est toujours au fond un libertaire, un affranchi, un homme pour qui la loi n'est pas aussi sacrée qu'on le croit puisqu'il peut s'en affranchir au premier besoin.

Qu'il soit un inspecteur comme le Cadin de Didier Daeninckx, commissaire comme Antonio Corrado Padovani de Frédéric Fajardie ou Rolland Gabelou de Thierry Jonquet, les enquêteurs étatiques du roman noir ressemblent très peu aux fonctionnaires automates, ils n'hésitent point à crier leur désobéissance à la moindre occasion et à manifester, avec leur esprit réfractaire, que le privé n'a pas cessé de palpiter au fond d'eux.

André Vanoncini contextualise et résume ainsi cette évolution :

«Depuis les origines du genre, les personnes officiellement chargées d'élucider et de réprimer les crimes ont joué le rôle de souffre-douleur. Dupin, Holmes, Poirot et pratiquement tous les autres génies de la détection observent avec une indulgence dédaigneuse l'agitation toujours vaine des membres de la police. Quant aux privés, ils estiment que leurs pendants fonctionnarisés, en raison de leur inintelligence ou de leur corruption, sont incapables de venir à bout d'une affaire. Il faut attendre le milieu du xx^e siècle pour que les anciens tâcherons prouvent au sein d'équipes performantes qu'ils n'ont rien à envier à leurs concurrents *free lance*»².

Pour l'ancien privé solitaire, rejoindre les rangs de la police officielle ressemble plus à une infiltration qu'à une adhésion à cette administration. Ce choix se conçoit, entre autres, par rapport à l'avancée de la police, des moyens mis à sa disposition et surtout des luttes internes qui les déchirent et qui prennent de

¹ Claude Mesplède, *Dictionnaire des littératures policières*, Joseph K, Nantes, 2007, p. 327.

² André Vanoncini, *Le roman policier*, Presses universitaires de France, Que sais-je, Paris, 2002, p. 73.

plus en plus d'ampleur dans le monde extérieur. Les auteurs du noir ne se contentent plus désormais de critiquer d'un œil détaché les méthodes de la police et la démarche de ses agents, leurs enquêteurs font maintenant partie du système pour observer de plus près, comprendre, et dévoiler au grand public le fonctionnement lacunaire d'un mécanisme responsable d'un des secteurs les plus sensibles et les plus influents sur le plan sociopolitique.

La mission de l'enquêteur étatique est celle d'un démystificateur désenchanté. Il ne peut pas faire figure d'héroïsme conventionnel parce qu'il est contraint de faire preuve de pragmatisme, d'opportunisme, de fermeté, et, s'il le faut, de violence et d'insensibilité puisqu'il évolue dans un milieu peu hospitalier avec les saints esprits. Une police infiltrée (l'inspecteur Thomas) et trafiquante (le commissaire Meillant) dans *Sombre Sentier* et une autre en guerre (les Renseignements Généraux et la cellule de l'Élysée) dans *Nos fantastiques années fric* où les policiers eux-mêmes sont des assassins (Fernandez), recourir aux services d'un héros conventionnel dans ces conditions ressemblerait à l'improbable mise en scène du chevalier Dupin dans les rues d'Harlem et en plein jour.

Il n'y a pas d'illusion chez les écrivains de ce genre de littérature, les figures idylliques et leurs manières bourgeoises ne peuvent avoir lieu dans la société de crise. Dominique Manotti nous brosse en somme des portraits plus positifs que négatifs de ses enquêteurs et syndicaliste de *Sombre Sentier* et de *Nos fantastiques années fric*. Le commissaire Daquin et son amant turc Soleiman Keyder du premier roman, Noria Ghozali du second, les héros de l'ancienne militante sont des humanistes solitaires, des victimes devenus justiciers mais aussi des protagonistes capables de violence (Soleiman Keyder), de manipulation (Daquin), d'une haine profonde et d'une agressivité parfois injustifiée (Noria Ghozali).

Quant à Pierre Lemaître, il remplace dans ses deux romans la figure du personnage traumatisé par celle de «l'homme du ressentiment». Le chômeur senior de *Cadres noirs*, Alain Delambre, et les deux poilus d'*Au revoir là-haut*, Albert Maillard et Édouard Péricourt, sont des êtres pris par la frustration et la colère contre une société qui les a privés de ce qu'ils considèrent comme étant

leurs droits. Ils réagissent sous l'emprise de la haine, ce qui les rapproche de cet homme écœuré, cet homme consumé par l'hostilité et la rancœur, cet homme dit du ressentiment.

Leur antihéroïsme est plus manifeste que celui des protagonistes de Dominique Manotti. Sans mérites et sans qualités apparentes, ils empruntent l'itinéraire inverse à ces protagonistes partis symboliquement sur le chemin du rachat, de l'affranchissement et de l'affirmation professionnelle. Les personnages déçus de Pierre Lemaître sont destinés à l'échec : ils perdent ceux qui leur sont chers dans *Cadres noirs*, finissent en expatrié ou rendent leurs derniers souffles dans *Au revoir là-haut*.

Si tous ces antihéros rendent ardue toute tentative d'identification du lecteur au personnage, ils ont néanmoins quelque chose d'intrigant qui réussit à réduire l'écart entre les deux existences, fictive et réelle. L'auteur de ce genre s'emploie généralement à tenir le lecteur à une certaine distance par rapport à ses protagonistes. Il attise ainsi sa curiosité à leur égard (puisque tout ce qui nous échappe a de quoi nous tenter), l'incite à chercher lui-même pourquoi et comment ces êtres sont parvenus là où ils sont, au stade de la marginalité.

2.2.2. La voix des marginaux

La marginalité est une conception évolutive et relative. Ce statut problématique, cette manière d'être, de parler, d'écrire, de s'habiller et de se comporter, etc., connaît de nombreuses mutations qui se définissent par rapport à l'évolution des consciences sociopolitiques, économiques et culturelles de chaque époque. Dans la cinquième entrée de la définition de cette notion sous son aspect psychologique, *Le grand dictionnaire encyclopédique de la langue française* présente l'état d'une personne à la «conscience marginale» comme étant «à la limite de la conscience»¹.

¹ *Le grand dictionnaire encyclopédique de la langue française*, Éditions de l'Olympe, 1996, p. 688.

Cette exposition discutable (et quelque peu radicale) de la conscience marginale relève d'un traitement unilatéral de ladite notion. Une conscience marginale est aussi celle qui a été ou qui est considérée comme étant hors norme. L'histoire fourmille à juste titre d'exemples de ce genre de consciences prises, à leurs époques, pour hérétiques ou subversives. Le hors norme est pris pour cible, médié et maudit, supplicié et brûlé vif (Nicolas Copernic, Galilée, Giordano Bruno, etc.). Une conscience marginale pourrait cristalliser donc cette verve novatrice, ce génie à l'état solitaire ou cet intellectuel précurseur.

Entre le roman noir et la marginalité, il y a plus qu'une affinité. Si le genre en tant que tel n'est pas vraiment marginal, c'est surtout l'ambivalence, et parfois l'ambiguïté de sa réception critique et littéraire l'exposant aux confins de la paralittérature et de la littérature tout court qui le rapprochent de cette posture. Dans certaines mesures, le noir pourrait être aussi considéré comme le roman de la marginalité. La société ne prend-elle pas toujours pour marginaux ses criminels, ses asociaux, ses exclus et ses citoyens atypiques ? Or, n'est-ce pas de cette palette que le roman noir nourrit ses histoires ?

La question de la marginalité est reformulée dans les romans de Pierre Lemaître et de Dominique Manotti en termes socioprofessionnels, ethniques et sexuels. *Cadres noirs* évoque ainsi la marginalité sociale en présentant au lecteur un SDF sympathique au nom aux résonances quelque peu bourgeoises, Charles. Le militant gauchiste de *Sombre Sentier*, Soleiman Keyder, et l'enquêtrice d'origine maghrébine Noria Ghozali dans *Nos fantastiques années fric*, amènent l'ancienne syndicaliste à entamer des réflexions respectives sur les deux autres formes de marginalité ethnique et sexuelle.

L'urbanisme et la criminalité sont deux substances essentielles à la survie de la littérature noire mais aussi deux traits marquants de la vie des SDF auxquels s'ajoutent la misère et le désespoir, le rejet et l'exclusion. C'est sur cette catégorie sociale marginalisée que Thierry Jonquet, dans un bon ménage de chaleur et de noirceur, braquait les lumières de ses projecteurs fictifs dans *Mon vieux* (Éditions du Seuil, 2004) pour rappeler que les misérables post-hugoliens de la société française sont au cœur du roman noir.

Cadres Noirs de Pierre Lemaître fait aussi appel aux SDF, il met côte à côte un chômeur senior, emporté par la colère et terrifié par la perte de ses moyens et un sans-abri naïf, spontané, pathétique et bouleversant. L'habitat de ce dernier, son mode de vie, ses objets (sa montre : p. 15/67/376...) sa façon de parler et de se comporter nous sont décrits sur un ton qui évolue de l'humour au lyrisme en passant par le pathétique. Une mise en scène qui témoigne d'un parti pris de l'écrivain et qui invite *ipso facto* le lecteur à repenser la marginalité de cette catégorie sociale :

«Le premier lombric s'appelle Charles. Drôle de prénom pour un SDF. Il a un an de moins que moi, il est maigre comme un clou et il boit comme un trou. On dit qu'il est SDF pour faire court mais en fait il a un domicile. Et sacrement fixe. Il vit dans sa voiture, elle ne roule plus depuis cinq ans. Il dit que c'est son "immobile home", c'est son genre d'humour, à Charles. Il porte une montre de plongée large comme une assiette avec des tas de cadrans. Et un bracelet vert fluo. Je ne sais pas du tout d'où il vient ni ce qui l'a conduit dans cette situation extrême»¹.

D'emblée, d'un timbre humoristique et attendrissant, la voix du narrateur introduit le SDF avec une touche d'exotisme, s'inscrivant ainsi dans la vieille tradition d'un imaginaire romanesque classique trouvant à la fois dans ce genre de personnage une source de dépaysement et de curiosité distanciée. Les nuances caricaturales entre le prénom de ce personnage et son statut social, sa mine et sa manière d'être, sa façon de parler et le contenu de son discours, l'exposent comme un être de nuances. Ce portrait n'est en réalité que le reflet d'une opinion publique partagée, et parfois divisée jusqu'à la rupture, au sujet des SDF, de leurs difficultés et des moyens mis à leur disposition pour leur réinsertion sociale.

Ce marginal met en évidence les peurs et les angoisses de la société dont il pointe aussi du doigt l'insouciance pour la réveiller de ses fausses illusions. Pierre Lemaître se saisit de chaque occasion pour rappeler au lecteur que ces citoyens nous renvoient en effet notre identité et notre image à l'état brut. «Une société se définit, pour Michel Foucault, par ce qu'elle rejette»², par ce qu'elle considère comme états de déviance, par ses exclus dont elle n'assume pas la responsabilité.

¹ Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, pp. 14-15.

² Michel Foucault cité par Arlette Bouloumié, *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Presses de l'Université d'Angers, Angers, 2003, p. 12.

C'est dans cet esprit foucauldien que Lemaître s'interroge sur les conditions des démunis du système.

Se comparant à chaque fois à l'un de ces marginaux, Charles ou le jeune homme sollicitant l'aide des passagers du métro (p. 47), l'ancien DRH appelle le lecteur à regarder la société à travers les yeux de ses exclus. Prenant conscience d'une part de leur malheur et de leurs conditions de vie lamentables, et d'autre part de la déchéance des valeurs sociales que lui renvoie l'indifférence commune à leur égard, Delambre dresse son bilan et ses plans à partir de ce cauchemar de devenir, lui et sa femme, «des clodos». Un devenir tellement tracassant qu'il se mue en une obsession permanente qui le pousse enfin à s'y assimiler (p. 60).

Le marginal de *Cadres noirs* – titre qui porte en lui d'ailleurs la couleur d'un genre, d'un état d'esprit et d'une conscience marqués par l'angoisse et l'accablement – est le miroir où se reflètent les dérives de la société et ses injustices. Ce que Delambre voyait dans cette figure, c'est la privation, la malchance et la lassitude. En l'approchant, l'ancien cadre parvient ainsi à remodeler le regard qu'il porte sur Charles, son collègue des messageries pharmaceutiques, et à le prendre de plus en plus au sérieux au point de s'y référer à plusieurs reprises (p. 54).

Cette évolution lui fait discerner en Charles un vrai marginal, un être rare et atypique, un homme de parole, un voisin solidaire, un ami dévoué, un «sibyllin», et de s'assurer que «derrière ses allures de pochtron, Charles a de la culture»¹. L'approche de Pierre Lemaître emprunte ici de nombreux traits à la sociologie traitant comme suit cette figure de la marginalité :

«En effet, le SDF, repoussant et fascinant à la fois, présente une image dérangeante de nous-mêmes. Semblable à nous et pourtant si différent, il nous interroge brutalement sur notre nature commune. Sa misère et son dénuement provoquent en nous un sentiment de responsabilité. Sa marginalité et son traitement des codes sociaux nous empêchent d'évacuer cette culpabilité par des échanges ordinaires. Nous sommes alors tentés par différents modes de mise à distance : l'*idéalisation* – le clochard est vu comme un héros de la liberté et de la révolte contre les dysfonctionnements sociaux ; la *victimisation* – le SDF subit passivement les abus d'une société

¹ Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, p. 15.

qui le broie ; la *réification* – le sans-logis devient un objet désincarné d'étude ou d'assistance [...]»¹.

En évitant la désignation connotée de clochard, l'idéalisation de Charles passe par la nature de son discours franc et profond, la concordance entre ses dire et ses faire et sa prédisposition à venir en aide aux personnes en difficulté comme son ancien collègue du travail, Alain Delambre. L'assimilation de ses gestes et comportements à ceux d'un Indien (p. 67, 152...) n'a rien d'innocent. Ce SDF qui gesticule en parlant, est un homme naturel, serein, occasionnellement sage, et sacrifié par la société, justement comme les Indiens sacrifiés par la «civilisation blanche».

La victimisation de ce personnage sans feu ni lieu s'effectue par l'inculpation d'un système social anéantissant. Dans l'absence d'encadrement et de protection sociale, ce souffre-douleur n'arpente pas les rues à la recherche de l'aumône et se livre dignement à une activité, aussi peu rentable soit-elle, qui lui procure une autonomie réduite mais complète. Dans le vain espoir d'être relogé, Charles a été pour longtemps inscrit sur les listes d'attente des HLM jusqu'à ce que le désespoir l'atteigne.

Le misérable de Pierre Lemaître n'est donc pas le premier et l'unique responsable de sa situation puisqu'il est contrarié, par des circonstances qui le dépassent, à être l'une des victimes de la défaillance du système social. Par ailleurs, la scène du métro (p. 47) pourrait, puisqu'on ne savait pas tout du jeune homme sollicitant l'aide des passagers, transmettre ce genre de profil de victime passive.

La dernière étape de réification du sans-logis, considéré comme sujet d'études et de recherches, coïncide avec l'instrumentalisation narrative de la figure du marginal à des fins critiques et analytiques dans le récit. Pierre Lemaître fustige, à chaque parution des SDF, l'appareil économique-social et son mauvais fonctionnement, les injustices et les inégalités sociales et notamment l'insouciance collective à leur égard.

¹ Guibert-Lassalle Anne, « *Identités des SDF* », *Études*, 7/2006 (Tome 405), p. 45-55. URL : <http://www.cairn.info/revue-etudes-2006-7-page-45.htm> (consulté le 09/09/2019).

En attendant son Godot au café *Le Balto*, son gendre Gregory Lippert, qui viendra mais sans apporter le salut espéré, Alain Delambre nous transmet entretemps une discussion désinvolte entre deux jeunes cadres autour d'un jeu non moins fictif et symbolique de notre récit :

«- Si, si, je t'assure, dit l'un, c'est poilant ! Ça s'appelle *Dans la rue*. Tu es un SDF. Le but du jeu, c'est de survivre.

- Ça n'est pas de se réinsérer ? demande l'autre.

- Arrête tes conneries ! Bon, donc : il faut survivre. Tu as trois variables incontournables. C'est trois trucs qui sont obligatoires ! Tu ne peux pas les éviter. Tu peux juste agir sur leur degré. Il y a le froid, la faim et l'alcoolisme. [...] Bidonnant, je te jure, qu'est-ce qu'on s'est marrés ! On joue avec des dés mais attention, il y a de la stratégie ! Tu peux gagner des tickets de Restos du cœur, des nuits dans les foyers, une place sur les bouches de métro qui sont chauffées (ça, c'est vachement dur à obtenir !), des cartons pour quand il fait froid, un accès aux toilettes dans les gares pour te laver... Non, je t'assure, c'est pas de la tarte !

- Mais on joue contre qui ? demande l'autre.

Le type n'hésite pas une seconde.

- On joue pour soi, mon pote ! C'est ça, la grandeur du jeu !»¹

Ce jeu de dés, *Dans la rue*, est la métaphore d'une vulnérabilité inaudible et d'une souffrance laissée, comme ces dés jetés, à la merci du hasard. Lemaître crée de toutes pièces un jeu avec des règles et des circonstances destinées à mettre en œuvre l'abus d'une société joueuse, une société, comme on l'a dit, de spectacle, contre ceux qui ne s'y sont pas accommodés, ceux qui ont tout perdu parce que trahis par les animateurs du jeu.

Le gain ou la perte dans un jeu pareil ne sont pas souvent liés au mérite, la chance a aussi son mot à dire et il est décisif. *Cadres noirs* aborde de la sorte la question du sans-toit d'un point de vue humaniste, éthique et moral et pose en ses termes l'inégalité des chances offertes aux sujets de la même société. Discriminatoire, négligente et hypocrite, cette société ne s'applique pas sincèrement à la réinsertion de ses laissés-pour-compte, elle les abandonne à leur sort, à la lutte pour leur survie.

Le traitement aléatoire de la crise des SDF est à l'origine d'un humour bien au-delà du noir puisqu'il ne s'agit pas seulement de critiquer mais de mener

¹ Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, pp. 107-108.

une diatribe contre ceux qui n'accordent pas à la tragédie de cette catégorie sociale sa véritable ampleur. Un jeu de parallélisme s'établit entre le drame de ces marginaux et la manière farce dont il est évoqué. Les deux jeunes cadres s'amuse d'un jeu où il est question des souffrances d'autrui, un paradoxe qui souligne la cruauté d'un monde avilissant, un monde individualiste où «la grandeur du jeu» consiste à jouer «pour soi».

La dernière réplique de cette discussion rime avec les propos de Dominique Viart pour qui :

«la "postmodernité", selon le terme souvent retenu pour nommer cette période ouverte avec la fin du xx^e siècle, est souvent décrite comme individualiste (Lipovetsky, 1983), dépolitisée, marquée par une moindre adhésion aux pratiques syndicales et partisans, une perte du sens collectif et une indifférenciation générale envers les systèmes de valeurs»¹.

Cette indifférenciation générale est le jeu individualiste de la société moderne dans *Cadres noirs*. Outre les participants, un jeu rassemble aussi des spectateurs, mais *Dans la rue* ne les distingue pas autant puisqu'ils sont tous de la même culture et ont le même esprit égocentrique. Charles et ses semblables sont les victimes de cette crise ; une crise de valeurs et de système. Que ce dernier tombe sur la nouvelle d'un PDG touchant 3,2 millions d'euros pour indemnité de départ (p. 155) en allumant, à la demande de Delambre, la radio de son «immobile home», n'est pas un jeu de hasard mais un jeu d'échecs et d'injustice sociale. Lemaître jette la pierre au système qui favorise ces inégalités sociales surtout lorsqu'il installe, à l'autre extrémité de la société, l'alter ego de Charles, un personnage aussi puissant que le directeur d'une grande entreprise de raffinerie pétrolière, Alexandre Dorfman.

Suite à *Cadres noirs* qui s'articule autour de la mise en scène d'un jeu de rôle dont l'enjeu entraîne le chômeur senior, Alain Delambre, sur une piste à sens unique, les notions du jeu et du hasard se font également place dans *Au revoir là-haut*. Les victimes du carnage de 1914-1918 participent, selon Albert Maillard, à «une immense loterie à balles réelles dans laquelle survivre quatre ans tenait

¹Dominique Viart, «La littérature contemporaine et la question du politique», in *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, ouvrage collectif sous la direction de Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau, Nota bene, Québec, 2010, p. 107.

On reconnaît également dans ces propos la position de Dominique Manotti décrivant, dans ses interviews, la démission politique de la nouvelle génération.

fondamentalement du miracle»¹. Encore une fois, le jeu impose le défi de survivre et son issue tiendrait au premier chef à la carte toujours gagnante de la chance et du hasard.

Ce triptyque du jeu, du hasard et de la survie traduit de façon subtile la dévalorisation de la vie humaine, signifie que la destinée des joueurs ne compte pas autant que celle des promoteurs du jeu et confirme, par-dessus tout, que certaines des règles structurantes de la société peuvent défier la logique pour être placées sous le signe de l'arbitraire. Qu'en est-il alors de ceux qui refusent de jouer le jeu social, de se conformer ou de se plier à ses règles, ceux qu'on désigne comme marginaux ? Ils sont simplement, comme les SDF de *Cadres noirs*, hors-jeu.

Livré à son sort, le marginal de Pierre Lemaître est sublimé vers la fin du roman où il s'élève, à travers l'acte sacrificiel, au rang de l'héroïsme tragique. Une transcendance plus ou moins attendue puisque le personnage se trouve rehaussé, à l'approche de l'action décisive, au-dessus du commun des mortels quand il est pris pour «une belle âme»², une «belle grande âme»³. L'élévation dans un épisode «mystérieux et tragique» (p. 430) où le sans-abri se dresse dans les habits du martyr et du messie prend également une forme métaphorique.

Le décor chaotique, les lumières des voitures, la rue sans issue, le «monstre» (p. 430), la mort accueillie avec un sourire énigmatique, le temps ralenti, simulent ensemble une atmosphère biblique avec ses lumières célestes sauf que la scène christique de Pierre Lemaître n'a rien de liturgique. L'apparition ultime de Charles, au double sens du terme matériel et mystique, prend la forme d'une «irruption soudaine» (p. 430), un surgissement à pic salvateur qui l'approche de la figure du messie.

Dans cet épilogue dramatique, le sans-abri finit par accomplir l'action purificatrice en libérant la créature faible de son sinistre détracteur. Charles accepte la mort pour sauver son ancien collègue des messageries pharmaceutiques et sa femme, lorsqu'il s'interpose avec son «immobile home» entre eux et le

¹ Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, Albin Michel, Paris, 2013, p. 22.

² Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, p. 378.

³ *Ibid.*, p. 379.

«monstre métallique» de David Fontana, au moment décisif. La violence du choc entre la voiture de Charles et celle de Fontana leur coûtera la vie.

Dans le champ de la marginalité, le sans-abri n'est pas le seul à alimenter des réflexions sur les effets de l'exclusion sociale. La vocation du roman noir à décrire au plus près la réalité sociale et ses dessous et sa prédisposition à aborder des questions à haute tension l'amènent à explorer des zones défailtantes de la société, ses cités dépravées, ses banlieues «autorégulées» et ses misérables faubourgs.

Dans ces milieux, la marginalité s'intensifie et soulève des questions tant sociales que culturelles, économiques ou raciales. En effet, le localisme de l'identité banlieusarde la met sur la ligne de touche avec l'entité nationale, ce qui relance à chaque fois le débat sur les tentatives officielles d'intégration souvent perçues par les communautés locales comme volonté de dissolution. Dans cet espace de tensions et de contradictions, la confusion se fait jour et la marginalité devient simultanément et paradoxalement une identité proclamée, un signe d'affranchissement, de résistance et d'auto-affirmation, ou la trace d'une politique de punition sur la non-conformité au modèle, une cible de racisme et de xénophobie.

La banlieue produit et subit la marginalité qui sort de l'ombre de l'exception à la lumière de la norme. Elle est langage, habits, style de vie, une mentalité voire une tradition. C'est dans cet espace en crise que voient le jour les dealers et les trafiquants de *Sombre Sentier* et que viennent s'installer les immigrés d'origine maghrébine (p. 107) et leurs confrères de *Nos fantastiques années fric* de Dominique Manotti.

C'est dans la chaleur étouffante d'une scène typique de la littérature maghrébine francophone que Manotti introduit la figure asociale de sa jeune enquêtrice de *Nos fantastiques années fric*, Noria Ghozali. Dans le prologue, sont mélangées les épices maghrébines de cette littérature : le foyer patriarcal, la femme éclipsée sous la tutelle écrasante de son époux féodal, le poids de la culture d'origine, la marginalité, l'acculturation, l'altérité culturelle, l'enfant révolté, et tant d'autres stéréotypes dont cette littérature se fait le relais.

Ces affinités, entre autres, dressent un pont à double sens entre le roman noir français et son voisin de l'autre rive de la Méditerranée. Littératures critiques, contestataires et démystificatrices, à fortes connotations sociohistoriques (la critique politique est subordonnée à la question identitaire dans la littérature maghrébine francophone), le noir et la maghrébine francophone se rencontrent au point de la mise en scène d'un héros réfractaire (Driss Ferdi, le narrateur personnage dans *Le passé simple* (1954) de Driss Charïbi se rapproche, à plusieurs titres, de la jeune enquêtrice d'origine maghrébine de Dominique Manotti), la mise en doute des valeurs sociales, la généralisation de la crise et leur sombre vision de la société et de ses institutions.

Propulsée au cœur de l'intrigue, la jeune «beurette» fait mine d'une marginalité multiple ; culturelle, professionnelle et sociale. Fille d'un immigré maghrébin, Ghozali est de cette génération tiraillée par deux cultures distinctes, celle des origines parentales et celle de la terre natale. D'entrée de jeu, Manotti surprend son lecteur avec la violence de cette marginalité de l'entre-deux :

«Le père [...] tape du poing sur la table :

– Pas de théâtre... Pas ma fille...

– Je fais ce que je veux.

Il lui décoche un coup de poing sur la tempe et hurle :

– Je t'interdis...

La tête part en arrière, craquement, un voile rouge devant les yeux, la fille trébuche, se raccroche à la table. Sa mère pleure, gémit, supplie, cherche à s'interposer. Les deux frères la repoussent dans un coin. Les petits sont réfugiés dans une autre pièce, la télé poussée à fond, pour que les voisins n'entendent pas. La fille s'appuie des deux mains sur la table, le buste penché en avant :

– Personne ne m'interdira plus rien, plus jamais. Dans deux mois, je suis majeure... (tendue, prête à cracher) majeure, tu entends...

– Majeure...

Il s'étrangle de rage, attrape une chaise, la brandit, contourne la table, marche vers elle. Elle sent le feu dans son dos, se retourne, saisit la cocotte à deux mains, et la lui jette à la tête»¹.

De prime abord, l'écrivaine dialectise le rapport entre l'immigré maghrébin et ses enfants nés loin de la terre natale et de la culture des origines. Cette discussion enflammée qui vire au drame familial nous expose avant tout

¹ Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, pp. 9-10.

l'opposition, plus accrue dans la famille maghrébine, entre les deux sexes. Les deux garçons s'alignent sur leur père alors que la mère, désorientée devant un choix aussi cornélien, ne peut rien apporter à sa fille que ses vaines implorations. Un schéma emblématique de la littérature maghrébine francophone qui structure souvent de la sorte le foyer familial maghrébin.

Ce conflit générationnel entre le père conservateur et sa fille indocile rend manifestes les problèmes d'adaptation du premier et son incapacité à comprendre et à gérer les aspirations de l'adolescente. Le premier signe de cette mésentente est d'ordre linguistique. Modelées par l'oralité, les constructions phrastiques dans ce dialogue de sourds tendent à la brièveté et l'inachèvement des répliques du père anonyme dont la maîtrise lacunaire du français laisse entendre vraisemblablement des difficultés de socialisation. Mais c'est surtout la ponctuation qui traduit le mieux ses difficultés à transmettre ses messages. Systématiquement repris avec sa prise de parole, les trois points de suspension dénotent son indécision et, sous l'effet de la colère, l'impossibilité de parvenir au bout de son discours.

Avec cette discorde qui met le feu aux poudres, le théâtre nous présente ici une scène de marginalité culturelle. Étant le corollaire de l'émancipation corporelle et linguistique, il incarne dans ce contexte les aspirations des enfants d'origine maghrébine nées en France à s'affranchir des dogmes parentaux. Derrière ce choix symbolique, résonne la voix troublée de l'enfant des immigrés, épris par l'utopie d'un monde qui lui reste inaccessible.

L'obstination du père et sa fureur se comprennent à l'aune des préjugés de la culture d'origine, des valeurs ancestrales, du poids de l'interdit et de la multiplication des tabous qui conduisent au jumelage entre théâtre et libertinage, dès qu'il est notamment question de participation féminine. Le corps, c'est l'âme du théâtre. Esthétisé, érotisé, objet et sujet de plaisir et de fantasmes, il est discrédité par la tradition ancestrale. Ce domaine artistique où la sexualité est en même temps jeu et enjeu, fait tomber le rideau sur les complexes entourant le corps féminin dans cette tradition dont on remet en question, à travers la figure paternelle, la rigidité, l'autoritarisme et le sexisme.

Au-delà du cadre familial, la marginalité de la jeune «beurette» est redoublée par ses difficultés d'insertion professionnelle. La plus jeune du

commissariat et la seule femme, Noria Ghozali est aussi la seule enquêtrice d'origine maghrébine. Des origines qui lui valent la mésestime de son chef, le mépris, l'hostilité et l'humiliation de ses collègues :

«Noria traversa la salle de garde, en saluant les agents en uniforme, s'engage dans l'escalier [...] et s'arrête. Punaisées sur le mur, trois petites affichettes photocopiées "Pas de bougnoules dans la police française", et une cible de tir sur une silhouette qui ressemble à la sienne. Paralysée sur sa marche. Seule. Résiste. Ce n'est pas toi. Se dirige lentement vers les toilettes, toute raide. S'enferme»¹.

À la violence physique du foyer familial succède la violence verbale du milieu professionnel. Cette extension de la marginalité reflète bien la complexité de la situation des jeunes issus de l'immigration. Mal dans sa peau, la jeune enquêtrice s'engouffre dans un silence qui en dit long sur son état de choc. Sa marginalité ethnique (dans le sens de minorité) en fait une cible de la haine et des dérapages racistes qui lui refusent la francisation.

Notre écrivaine parvient ainsi à mettre en évidence la marginalité socioprofessionnelle dont souffrait une bonne part de la génération issue de ces origines. L'ancienne professeure d'histoire reste fidèle à la pédagogie de ses années d'enseignement et n'oublie pas que l'étude d'un phénomène de cette ampleur exige une fine attention à ses racines comme aux conditions de sa formation. Outre des raisons culturelles, la marginalité de cette communauté tient en bonne partie à des raisons économiques.

Entre *Sombre Sentier* et *Nos fantastiques années fric*, s'éclaircit en intégralité le paysage cohérent de ce phénomène. Les immigrés maghrébins se contentent des boulots infects dans le premier roman pour fuir la «misère et le déshonneur»² de leur pays. Les facteurs économiques de leur immigration en France pilotent subséquemment les priorités de leurs descendants nés dans ce pays et ce au prix de l'interruption précoce des études pour le travail. Le cas de la jeune enquêtrice de *Nos fantastiques années fric* en est l'illustration : «À seize ans, il a fallu quitter le lycée, pour aider la mère, et puis les études, c'est pas pour les filles.

¹*Ibid.*, p. 22.

² Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 148.

Pas pour les garçons non plus, d'ailleurs. Ses deux grands frères ont mieux à faire, dans la cité»¹.

Alourdissant les soucis de la jeune enquêtrice, une autre marginalité, sociale celle-ci, vient se greffer sur sa marginalité culturelle et professionnelle. Les tensions raciales dans *Nos fantastiques années fric* éraillent partout le tissu social. Dans le XIX^e arrondissement où elle enquête sur des plaintes de vieilles femmes ciblées par des pétards dissimulés dans des déjections canines, Ghozali mesure encore une fois l'étendue du fléau du racisme en faisant face à des plaignantes xénophobes. Pour ces dernières, le voisinage de la jeunesse banlieusarde d'origine maghrébine est un véritable tracas :

«Des petits voyous, sans éducation. Ils viennent des HLM d'en bas faire des ravages ici sur la butte.

- Ils jouent au foot dans la rue, tard le soir, en mettant leurs radios à fond, des musiques de sauvages.

- Vous pourriez les reconnaître ?

- Ils sont tous pareils, tous des Arabes...»²

Les préjugés et l'uniformité du regard porté sur l'autre culturel, source de méfiance et de haine, sont conformes à une opinion très répandue dans la sphère nationaliste et qui participe d'une vision homogénéisatrice des immigrés et de leurs descendants. Le portrait qui nous est présenté de ces jeunes Arabes s'inscrit dans un discours phobique, amplifié, dont la logique et la justification se trouvent remises en question à travers l'incompréhension et la réserve exprimées par le vieux couple du magasin, interrogé à ce sujet par Noria.

Cet épisode, tout court qu'il soit, est émaillé d'une description où sont condensés les clichés de la vie banlieusarde. Les HLM dédaignés où habitent les migrants, l'allusion au rap («musiques de sauvages»), la délinquance juvénile (les petits caïds en survêtements et leur vagabondage nocturne), sont en tête des redondances de la banlieue stéréotype. Et là, toujours, l'incontournable question d'adaptation. Un désir moqué par une réalité sociale plus complexe. En témoigne la dérision du conseil de la jeune enquêtrice aux deux petits farceurs : «Il faut

¹ Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 17.

² *Ibid.*, pp. 20-21.

savoir s'adapter»¹. Manotti remet aussitôt les pieds de son enquêtrice sur terre et lui fait voir que l'adaptation ne dépend pas seulement d'une volonté personnelle puisque, de retour au commissariat, Noria tombe sur des affichettes racistes où elle est prise pour cible.

Nos fantastiques années fric se déroule dans un contexte sociohistorique où la question d'adaptation et d'intégration des immigrés bat son plein. L'année 1985 qui signe le début de l'intrigue dans ce roman n'est pas loin de la «*Marche des beurs*»² de 1983. Les manifestants nord-africains se sont soulevés, durant le dernier quart de cette période, contre le racisme et les inégalités sociales en France, réclamant plus d'ouverture sur leur communauté.

Intégrer les rangs de la police française à cette époque relevait donc d'un véritable défi psychosocial puisqu'il n'était pas coutume chez les jeunes issus de l'immigration, et encore moins chez les «beurettes». La marginalité de Noria Ghozali est de ce point de vue porteuse d'une trace historico-sociale et typique de la situation d'une génération mise à l'écart de l'institution policière et de certains postes étatiques. Cependant, l'asociabilité de notre enquêtrice et sa marginalité se nourrissent du contexte sociohistorique autant que de son traumatisme d'enfance.

Il n'est plus alors très étonnant qu'un simple geste de convivialité et d'hospitalité soit perçu avec autant de saisissement par la «petite fliquette». À la proposition du patron d'un café-bar de lui offrir un «petit blanc», l'enquêtrice réagit de la sorte :

«Noria hésite, une fraction de seconde : prolonger ce moment de convivialité ordinaire, cette sensation si nouvelle. Mais franchement, impossible. Rien qu'à l'odeur du vin, son estomac se soulève. Tant pis. Elle sourit : "Non, merci", salue tout le monde, et s'en va [...]»³.

Aguerrie dès son jeune âge, défiant autorité paternelle, tradition, norme sociale et masculinité de son travail, Ghozali est la femme marginale qui nous invite à penser la représentation que fait Dominique Manotti de ce sexe. Mado, Fatima Rashed ou Luccioni ; de l'impérieuse entremetteuse à l'aventureuse *call girl* en passant par l'audacieuse juge d'instruction, ces figures féminines de *Nos*

¹ *Ibid.*, p. 22.

² <http://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/la-marche-des-beurs/>

³ Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, pp. 88-89.

fantastiques années fric se croisent avec celles de la téméraire Virginie Lamouroux, mannequin dealer, et de la puissante Anna Beric traversant «l'Europe en guerre à pied à l'âge de 10 ans»¹ dans *Sombre Sentier*. Le sexe féminin dans les romans de Dominique Manotti n'est pas aussi faible que le laissent croire les fausses apparences.

Elle s'endurcit avec le roman noir, emboîte le pas de son dur à cuire et prend les allures de la femme fatale. La femme signe la rupture avec le portrait classique de l'entre-deux-guerres de l'héroïne bienveillante et aux bonnes manières ainsi que la Miss Marple de la reine du crime. Plus osée et plus solide, la femme du noir s'endurcit, selon Audrey Bonnemaïson et Daniel Fondanèche, depuis les années 1960 qui voient

«basculer les héroïnes vers le côté obscur de l'usage de la force. Car, parfois, il faut bien savoir cogner pour obtenir des résultats ! Ces nouvelles détectives atteignent à leur tour les postes les plus puissants au sein des métiers d'investigation : journalistes, flics, juges, médecins légistes, gardes du corps, professeures qui s'adonnent aux enquêtes pendant leur temps libre, tout est possible, en toute indépendance. Elles se spécialisent dans l'art du combat, les armes à feu, l'autodéfense : qui s'y frotte s'y pique. Elles se font le reflet de la pensée féministe, et notamment quand les idées se durcissent dans les années soixante-dix [...]. Retour de manivelle prévisible, les femmes durcissent le ton du polar, renouvellent le regard social du genre grâce à l'insertion des tabous, des frustrations et des violences propres à la vie de femme. Leurs personnages interrogent les rapports de force, voire y inversent les stéréotypes»².

Elle, c'est la femme d'action, la tigresse d'Hollywood qui rivalise avec l'homme non seulement par la parole ou l'action, mais qui lui coupe, parfois littéralement, le souffle. La femme dans l'œuvre de Dominique Manotti est celle qui manipule, trafique, complot, chante (fait chanter) et intrigue, celle qui cherche à résoudre le crime et celle qui le commet, et pas n'importe comment. Le personnage féminin de Manotti n'hésite pas, un puissant fusil de chasse en main, à tirer à bout portant sur celui qui ose le contrarier. Et quoi de plus fort que cette scène qui fait entendre la détonation de la colère féminine dans l'épilogue de *Nos fantastiques années fric* :

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 348.

² Audrey Bonnemaïson, Daniel Fondanèche, *Le polar*, Le cavalier Bleu Éditions, Paris, 2009, pp. 39-40.

«La porte s'ouvre, Bornand se retourne. Juste le temps de se dire : un très élégant tailleur-pantalon [...]. Elle tient un fusil de chasse à la hanche, calibre 12, canons superposés, cartouches de chevrotines attachées par un fil de tungstène, elle tire deux fois, coup sur coup, au niveau de la poitrine, le cœur éclate, l'homme est presque coupé en deux, la mort est instantanée. Elle contemple la flaque de sang qui s'élargit sur le dallage noir et blanc. La pierre de la région est poreuse. Il faudra poncer pour faire disparaître la trace, peut-être même changer plusieurs dalles. Le mur d'en face aussi est maculé. Soupir. Pose le fusil chaud sur la table, à côté des tasses de café. [...] Puis se dirige vers le téléphone, dans l'entrée, et appelle la gendarmerie.

– Bonjour, lieutenant, Mme Bornand à l'appareil. [...] Il faudrait que vous veniez au haras. Je viens de tuer mon mari»¹.

Cynique et sans regrets, la maîtresse des lieux réduit à néant cette personne qu'elle avait quittée depuis longtemps. Adieu au sentimentalisme des interjections cornéliennes, la scène est typiquement noire et se suffit à elle-même. Un soupir de lassitude à la vue de la pièce maculée de sang, pas de repentir pour l'homicide commis. Gisant dans une flaque de sang, le corps de son ancien conjoint est le dernier de ses soucis. La Diane chasseresse de Manotti, sans états d'âme, ne se préoccupe que des tâches de sang sur le mur et sur les dalles !

Un homme brûlé en prologue par sa fille adolescente, un autre coupé en deux en épilogue par sa femme ; l'accueil et l'adieu que nous réserve la femme dans *Nos fantastiques années fric* nous font veiller au grain de ce dont elle est capable. C'est elle qui prend les choses en main : elle commet le meurtre et se charge de son élucidation. Dans ce roman, il n'y a qu'une femme qui ose tenir tête à une autre femme, comme Luccioni, juge d'instruction, qui se dresse contre Mado, l'entremetteuse qui tient à distance les commissaires et les hauts gradés de l'institution policière (p. 127).

Dans le roman noir, la femme de Dominique Manotti n'est pas la seule ou la première Maîtresse à bord, pour parodier le titre de John D. MacDonald (1968). Aimée la tueuse qui laisse traîner derrière elle, sans *mea culpa*, plusieurs cadavres dans *Fatale* (Gallimard, 1977) de Jean-Patrick Manchette, Anne et la loi du talion dans *Nous avons brûlé une sainte* (Gallimard, 1986) de Jean-Bernard Pouy, et même Cynthia, adolescente handicapée de *Mémoire en Cage* (Albin Michel, 1982) de Thierry Jonquet ; la femme dans ce genre de roman, animée par la

¹ Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, pp. 236-237.

vengeance et la haine, remet en question l'ancien rapport de forces entre les sexes et incite à se méfier des apparences et des constructions sociales.

Héritière des caractéristiques de ce genre de roman, qui se voulait pourtant viril, la femme, en raison de ses capacités destructrices et de ses tendances libertines, préfère la solitude et le célibat à la vie familiale ou conjugale. Qu'il s'agisse de Ghozali ou de la juge Luccioni dans *Nos fantastiques années fric* ou encore d'Anna Beric dans *Sombre Sentier*, les femmes des romans de Manotti se tiennent toutes à l'écart d'une vie de famille. Elles que la violence parentale (Noria Ghozali), l'abus psychologique d'une mère trop encombrante ou encore un mari viscéralement haï (Luccioni) ont poussé à lui tourner le dos.

Après avoir envahi le monde extérieur de l'homme, ces difficultés d'être, de coexister, de fonder des liens solides et permanents, rattrapent son dernier abri, son for intérieur, son intimité. Très répandus à travers les champs de la littérature contemporaine, l'aliénation de l'homme et son individualisme demeurent l'un des principaux enjeux qui animent les auteurs de la modernité. La mise en scène de ce phénomène prend dès lors de multiples manifestations dont la crise du couple et de la sexualité est parmi les plus illustratives :

«l'intérêt du récit français contemporain réside pour beaucoup dans des textes établissant la crise du couple tant dans son versant romantique que dans sa forme bourgeoise, la difficulté croissante des femmes et des hommes de ce début du XXI^e siècle à nouer des relations affectives et sexuelles dans la durée et le respect réciproque, l'épuisement tendanciel du désir, bref l'"atomisation" du sujet enfermé dans un mal-être sans fond et le "non-sexe", c'est-à-dire l'oubli du sexe vécu comme un déni, comme une forclusion, indépendamment des "expériences-limites" dans lesquelles les individus sont "embarqués" et emportés»¹.

L'individualisme dans le roman noir, pour ouvrir une parenthèse sur les graines de ce phénomène, appartient préalablement au hors-texte avant d'être conquis par la fiction. Culturel avant d'être littéraire, il est à comprendre par rapport à l'esprit de la civilisation américaine qui prône, avec peu de concessions, le libéralisme qui se fonde sur la primauté des libertés individuelles et l'encouragement économique-politique des initiatives privées.

¹ Jean-Michel Devésa, «Le récit français contemporain entre sexe et "non-sexe"». In : Barbara Havercroft, Pascal Michelucci, Pascal Riendeau, *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, Nota bene, Québec, 2010, p. 277.

Naît ainsi le mythe du *self-made-man* qui trouve dans «le rêve américain» l'expression propagandiste et légitime de sa morale individualiste. Une foi sans bornes dans la capacité de l'être à déterminer, avec ses qualités personnelles, sa sagacité et son dévouement, son propre destin sur la terre des opportunités, séduit une large partie de la population américaine et contribue à l'expansion du culte du moi et des différents moyens de sa satisfaction¹.

Pour revenir donc au retrait de nos personnages, effet et reflet de la marginalité, Philippe Corcuff confirme que :

«cette condition de l'homme moderne [...] tiendrait notamment compte d'une des logiques sociales structurantes des sociétés occidentales modernes : l'individualisation. Sont visés ici les phénomènes divers et associés allant de la valorisation de l'autonomie individuelle et de la subjectivité personnelle à la solitude et au narcissisme. [...] Et c'est cet individu davantage individualisé des sociétés occidentales modernes qui formulera les questions et les doutes afférents au sens de l'existence humaine dans ce registre littéraire»².

Mais si le retrait et la marginalité sont simultanément assumés et imposés pour les personnages de Dominique Manotti, l'auteur d'*Au revoir là-haut* est moins nuancé quant à lui et se penche plus sur le deuxième cas de figure. Ses personnages cherchent malgré tout à se réintégrer, à se frayer le chemin vers une vie sociale et familiale plus stimulante (Charles et Alain Delambre dans *Cadres noirs*). Leur marginalité n'est donc pas plus assumée qu'imposée par des circonstances extérieures.

Merlin, le fonctionnaire étatique d'*Au revoir là-haut* est d'une marginalité qui appelle à repenser ce concept à l'aune de la «bonne» morale et des valeurs correctes. Dans la société de l'après guerre que nous donne à voir ce roman, la corruption est un phénomène aussi courant que général. Dans la tradition de la littérature noire, les fonctionnaires de l'État sont souvent sujets de représentations peu flatteuses en raison de leur contribution au mauvais fonctionnement du système.

¹ Axel Delmotte, *Civilisation américaine*, Groupe Vocatis, Levallois-Perret, 2008, pp. 57-58-59.

² Philippe Corcuff ; avec des dessins de Charb, *Polars, philosophie et critique sociale*, Éditions Textuel, Paris, 2013, p. 11.

Dès lors, la corruption étant la norme, faire mine d'intégrité dans un milieu socioprofessionnel aussi infecté devient une anormalité. La marginalité de l'inspecteur est de ce point de vue un cri de détresse contre la défaite éthique et morale de l'administration. Ainsi, avec sa mauvaise apparence et sa mauvaise odeur, Merlin passe pour une mauvaise herbe qui infecte son milieu, une personne désagréable, jugée sur ses apparences et non sur ses principes. Alors qu'il procède de la façon la plus sérieuse et la plus honnête dans les différents travaux qui lui sont confiés, il est tourné en dérision par ses collègues qui le méprisent et cherchent par tous les moyens à s'en débarrasser.

À cet égard, la marginalité est une vertu, une qualité qui permet à l'écrivain de mettre à nu les défauts de la collectivité. Le fonctionnaire incorruptible de Pierre Lemaître crée le malaise autour de lui. L'homme, «laid et antipathique» (p. 351), est chassé d'un service à un autre et paye sa probité au prix d'une vie socioprofessionnelle quasiment ratée. La marginalité dans le cas Merlin embrasse la plénitude du sens de l'atypique. Grotesque, nonchalant, inquiétant, l'inspecteur du ministère des Pensions, Primes et Allocations est d'un profil insolite :

«son existence avait été une pluie incessante de déconvenues auxquelles il ne s'est jamais accoutumé. Chaque nuit, il recomposait les conversations dans lesquelles il n'avait pas eu gain de cause, revivait, pour en modifier la fin à son avantage, les offenses professionnelles dont il avait été la victime, ruminait déboire et revers, de quoi rester éveillé longtemps. Il y avait, chez lui, quelque chose de profondément égocentrique : l'épicentre de la vie de Joseph Merlin, c'était Joseph Merlin. N'ayant rien ni personne, pas même un chat, tout se résumait à lui, son existence s'était enroulée sur elle-même comme une feuille sèche autour d'un noyau vide»¹.

Son égocentrisme est le terme d'une expérience de désenchantement et sa vie se resserre alors autour d'un moi dont seule compte et prime la fierté dans l'ordre de ses priorités. La personnalité de Merlin se construit autour de sa propre estime, mise en péril à cause des échecs endurés et surtout à cause des jugements que pourraient justifier en partie sa grossièreté et son antipathie. L'identité marginale reste malgré tout aussi trompeuse et fluctuante que le sont les apparences de ce personnage dont la réhabilitation vient de la chose la plus concrète ; ses intentions, sa volonté et ses faire.

¹ Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, Albin Michel, Paris, 2013, p. 346.

La marginalité de ce personnage baroque vient de son appartenance au contre-courant, celui qui résiste à la tentation de l'argent, préférant l'honneur et la misère à l'avalissement et au confort. Ainsi, homme de conscience qu'il est, sa probité reste «sans récompense» (p. 351) et le refus de l'offre juteuse que lui avait faite le lieutenant Henri D'Aulnay-Pradelle pour conclure un marché sur ses trafics de stèles lui avait valu encore plus d'aversion et de haine de la part de ses collègues :

«Tous ses collègues s'interrogèrent sur ce qu'eux auraient fait avec l'équivalent de dix ans de salaire ; on détesta d'autant plus Merlin qu'il n'avait pas seulement conservé vingt francs pour cirer ses grosses galoches, nettoyer sa veste pleine d'encre ou s'acheter un nouveau dentier. [...] Longtemps, Merlin remua le souvenir de cette nuit où il avait renoncé au pactole au profit de quelque chose de moins valorisant, mais du côté de la morale, quoiqu'il n'aimât pas les grands mots»¹.

C'est à ce même mouvement de la marginalité morale, la marginalité de l'homme de conscience, celui qui porte en lui les graines d'une morale encore vivante, refusant de se laisser prendre par les airs de la corruption et de la nonchalance, qu'appartient le syndicaliste de *Sombre Sentier* de Dominique Manotti, Soleiman Keyder. Cet immigré turc d'extrême-gauche est la résurrection d'un pivot social, aussi influent que marginal, qui perd de son ancienne aura publique : le militant syndical.

Encore un étranger au cœur de son intrigue. Une telle récurrence de ce genre de personnage dans les romans de Dominique Manotti est loin d'être une coïncidence au petit bonheur. Écrivaine d'extrême-gauche, cet investissement répétitif du personnage étranger qui, dans *Sombre Sentier* par exemple, est quantitativement plus présent que ses proches indigènes, renseigne sur cette même idéologie qui sous-tend son œuvre. Une idéologie d'ouverture sur le pluralisme culturel et sur l'autre ethnique.

La jeune enquêtrice de *Nos fantastiques années fric* refait surface, neuf ans plus tard, dans *Bien connu des services de police* (Gallimard, Série Noire, 2010) où elle se hisse au rang de commandant dans les renseignements généraux. Avec les mêmes difficultés d'intégration, le même racisme et la même marginalité, les étrangers sont à l'accoutumée sur le devant de la scène. Les portes de la fiction de

¹ *Ibid.*, p. 614.

notre écrivaine restent également grandes ouvertes devant les exilés politiques ou les fugitifs, comme ceux fuyant, dans *L'Évasion*, une Italie intransigeante avec les groupuscules ou organisations menaçant l'ordre et ses représentants. Turcs, Iraniens, Caucasiens, Asiatiques, Maghrébins ou Italiens, tous se retrouvent dans les romans cosmopolites de l'ancienne syndicaliste.

Parmi les figures marginales récurrentes de ses romans, de *Sombre Sentier* à *Lorraine connection*, en passant par *L'évasion* et *L'honorable société*, se distingue alors le personnage du militant. Qu'il soit syndical, militant politique ou écologiste, sa présence laisse présager une possible auto-projection de l'écrivaine et son admiration toujours vive pour ceux qui tiennent le bon bout de la cause sociopolitique.

Le syndicaliste turc Soleiman Keyder et les membres du comité de défense des travailleurs clandestins, Rolande, l'ouvrière indocile de l'usine du groupe Daewoo, Carlo Fedeli des Brigades Rouges italiennes, et tant d'autres figures qui nous familiarisent avec ce genre de personnage dans l'œuvre de Manotti nous invitent à estimer à sa juste valeur un marginal aussi investi et influent que le militant.

Dans le premier roman de notre écrivaine, la valorisation du syndicaliste turc passe par l'affirmation de son acte sacrificiel et son dévouement à la cause afin de sortir tous ceux qui portent espoir en lui de l'ombre de la marginalité vers la lumière de la régularité. En leader, Soleiman Keyder, mène une lutte contre la marginalité déguisée en clandestinité :

«Soleiman commence à parler, en turc. Il raconte la clandestinité, se déguiser en touriste avec un appareil photo en bandoulière ; la peur qu'il faut surmonter quand on voit un flic dans la rue, continuer à marcher, les fouilles, les nuits dans les postes de police, les arrêts d'expulsion. Terminé. Nous ne voulons plus. Nous sommes ici, nous travaillons, nous voulons carte de séjour, carte de travail. La dignité»¹.

Le marginal lutte ici contre la marginalité. Homosexuel, Soleiman Keyder appartient à une communauté fortement masculine et conservatrice dont il se détache par des penchants sexuels plutôt bannis dans le milieu. L'une des rares personnes à l'aise avec le français, il est le porte-parole d'une communauté qui

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, pp. 15-16.

veut faire entendre sa voix aux plus hauts dirigeants. Pour ses compatriotes, il est «seulement un militant. Une machine à penser et à parler, et c'est tout»¹.

Un personnage toujours en fuite. L'errant à la recherche de soi. Soleiman Keyder fuit la police de son pays pour un délit dont on ignore les détails, séjourne en France entre les bureaux du comité et les foyers d'une connaissance ou de son amant. Son escapade ne s'arrête pas pourtant avec sa récupération du dossier qui le compromet et l'empêche de revenir à sa terre natale. L'évasion dans l'œuvre de Manotti commence en réalité bien avant la parution du roman éponyme en 2013. Le militant turc s'évade d'un je-ne-sais-quoi du début à la fin du roman où il récupère ledit dossier, «et s'en va en courant presque» (p. 395).

Par le biais de la marginalité, nos deux écrivains parviennent à pointer du doigt les responsabilités négligées d'une société moralement défailante. On assiste, avec les quatre figures de marginaux que nous avons évoquées, à une apologie sous-jacente de ce phénomène pris de son côté éclairé, celui de la marginalité positive et constructive qui incite ses partisans à lever haut le drapeau du contre-courant.

L'héroïsation du sans-abri de *Cadres noirs*, l'auto-affirmation de la jeune enquêtrice de *Nos fantastiques années fric*, la probité de l'inspecteur Merlin dans *Au revoir là-haut*, et la réussite de la quête sociale et identitaire du syndicaliste de *Sombre Sentier*, réveillent le lecteur sur le potentiel en marge de la société et sur ce qu'elle perd en lâchant ces soi-disant perdants. Sur le chemin de la marginalité, ces personnages nous font découvrir la fonction libératrice de leur posture. Charles se libère ainsi des préjugés sur les sans-abris, Ghozali de l'assujettissement de la femme dans sa communauté, Merlin du poids de ses anciennes défaites professionnelles et Soleiman de ses peurs et de sa dépendance à son amant.

La marginalité comme expression de l'autonomie et de l'affranchissement permet à ces personnages de revendiquer une certaine supériorité sociale. Un mérite qu'ils doivent à leur morale, leur humanisme (Charles), leur persévérance (Ghozali), leur intégrité (Merlin) et leur persistance (Soleiman). Ces marginaux

¹ *Ibid.*, p. 396.

permettent également à nos deux écrivains d'élargir leurs horizons narratifs en explorant des personnalités complexes, d'assurer la tension dramatique dans leurs textes à travers l'engrenage entre ce genre de personnage et son milieu, ce qui confère à ces êtres de papier un rang plus élevé au niveau de la structure narrative.

Le marginal est aussi le lieu de croisement des paradoxes. Il est d'une part l'atypique et l'asocial qui mène une vie distanciée et, d'autre part, le premier à s'investir dès qu'il s'agit d'une cause sociale ou morale le touchant de près ou de loin. Il est en retrait de la société et au cœur de l'action. Il est l'antipathique qu'on cherche à exclure et le justicier ou le messie salvateur. Si Manotti reconforte ses marginaux avec des issues qui leur sont favorables, Lemaître préfère quant à lui qu'ils demeurent dans l'ombre, là d'où ils viennent.

Personnage de compromission, le marginal paye sa singularité et sa solitude au prix de la rupture, de l'incompréhension et de la haine. Chassé, battu, méprisé, il laisse se condenser en lui le sentiment de l'injustice et de l'oppression. Ces blessures infectées font naître en lui l'homme ou la femme du ressentiment qui exhale la fureur et la frustration, la méfiance et la rancune. Des sentiments au couleur d'un genre qui se nourrit principalement des peurs et du ressentiment.

2.2.3. A l'origine du ressentiment

Qu'est-ce que la crise, la violence, la corruption, ce monde sur le qui-vive pourraient apporter d'autre que la haine et la suspicion ? La brutalité du climat dans lequel baigne l'ensemble de nos personnages éloigne ceux-ci les uns des autres autant qu'elle les approche paradoxalement. Dictée par la nature des sujets de la littérature noire, la mise à distance de l'autre – souvent violent, pragmatique, manipulateur, calculateur ou arriviste – demeure une constante collective et une condition *sine qua non* de survie.

Consumé par la colère et la rancune contre le système annihilateur, l'ancien DRH de *Cadres noirs* braque son arme sur la tête de ses otages. Exaspéré par les partisans de l'extrême-droite de son pays d'origine, le militant turc

Soleiman Keyder n'hésite pas à mitrailler, dans *Sombre Sentier*, le siège de l'Association des travailleurs illuministes. Édouard Péricourt, l'ancien poilu d'*Au revoir là-haut*, ne monte pas quant à lui son arnaque aux monuments aux morts uniquement parce qu'il est poussé par un désir de vengeance, et la jeune Ghozali ne déserte le foyer parental dans *Nos fantastiques années fric* que pour échapper au «réseau dense des haines et des violences familiales»¹.

Le roman noir doit sa désignation à ce genre de scènes, ces registres de haine et de désespoir et cette vision décalée, désenchantée et désillusionnée du monde. Gangrenée par le crime et la corruption, la société se résigne à l'hymne du plus fort. Un ordre qui alimente la tension entre les deux extrémités de la société et attise en particulier deux volontés qui se nourrissent l'une de l'autre : la volonté de domination et la volonté de revanche. Né de cette tension, l'homme du ressentiment² est le citoyen stéréotypique de cette société, le produit de son déséquilibre et de sa décrépitude.

Moteur de l'histoire dans ce genre de littérature, le ressentiment est l'un de ses incontournables paradigmes. La mise en branle de l'intrigue commence avec une infraction à l'ordre prenant le plus souvent la forme d'un meurtre. Commence alors une chasse à l'homme qui nous fait découvrir en parallèle les tensions sous-jacentes d'une société où racisme, exclusion, corruption, et toutes sortes de comportements transgressifs dans les sphères de la politique et de la morale sont les signes d'une crise à faire froid dans le dos.

Bien évidemment, ce climat n'est pas l'apanage du roman noir même s'il en dépend plus que d'autres genres. Même un roman à l'eau de rose s'articule autour des dualités pareilles entre amour et haine, sympathie et antipathie,

¹ Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, pp. 16-17.

² La notion de ressentiment convoque souvent la pensée nietzschéenne que développe le philosophe allemand à travers son premier traité de *La Généalogie de la morale* (1887). L'auteur de l'ouvrage y déploie sa vision critique de la morale chrétienne qui, à son égard, ne sert que de remède pour les faibles qui se réfugient dans le ressentiment lorsqu'ils sont incapables de confronter ou d'atteindre les rangs de ceux qui leur sont supérieurs. Au ressentiment nietzschéen qui incarne la volonté de puissance inaccessible, se superpose l'expression de «l'homme du ressentiment» qui embrasse, sous la plume de son compatriote Max Scheler (1874-1928), une logique plus réconciliatrice avec le christianisme. Considérant le ressentiment comme de l'auto-empoisonnement, l'ouvrage éponyme (1919) déplace un peu le terrain de jeu en associant le ressentiment essentiellement aux démocrates de la société socialiste tout en incluant certaines catégories de chrétiens. Hors de ces deux contextes, l'emploi que nous faisons de «l'homme du ressentiment» touche à sa conception littérale et populaire, synonymique de haine, de rancune, et de volonté de vengeance. Des conceptions qui retentissent évidemment à travers l'un et l'autre ouvrage mais que nous extrayons de leurs contextes philosophiques.

compréhension et malentendu, et que le ressentiment peut y avoir logiquement lieu. Cependant, l'intensité de ces sentiments et leur noirceur ne sont pas de la même ampleur que dans la littérature noire. Ces émotions sont poussées à leur paroxysme dans ce genre de fiction où l'animosité, la rancune et l'hostilité sont les reflets quotidiens de la société de l'excès.

Le noir n'est pas de nature conciliante et ses lecteurs ne le quittent pas le plus souvent sans pincements au cœur. La réconciliation, le pardon, la grâce ou l'oubli de l'agression (la morale chrétienne) ne peuvent y trouver leur place. Et si justice il y a, la loi ou l'au-delà n'y sont souvent pour rien. On ne compte pas trop, dans un univers aussi plat et sceptique que celui-ci, sur leurs recours. Les deux romans de Dominique Manotti font l'expérience de la justice boiteuse de ce genre de roman.

Le refus (ou la méfiance) de recourir aux tuyaux institutionnels de la justice dépasse les limites de la simple mise à distance de l'ultime intervention étatique. L'État, dont on se méfie et diffamé pour ses injustices, ne peut pas être d'un grand secours. *Sombre Sentier*, comme *Nos fantastiques années fric*, se contente de livrer ses malfrats à l'intolérant destin qui leur est réservé par une justice très aléatoire. On se fie au suicide, à la mort et au néant, crimes et châtements en même temps, pour régler les comptes arbitrairement.

Dans *Les Nouvelles littéraires* n° 2565 du 30 décembre 1976, Jean-Patrick Manchette conçoit le suicide du coupable dans cette littérature comme la «forme la plus élégante de son élimination, forme qui évite la publicité du procès et de l'exécution, et qui d'autre part n'ajoute aucun supplément de culpabilité aux tristes, diverses et nécessaires incarnations de la nature humaine mauvaise, alentour»¹. Le suicide du meurtrier de la jeune prostituée thaïlandaise, Bertrand, le député pédophile, l'assassinat de Bornand, le politicien affairiste aux mains souillées du sang de plusieurs victimes dans *Nos fantastiques années fric*, répondent ici à la loi du talion sous sa forme la plus aléatoire.

La justice de Dominique Manotti évite la représentation théâtralisée que peut éventuellement susciter la mise en scène d'un procès final. L'auto-

¹ Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Rivages/Noir, Paris, 1996, p. 20.

anéantissement du coupable est une manœuvre qui lui permet éventuellement de cacher à son lecteur les yeux rouges larmoyants des proches de la victime et au passage les repentirs d'un accusé enfin conscient de ses péchés. L'absence de la catharsis et l'abrogation de la voie rédemptrice donnent en contrepartie accès aux sentiments opposés de la fureur et du regret d'une justice absente ou manquée.

Dans sa contribution intitulée *Le roman policier comme jurifiction* paru dans l'ouvrage collectif *Dramaxes : de la fiction policière, fantastique et d'aventures*, Claude Amey distingue l'acte de son exécuteur dans le crime. À ses yeux, le crime et le criminel ne sont pas à confondre dans la fiction du roman policier classique. La crise déclenchée par le violeur de la loi n'est que d'ordre juridique et le criminel n'est pas visé pour sa personne autant que pour son crime. La punition qui lui est réservée ne le concerne pas personnellement pour sa corruption ou ses vices, sont seulement visées sa «transgression du droit» et son infraction à l'ordre. L'auteur se réfère ensuite à Hegel pour qui

«le crime comme volonté négative implique sa négation, la peine, qui est l'effet du délit. Ainsi, le criminel est hors la loi mais pas hors le droit. La peine est un contrat de rachat ; dès lors, elle n'est pas un quantum de liberté à payer selon le cas, elle ressortit à la question de juste et de l'injuste. C'est sous sa forme d'équivalence qu'elle s'évalue. Elle est absolue et vaut, dans le roman policier, comme mort pour mort. D'où le genre, éludant l'instance judiciaire, règle la dette du criminel selon la procédure d'équivalence absolue : la mort physique»¹.

Or, dans la fiction noire, la loi du talion s'applique, comme on l'a vu, de façon plus aléatoire et l'injuste n'est pas toujours acquitté pour ses « péchés ». De même, si le roman policier se focalise plus sur le crime que sur le «je» criminel, comme le postule Claude Amey, le roman noir prend cette tendance à contrepied et focalise plus son attention sur le responsable de la dégénérescence sociopolitique. Les politiciens, les hommes d'affaires et la crème corrompue de la société contribuent à la dégradation du système et en sont également le produit.

La justice étatique n'est dès lors pas très sollicitée puisque ceux qui sont à l'origine du déclin se trouvent souvent au-dessus de la loi. Le malfaiteur du roman noir est, dans *Sombre Sentier*, député au nom de Bertrand, homme d'affaires au

¹ Denis Mellier, Luc Ruiz, *Dramaxes : de la fiction policière, fantastique et d'aventures*, ENS Éditions Fontenay/Saint-Cloud, Fontenay-aux-Roses, 1995, p. 77.

large réseau économique-politique comme Kashguri, voire conseiller privé du président dans *Nos fantastiques années fric*. Ces intouchables prospérant dans l'ombre, multiplient leurs victimes en même temps qu'ils sèment la haine et les hostilités autour d'eux.

La fragilité de la justice dans cet univers se confirme à travers un dénouement où persistent une ou plusieurs interrogations au milieu d'un espace narratif meublé par le doute et l'inquiétude. Le choix de Dominique Manotti de tomber le rideau de *Nos fantastiques années fric* sur «un mince sourire d'une totale ambiguïté aux lèvres» du commissaire Macquart annonçant sur un ton aussi troublant que provocant : «Force reste à la loi. À quelques détails près»¹, est presque typique de l'orientation de ce genre de roman.

C'est l'approximatif, le peut-être et ses doutes subsistants qui, une fois le roman fini, continuent de hanter le lecteur par des questions sur l'incertitude de la destinée d'un personnage directement impliqué dans de nombreux meurtres comme Fernandez, le flic rattaché à la sécurité personnelle de Bornand dans *Nos fantastiques années fric*. Dans ce roman, même le plus intègre des représentants de l'ordre peut laisser planer le doute sur son recours à la loi. Le commissaire Macquart, personnage confiant qui lutte contre la corruption, se fait l'incarnation du pouvoir judiciaire et décide vraisemblablement tout seul du sort de Fernandez. Une prise de décision indépendante qui revient à la configuration la plus souvent individualiste de la justice dans la fiction noire.

Auteur de *Le mot de la fin : la clôture romanesque en question*, Guy Larroux s'attarde dans ce travail sur les différentes formes d'épilogues romanesques, leurs sens et effets sur le lecteur. L'aboutissement de *Nos fantastiques années fric* qu'annonce l'expression de l'approximation «à quelques détails près» renoue avec la convention de clôture dans le roman noir dans la mesure où l'ordre, comme on l'a déjà vu, n'est pas totalement rétabli. Nous confronterons dans ce contexte le choix d'une formule peu transparente comme le point culminant de ce roman à quelques réflexions qui nous sont exposées par Larroux.

¹ Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 242.

Aux yeux de l'auteur de l'ouvrage, la dernière phrase représente :

«l'objet d'un investissement spécial : sémantique, rhétorique, pragmatique, esthétique, [...]. Dans ces conditions, la dernière phrase n'est pas seulement la dernière suite de signes à consommer, elle tend à s'émanciper comme énoncé promis à la remémoration, par exemple comme authentique mot de la fin»¹.

Tout en relativisant une expression aphoristique, la dernière parole de *Nos fantastiques années fric* répond à ces observations. Reprenant le ton sceptique de la littérature noire, la sentence finale signale l'ordre provisoire des choses et leur incomplétude. Tout confondant qu'il puisse paraître, ce soupçon qui subsiste quant au destin de Fernandez, l'assassin de Fatima Rashed, Chardon et d'autres personnages, n'a rien d'accidentel. C'est en effet l'une des marques génériques du roman noir et de sa démarcation du roman policier.

«Le mot de la fin» commence cependant avant, avec l'assassinat de Bornand par sa femme. Cette délimitation de l'excipit définit le type de la clôture qui relève dans ce roman de l'épilogue classique qu'annonce la mort d'un personnage principal. Un tel choix marque une évolution dans la démarche de l'écrivaine depuis son premier roman, *Sombre Sentier*.

Avec une table des matières indiquant vers la fin le schéma du récit, la pagination des chapitres, prologue et épilogue, ce dernier roman a une mise en forme distinctive au niveau de son épilogue. Précédé d'une page vierge le séparant nettement du reste du texte, avec en tête la mention «épilogue», le dénouement du premier roman de Manotti se développe sous formes de séquences raccourcies qui correspondent à des journées plus abrégées que celles qui précèdent la partie clausulaire. Le développement de l'histoire est introduit sous l'aspect d'unités journalières qui se divisent chacune en sous-parties annoncées par des intercalaires sous forme de marge blanche après chaque épisode, suivies de l'horaire et du lieu de la séquence prochaine.

Traitant de la signification du «matériel signalétique» qui précède le dernier chapitre d'un roman, Guy Larroux énumère les différentes figures d'annonce de la clôture qui varient entre «mention générique» – ce qui est bien le

¹ Guy Larroux, *Le mot de la fin : la clôture romanesque en question*, Nathan, Paris, 1995, p. 19.

cas dans *Sombre Sentier*, «la numération» et «les titres spécifiques». Cependant, il attire l'attention sur le fait que :

«Ces poteaux indicateurs qui servent d'en-têtes et délimitent un espace textuel baptisé du nom de "fin", font souvent défaut. L'affichage, ou la signalisation, est nulle lorsque le texte est d'un seul tenant. La signalisation est moyenne lorsqu'elle consiste dans la position terminale du chapitre dans une série numérotée»¹.

Moyenne alors est la signalisation dans *Sombre Sentier* selon ces observations. Une signalisation à laquelle on renonce dans *Nos fantastiques années fric* dont l'évolution stylistique s'accompagne d'un changement au niveau de la segmentation du roman. Mais quel rapport peut-on établir entre le style employé dans les deux romans de Manotti et ce qu'on a désigné comme «règles rhétoriques de la division» dans l'ouvrage de Larroux ?

Au-delà d'un possible choix éditorial, la division textuelle dans *Sombre Sentier* semble être le prolongement du style behavioriste. Ce style qui prétend à l'objectivité va de pair avec la désignation numérique qui distingue ce roman. Numérotation de chapitres, précision de la journée et de la date qui lui correspond, précision à l'aiguille de l'horaire de chaque épisode ; l'articulation dans *Sombre Sentier* se veut presque aussi «mécanique» (dans le sens technique du terme), impartiale, et distanciée que le style employé.

Plus fluide, l'écriture de *Nos fantastiques années fric* marque la transition d'un behaviorisme sec à un autre plus transparent et moins coupé qui s'accompagne de l'allègement de la répartition épisodique sous forme d'étoiles marquant la transition d'une séquence à une autre.

L'ambiguïté de l'issue et la défaillance de la justice dans cet univers conduisent à un état d'insatisfaction générale et d'incertitude qui débouche sur le malaise de l'être et sa méfiance vis-à-vis de l'Institution. L'omniprésence du doute et sa subsistance n'est pas sans rappeler le poids d'une certaine culture anarchiste dont se sont réclamés plusieurs auteurs français de renom dans ce genre de fiction. Audrey Bonnemaison et Daniel Fondanèche n'avaient pas tort

¹ *Ibid.*, p. 24.

d'ailleurs de considérer, dans *Le polar*, que ce genre est «profondément social, politique voire anarcho»¹.

Dans son *Histoire de la littérature libertaire en France*, Thierry Maricourt considère que

«le mot "anarchie" désigne un ensemble de théories politiques et philosophiques. Nous lui accorderons ici le sens que les anarchistes s'accordent à reconnaître, à savoir : réfutation de toute oppression d'un individu ou d'un groupe d'individus sur autrui ; ce qui implique, en priorité, un refus de l'État et des structures reposant sur la hiérarchie (armée, salariat, etc.) ; liberté maximale pour tous, dans la limite où cette liberté n'entrave pas la liberté d'autrui ; et enfin, conviction que l'homme n'est, fondamentalement, ni bon ni mauvais, que son bonheur est entre ses mains, et que le déterminisme est une imposture. L'homme sans "dieu ni maître" peut et doit être maître de son destin»².

Le parrain du Poulpe, Jean-Bernard Pouy et ses tendances libertaires sont à rapprocher par exemple de celles du père du néopolar français Jean-Patrick Manchette qui met au cœur de *Nada* un groupuscule anarchiste qui tente d'enlever l'ambassadeur américain à Paris. Dans cette histoire émaillée de signes tacites et explicites à l'anticapitalisme, Manchette réintroduit la problématique du rapport entre le militantisme anarchiste et l'acte terroriste.

Non loin du contexte désespéré de la lutte armée, les pensées anarchistes se sont également infiltrées dans l'œuvre de Didier Daeninckx, ce communiste baigné dès l'enfance dans un environnement anarchiste (du côté paternel). L'auteur de *Le der des ders* ne cache pas dans ce roman paru en 1985 un antimilitarisme qui emprunte aux partisans du drapeau noir leur idéologie anti-institutionnelle.

Et même pour un écrivain de droite, l'anarchisme et son ambiance chaotique ont quelque chose de tentant, si ce n'est pas pour y adhérer, c'est alors pour les mettre en scène comme le fait l'auteur de *Pour Venger Pépère*, ADG. Il en va de même aussi avec l'un des précurseurs du polar français qui s'est le plus démarqué sur ce point, Léo Malet. Le père du «détective de choc» dans la série

¹ Audrey Bonnemaïson, Daniel Fondanèche, *Le polar*, Éditions Le Cavalier Bleu, Paris, 2009, p. 20.

² Thierry Maricourt, *Histoire de la littérature libertaire en France*, Albin Michel, Paris, 1990, p. 11.

des *Nouveaux mystères de Paris* réclame ouvertement l'influence de l'anarchie et du surréalisme sur son œuvre.

Se positionnant à gauche, ce dernier avait tôt côtoyé les libertaires depuis son adolescence (14 ans) pour en faire, avec les surréalistes, ses premiers compagnons de route. Croiser un article sous-titré «*Léo Malet, anarchiste au grand cœur*»¹, comme celui que lui avait consacré Lucienne Mornay en 1957, n'est dès lors pas très étonnant. Notre écrivain s'est vu même collaborer à des revues libertaires à l'époque où il avait gagné Paris (1925). *L'En dehors*, *La Revue anarchiste*, *L'Insurgé*, et d'autres noms aux résonances voisines figurent parmi la liste de ses contributions aux côtés des propagandistes de l'anarchisme.

Cependant, pour l'auteur d'*Histoire de la littérature libertaire en France*, Thierry Maricourt, l'anarchisme de Malet est à nuancer. À ses yeux, le créateur de Nestor Burma aurait confondu anarchisme et individualisme en se réclamant «anarchiste conservateur» se laissant visiblement prendre par ses propres considérations sur la pensée libertaire, puisque, comme l'explique Maricourt, le conservatisme et le «racisme» que développe Malet dans ses romans – et qui le confirme à travers ses interviews – ne sont pas tout simplement compatibles avec les valeurs et principes de cette idéologie.

Nous ne pouvons conclure ce constat sur le poids de l'anarchisme dans la littérature noire française sans mentionner Jean Meckert, dit Jean Amila, qui se situe lui aussi aux confins de cette idéologie. Et à l'auteur de *Y'a pas de bon dieu* (Série Noire, 1950) de confier :

«Je ne sais pas si je suis anarchiste, mais j'en ai les idées. Mon père était un anarchiste, il a déserté en 14-18 [...]. Plus tard, à l'usine, des types syndiqués nous parlaient en mal des anarchistes, en disant que c'étaient des bavards. C'est peut-être cela qui m'a prévenu contre le mouvement, mais j'avais ces idées, non pas parce que je les avais reçues mais par méfiance du chef, du verbe»².

Nombreux sont alors les ponts qui se dressent entre l'anarchiste convaincu et l'écrivain de roman noir. Anticonformistes et naturellement voués à

¹Lucienne Mornay, «Léo Malet, anarchiste au grand cœur». In : «Déetective», 25 mars 1957. Cité par Thierry Maricourt, *Histoire de la littérature libertaire en France*, Albin Michel, Paris, 1990, p. 169.

²Jean Amila, interrogé par Yves B., in «*Le Monde libertaire*» n° 684, du 3 décembre 1987. Cité in Thierry Maricourt, *Histoire de la littérature libertaire en France*, Albin Michel, Paris, 1990, p. 123.

l'opposition, ils crient leur refus d'un système sociopolitique trop défaillant pour être toléré. La voix contestataire de l'homme du ressentiment dans la littérature noire cristallise ce genre de conflit entre le citoyen désenchanté et l'État corrompu à qui on renvoie la balle du chaos et de la corruption. L'auteur de ce genre de fiction et l'anarchiste sont aussi plus proches de la figure du marginal, de l'écrasé du système, que de celle du patron, du chef, et des dominants du système qui profitent de son fonctionnement lacunaire.

Les clins d'œil à cette tendance libertaire dans l'œuvre de Dominique Manotti ne manquent pas comme en témoigne, à titre illustratif, *L'Honorable Société* (Série noire, 2011) co-écrit avec DOA (Dead On Arrival). La description d'une bibliothèque dans ce roman leur fournit l'occasion de rendre hommage aux plumes qui avaient tracé l'histoire de la littérature noire en France et de mettre en scène l'influence de l'idéologie anarchiste sur des personnages-clefs, témoins virtuels du meurtre de Benoît Soubise, responsable de la sécurité au Commissariat de l'énergie atomique.

Au studio du jeune Erwan Scoarnec, pris, lui et ses amis, pour des «éco-terroristes» dans la presse, le narrateur nous décrit une

«bibliothèque [...] très intello, des situs, des philosophes des années 80-90, quelques grands textes marxistes et anarchistes. [...] Et beaucoup de polars. Quelques Américains, des Italiens, beaucoup de Français, les inévitables Manchette, Daeninckx, Izzo, Fajardie. ADG qui, dans un autre registre, côtoie Céline, plus loin sur le même rayonnage»¹.

Mais c'est surtout dans son neuvième roman paru en 2013 dans la Série noire des éditions Gallimard, *L'Évasion*, que Manotti concentre le plus de lumière sur ladite idéologie. En suivant l'histoire des réfugiés politiques italiens pendant les «années de plomb», le lecteur s'immerge dans les méandres d'une période historique marquée par tant d'interrogations non élucidées. L'histoire du cheminot anarchiste italien, Pinelli, le suspect principal de l'attentat perpétré à Milan le 12 décembre 1969, interpelle le fond historique dans ce roman et attise la curiosité du lecteur quant aux principes de l'anarchisme, ses objectifs, ses moyens et ses adeptes.

¹ Dominique Manotti-DOA, *L'honorable société*, Éditions Gallimard/Folio policier, Paris, 2011, p. 71.

L'œuvre de Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, qui se déroule à l'âge d'or de l'anarchisme, fait de cette idéologie le moteur de son histoire. Endeillé et affaibli par ses énormes pertes humaines et financières dans la guerre, l'État se trouve en proie au désordre administratif et social. Le lecteur s'aperçoit à travers différents épisodes que les trafics et les trafiquants prospèrent bien au-delà de la loi, que le laisser-faire de l'État sera à l'origine de nombreuses infractions irréparables et que l'évènement central, l'arnaque aux monuments aux morts, a clairement trait à l'anarchisme.

La combine d'Édouard Péricourt semble ne pas avoir un objectif précis en soi. Si son complice, Albert Maillard, compte s'enfuir avec la somme empochée de la fraude pour mener ailleurs une vie meilleure, la tête de cette escroquerie laisse quant à elle faire le hasard. Dans un épilogue chaotique, Péricourt l'anarchiste se laisse emporter par ses caprices et fantasmes, dans des scènes à confondre avec des rêves éveillés où son action passe à côté de la logique pour frôler la folie. D'ailleurs, dans un spectacle où le fantastique vire au baroque, ce dernier mot est explicité vers la fin.

S'étant fait passer pour un certain monsieur Eugène à l'hôtel où il a choisi de résider avant de quitter la France, le jeune Péricourt laisse retentir derrière lui des hurlements de «fou» (p. 603), de la confusion, des esprits éparpillés qui cherchent à comprendre les «fantaisies» de cet homme excentrique. Certains du personnel de l'hôtel le prennent pour un fou, d'autres pour un «grand seigneur» au grand cœur, ou peut être un «saint». Le lecteur n'en est pas moins perplexe et moins intrigué par ce jeune homme multiforme et de ce «quelque chose qu'on ne comprend pas»¹.

L'arnaque aux monuments aux morts dans *Au revoir là-haut* n'est somme toute qu'une tentative de prendre sa revanche sur ses concitoyens qui ignorent l'ordre de leurs priorités. Sous l'emprise du ressentiment, l'ancien poilu érige sa colère contre la société et cherche à lui transmettre le même sentiment qui l'incite à la vengeance, celui d'être blessé, trahi et oublié par les siens.

¹ Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, Albin Michel, Paris, 2013, p. 604.

Ce regard impitoyable sur les autres traduit en effet l'échec de la morale sociale. Dans ce genre de littérature, l'enfer, comme le suggère Sartre dans *Huis clos*, c'est les autres. Un état de fait qui contraint les sujets du roman noir à se réfugier dans la haine et l'hostilité, à développer leurs moyens de défense puisqu'il s'agit bel et bien d'une lutte de survie.

Interrogée sur le meurtre de Fatima Rashed, Marie-Christine Malinvaud, prostituée de luxe, dresse le portrait suivant de sa colocataire :

«— Et puis Katryn... [...] C'est le nom de... guerre de Fatima. De guerre, c'est tout à fait ça. [...] Elle avait une haine des hommes extraordinaire, sans compromission. La seule chose qui lui faisait vraiment plaisir dans la vie, c'était de les faire payer, et le plus cher possible. L'idée qu'un homme puisse la toucher sans payer lui aurait donné la nausée, ou une crise de nerfs. Une haine qu'elle s'appliquait à me transmettre jour après jour. Moi, je n'ai pas ce genre de force, mais c'était réconfortant à voir. Un peu comme un Robin des Bois des femmes vénales»¹.

La brutalité de la société dans *Nos fantastiques années fric* réduit à l'état basique les émotions qui se résument en grande partie à la colère, la haine et la méfiance. Call girl de luxe, Fatima Rashed dite Katryn, est une victime de la haine avant d'être une victime du meurtre de Fernandez. Sa misandrie est l'une des nombreuses manifestations du ressentiment qui consume presque tous les personnages du récit. Sans bornes, la haine se déchaîne contre l'autre avec ou sans raisons puisqu'il est constamment vu comme un danger, comme une menace du moi et de sa stabilité.

Le sadisme de la call girl est attisé par sa volonté de vengeance, de faire payer ceux qui étaient à l'origine d'une possible blessure dont on ignore les détails. La haine, aux yeux du témoin, demeure un moyen d'autoprotection, une force salvatrice, un atout. Devenue un héritage et une sorte de culture dans ce monde hostile, la haine de la call girl n'est pas une exception mais une généralité qui se transmet, contamine et infecte l'ensemble de la société. Dans ce roman, les femmes sont particulièrement plus hostiles que les hommes et c'est pourquoi elles vouent à l'autre sexe une animosité sans réserve, qui atteint parfois la rancune.

¹ Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, pp. 104-105.

La tendance individualiste que nous avons évoquée un peu plus haut et l'abandon de la vie familiale et conjugale témoignent de l'ampleur de l'aversion que ces femmes vouent à l'autre sexe. Au fur et à mesure que le texte chemine vers la fin, Manotti nourrit davantage ses personnages avec une haine qui se généralise et devient de plus en plus intense. La juge Laura Luccioni – dont la mort suspecte peut s'expliquer, entre autres, par l'hypothèse de l'emprise de la haine sur sa vie personnelle – avait haï son ancien compagnon, l'avocat Nicolas Martenot, «de toutes (ses) forces»¹ et à Noria Ghozali qui fouille dans son journal intime retrouvé après la mort ou le suicide de la juge de conclure : «La juge a haï jusqu'à sa propre mort»².

La haine est partout omniprésente, à l'état de conscience ou d'inconscience, elle hante tous les personnages et demeure une obsession qu'ils cherchent en vain à comprendre ou à situer. Manotti réussit à en faire dans *Nos fantastiques années fric* une sorte de névrose aussi puissante que destructrice. Tous les souvenirs ou les flashbacks dans ce roman sont noyés dans les bassins de la fureur et de la rancune. Martenot se rappelant de Françoise Michel revoit son visage «déformé par quelque chose qui ressemble bien à de la haine. De la haine. Pourquoi de la haine ? Contre moi ? La violence des femmes, ingérable. Le malaise s'amplifie»³.

Le psychanalyste de formation en fait aussi l'expérience dans son *Cadres noirs* où il apporte, avec des termes à peine masqués empruntés à cette discipline, la réponse à certaines interrogations de l'avocat de *Nos fantastiques années fric*. Surpris par l'état émotionnel des deux candidats pour le poste proposé par Exxyal-Europe, Alain Delambre et Juliette Rivet, le narrateur de la deuxième partie du roman, David Fontana, déduit : «les émotions fortes transfigurent les gens, comme si, dans les circonstances extrêmes, leur véritable visage, leur vrai moi, remontait à la surface»⁴. Et un peu plus tard, il ajoute : «Dans les circonstances extrêmes, les

¹ *Ibid.*, p. 157.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 161.

⁴ Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, 2010, p. 203.

gens renoncent immédiatement à tout ce qui faisait leur apparence, parce qu'il n'y a que leur vie qui compte, et généralement, ils deviennent assez laids»¹.

Cadres noirs se focalise sur les répercussions de la colère sur la psychologie humaine et expose la haine et la violence comme des produits de la dépression et du désespoir. Plus nuancé sur ce point que l'ancienne professeure d'histoire, Lemaître crée des personnages moins sadiques, qui croient dans le bonheur et le cherchent. La haine se déchaîne contre un système et un ordre dysfonctionnels et ne touche qu'une minorité de personnages le temps que chez Dominique Manotti, elle consume presque tous les participants de l'histoire.

Par ailleurs, quoi de mieux que le contexte d'un massacre collectif pour libérer les pulsions les plus obscures et les plus enfouies de l'homme ? *Au revoir là-haut* répond à l'appel de ces inclinaisons macabres avec ses références implicites à la théorie freudienne de la pulsion de mort. Et puisqu' «on ne peut pas savoir de quoi on est réellement capable tant qu'on ne se trouve pas dans des conditions extrêmes»², Lemaître met ses personnages devant des épreuves ultimes pour savoir ce dont ils sont vraiment capables dans des moments de pression et de tension aussi intenses que ceux du front.

Bien serré dans les bras de la mort, Albert Maillard fait l'expérience du néant en mettant pour un bref instant un pied dans l'au-delà. Lemaître garnit cet épisode également de références à la théorie du psychanalyste viennois, Sigmund Freud, sur l'Eros et le Thanatos développée dans son *Au-delà du principe de plaisir* en 1920. Seule la deuxième conception de la pulsion de mort comme volonté destructrice dirigée vers le monde extérieur sera ici retenue. Le premier sens qui en était extrait, l'autodestruction, n'est pas l'objectif de notre analyse.

La fureur de la guerre, la volonté de vengeance, la rancune, la peur et le ressentiment nous sont transmis dans un premier temps sous le signe de la collectivité du régiment, pour se condenser ensuite dans deux personnages, Albert Maillard et Édouard Péricourt. Près du gouffre de la mort, le premier poilu, à l'esprit complètement éparpillé, pense à Cécile, son amante. Accablement et acharnement, ce souvenir l'épuise et l'engloutit au fond de lui-même, au fond de

¹*Ibid.*, p. 229.

²*Ibid.*, p. 116.

ce trou d'obus autant qu'il le raccroche désespérément aux dernières lueurs de la vie.

Dans ces moments très fragiles qui séparent la vie du néant, le soldat Maillard est déchiré par deux forces, deux pulsions : une pulsion sexuelle du nom d'Eros et sa négation, Thanatos. Ces deux énergies, contradictoires et complémentaires en même temps, représentent respectivement le refuge et le néant. L'éros, c'est l'amour et la sexualité dans un passé proche et rassurant. Le thanatos, c'est l'abîme du non-être, la mort qui obscurcit le cosmos avec ses couleurs apocalyptiques.

Envahi par la rage contre celui qui l'avait précipité dans ce cauchemar, Albert Maillard développe ses pulsions destructrices et les dirige contre son chef, le lieutenant Henri d'Aulnay-Pradelle. Planté au fond d'un trou d'obus boueux, le soldat est obsédé par l'idée de la vengeance, de «sauter à la gorge»¹ de son agresseur. L'idée de tuer Pradelle «lui donne du courage»² et l'irrite dans ces moments qui paraissent sans fin. Cette pulsion le tracassera jusqu'à son dernier souffle qu'il rendra sur le sourire provocateur de son agresseur.

Et même ressuscité d'entre les morts à l'ultime instant, Albert Maillard ne cesse de penser au lieutenant Pradelle :

«cette charogne. Il consacra un nombre incalculable d'heures à imaginer ce qu'il lui ferait quand il le trouverait sur sa route. Il revoyait Pradelle lui foncer dessus sur le champ de bataille et ressentait presque physiquement la manière dont le trou d'obus l'avait, en quelque sorte, aspiré»³.

Rien ne peut jusque-là apaiser son hostilité, sa volonté irrépressible de se faire justice, de se venger. Le rescapé de guerre revit, comme l'un de ces névrosés que prend en exemple le père de la psychanalyse dans ses essais, l'épisode de son enterrement vivant, ressent ses sensations et en suffoque même après la fin du conflit. Le ressentiment reste intacte, subsiste à l'oubli, déborde l'espace spatiotemporel de l'action qui l'alimente et sa victime résiste au pardon.

Dans une autre perspective, ce sentiment peut répondre à l'hypothèse du reflet d'une conscience de classe qui se développe à travers la littérature noire.

¹ Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, Albin Michel, Paris, 2013, p. 27.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 67.

Étant le résultat du conflit entre les dominants et les dominés du système, le ressentiment transmet la réponse de ces derniers aux artisans de leur malheur. La société du capitalisme sauvage ne peut pas avoir de crédit aux yeux des écrivains endoctrinés et aussi proches des milieux prolétaires que ceux du néopolar français.

Les attentes mal comblées de Mai 68 et la désillusion commune d'une génération d'écrivains politisés suite à l'élection de Mitterrand avaient contribué au ton déceptif et pessimiste de cette littérature où la désillusion du démiurge se mue en ressentiment de la part de ses créatures. Dans leur essai intitulé *Le polar français, crime et histoire*, l'écrivaine allemande Elfriede Müller et l'historien Alexandre Ruoff se posent la question de la possibilité de penser ce genre indiqué dans le titre comme une «variante prolétarienne de la théorie critique»¹.

Ce renvoi à l'école de Francfort et à sa philosophie – qui allie sciences sociales et critique littéraire – nous retient notamment dans la prolétarianisation d'un genre qui cultive plusieurs orientations idéologiques avec les théoriciens et penseurs de cette école qui doit au marxisme et au mouvement des Lumières l'essentiel de ses réflexions. Le polar est de ce point de vue un roman anti-bourgeois et ses plumes les plus fines, ses protagonistes, sa structure, son style, sa perception de la vie socioéconomique et politique, racontent l'histoire d'un soubassement prolétarien :

«L'aspect prolétarien ne se retrouve pas seulement dans le style [...], le mouvement ouvrier est la référence privilégiée des auteurs de polars, et, de plus, beaucoup d'entre eux sont d'origine prolétarienne. C'est le cas de Didier Daeninckx qui a d'abord travaillé comme typographe ou de Jean Amila qui a exercé toutes sortes de métiers. Dans tous ses romans, Frédéric Fajardie insiste particulièrement sur le point de vue de classe»².

Si le règne du ressentiment sur les intrigues de ce genre de roman est peu contesté, l'esprit royaliste conservateur du roman policier classique cultive dans ses récits le sentiment d'une inquiétude provisoire. Ces observations sommaires, tout en nous informant du contenu politique des deux genres, nous interpellent différemment. Avec la persistance du ressentiment, le roman noir incite le lecteur à s'indigner et à refuser la réalité sociopolitique telle qu'elle est, corrompue,

¹ Elfriede Müller, Alexandre Ruoff, *Le polar français, crime et histoire*, La Fabrique éditions, Paris, 2002, p. 62. (Traduit de l'allemand par Jean-François Poirier).

² *Ibid.*, p. 66.

avilissante et parfois absurde. Le roman policier classique livre pour sa part un message de conciliation et d'adaptation avec le monde extérieur, inquiétant mais finalement rassurant.

Ce genre de roman demeure à dominante positiviste et l'affrontement entre classes sociales ne peut y avoir lieu que de façon le plus souvent allégorique. L'ordre de la société capitaliste est inébranlable, subsiste au doute, ceux qui étaient au sommet y sont toujours et les indociles payent cher le prix du désarroi dont ils sont à l'origine. Le premier souci du roman policier n'est ni économique, ni politique ni historique. La préoccupation ultime demeure la sécurité et sa garantie nécessite la stabilité du système et sa rigidité.

Si le roman policier confirme la suprématie de la morale bourgeoise et de ses défenseurs, le roman noir se forge quant à lui une conception plus incertaine des codes qui régissent la société et ses secteurs vitaux. Injustice, anarchie sous-jacente, corruption et criminalité déstabilisent la morale sociale et sèment la haine et le ressentiment dans et entre les sujets de la même société. Ainsi, les voies de la transgression se multiplient et les notions de permis et d'interdit se vident de leurs sens et se réduisent à des clichés de la logique pragmatique de la société.

Une logique avec deux choix, adhérer ou rejeter. Et entre ces deux options se situent nos personnages qui, sous différentes circonstances, peuvent se frayer une voie alternative, avec ou sans issue, la voie de la révolte, celle que certains choisissent de traverser en solitaire, comme l'ancien DRH de Pierre Lemaître dans *Cadres noirs* ou la jeune enquêtrice de Dominique Manotti dans *Nos fantastiques années fric*, alors que d'autres, comme Soleiman Keyder dans *Sombre Sentier* préfèrent la mener en collectivité.

2.3. La révolte entre l'échec et l'aboutissement

Expression d'indignation, d'insatisfaction ou écho d'une injustice, la révolte est une prise de conscience des capacités du moi à surmonter les barrières de l'écrasant surmoi et ses multiples incarnations. Cette volonté transgressive qui se nourrit et se construit des paradoxes de l'ordre et du désordre, de la résignation et de l'insoumission, du conservatisme et du progressisme, subit, d'un sous-genre policier à un autre, un traitement différent qui nous renvoie à chaque fois aux codes régisseurs de la fiction en question.

Conservateur en grande partie dans le fond et dans la forme, le roman policier classique n'a pas le goût de la subversion. Soucieux de rassurer son lecteur par le truchement d'un dénouement consolateur, ce genre de roman se contente de frôler la thématique de la révolte et n'en épuise ni le sens ni les vastes possibilités de représentation. La transgression n'est *in fine* que provisoire et les potentialités de renverser le système en place ne tardent pas à se dissiper.

Le roman d'espionnage distille à son tour l'idée de la complexité de ce genre de perspective révolutionnaire en convainquant son lecteur de l'irréversibilité du système et des aptitudes infinies de la machine étatique à se régénérer en dépit de ses défaillances. Si, dans ce genre de fiction, de telles failles pourraient inspirer la puissance et la pérennité de l'État qui se maintient malgré le mauvais temps et les circonstances, le roman noir en profite pour ouvrir le feu sur les responsables du dysfonctionnement sociopolitique, détailler les raisons du malaise collectif et construire, par-dessus tout, une sorte d'apologie de l'acte de révolte comme refus logique d'un système corrompu.

Sur la voie de la rupture, s'effiloche l'horizon de la conciliation entre une société et ses sujets démunis qu'elle refoule et pousse à l'extrême. Quête de la dignité, reconnaissance socioprofessionnelle ou vengeance sont les raisons qui stimulent les esprits contestataires dans les romans de nos deux écrivains. Mais faut-il encore préciser dans ce cadre que révolte ne rime aucunement avec révolution, puisqu'il s'agit dans tous les exemples suivants d'une action limitée et déterminée dans le temps, l'espace et les conséquences.

La confusion souvent établie entre les deux lexies est en particulier due à leur enchevêtrement sur de nombreux axes. Le flou sémantique qui s'y rapporte est rendu encore plus large à cause de l'emploi synonymique de ces deux acceptions très vulgarisées. Les approches et définitions que nous avons croisées dans ce sujet débouchent sur une considération synthétique qui tâche donc de concilier l'objectif de la présente analyse avec ces différentes propositions.

Tandis qu'elles s'illustrent *a priori* comme deux formes de refus et d'opposition à un certain ordre, ces deux figures de contestation se démarquent légèrement au niveau de la formation, la structuration, l'intensité et les objectifs visés. Alors que la révolution se présente d'emblée comme un mouvement massif de revendication destiné au renversement de l'ordre, du régime ou du système en question, la révolte s'établit comme une action initialement réprobatrice. Pour désigner révolte et révolution, l'usage des termes «action» et «mouvement» s'avère fondamental puisqu'il nous renvoie à deux spécificités principales de ces deux phénomènes : le caractère individuel et/ou groupal de la révolte et la forme obligatoirement collective de la révolution.

À l'échelle de l'intensité, la révolution est le terme le plus utilisé pour décrire des événements marqués par la violence collective. Le choix des historiens et sociologues de considérer unanimement les événements de 1789 en France comme une révolution en est l'un des multiples exemples qui l'élèvent bien au-dessus de la révolte. L'étendue des événements et les changements qui en résultent participent aussi de ce distinguo. Pour ce qui est du processus, la révolte reste somme toute l'un des signes de la révolution et n'en est pas le corollaire.

Sommaires, les distinctions entre ces deux notions visent l'identification de la nature de l'acte rebelle dans notre corpus. L'acharnement de Delambre contre le «système» dans *Cadres noirs*, la fraude monumentale d'Edouard Péricourt dans *Au revoir là-haut*, la rupture familiale et la quête d'une affirmation socioprofessionnelle de la jeune enquêtrice dans *Nos fantastiques années fric*, et même le mouvement collectif des travailleurs turcs clandestins dans *Sombre Sentier*, ne dépassent pas tous le seuil de la révolte.

Il est à noter également que dans le champ de la littérature noire, le néopolar se distingue comme le genre qui concrétise le plus le rapport dialectique

avec ladite thématique. Cette fiction, avec ses graines de rébellion, naît des écrivains proches des milieux marxistes et d'autres qui s'en réclament ouvertement. Parce qu'il est d'essence un genre réfractaire où se libère l'expression d'opposition et de refus d'une certaine réalité sociopolitique, le néopolar, ombre de la révolution avortée de 1968, interpelle la conscience populaire et veille à la préservation du «mensonge étatique». Plus proche alors du peuple que de ceux qui le dirigent (ou l'exploitent, pour emprunter un vocabulaire cher à certains écrivains de néopolar), ce genre, comme nous l'avons récemment souligné, s'aligne avec les forces prédisposées à la révolte ; les marginaux et les laissés-pour-compte de la société bourgeoise.

Les nouveaux héritiers de la littérature policière des années 1920 et leurs futurs descendants se sont donc démarqués de leurs précurseurs du roman ludique à travers la création d'une tension permanente entre le sujet et les autorités, d'une part, et l'enquêteur et l'administration, d'autre part. Cette littérature se conçoit dès lors comme l'œuvre d'un démiurge insatisfait d'une recette préétablie dont on s'est permis jusque-là de modifier le dosage sans oser toucher aux ingrédients. L'épuisement des ressources souligné par la critique du roman à énigme et les tourbillons historiques qui avaient marqué les esprits à partir des années 1920 ont contribué à l'émergence d'un nouveau paysage littéraire aux couleurs plus sombres et au climat plus propice à la résistance et à la transgression.

Dynamo de l'intrigue, le personnage transgressif chez Pierre Lemaître comme chez Dominique Manotti fait l'expérience de l'inévitable confrontation avec l'administration, la famille et la société, et en subit les répercussions. Incarnée pour les uns, manifeste pour les autres, la révolte est menée au nom de principes différents, de convictions personnelles, d'intérêt collectif, voire parfois revendiquée comme un objectif en soi.

C'est ainsi que Pierre Lemaître et Dominique Manotti explorent les prémisses et les effets de la révolte pour mettre en lumière les signes d'un malaise conduisant à la dichotomie entre l'être et son milieu. Puisant chacun dans son propre parcours, l'ancienne syndicaliste joue la carte de l'expérience de terrain pour nous livrer sa vision militante de la révolte. Le psychologue de formation s'appuie quant à lui sur ses connaissances du domaine pour nous introduire une

approche socio-psychologique de cet acte. Au fur et à mesure que leurs personnages prennent conscience de leur situation respective, le lecteur examine de plus près la nature des rapports de force qui régissent les modèles sociétaux qui nous sont présentés.

2.3.1. La révolte individuelle

La révolte, cet acte qui signe le début de la fin d'un ordre à bout de ses raisons d'être, marque le débordement de la ligne de l'admissible. Le révolté en sonne alors le glas pour annoncer la naissance d'un autre ordre plus adéquat. La révolte est l'une des thématiques qu'on peut même dresser comme toile de fond à côté de la quête ou de l'enquête dans les romans de Dominique Manotti et de Pierre Lemaître.

De la pratique à l'esthétique, l'insurgé est celui qui incarne le militantisme syndical de l'ancienne membre de la CFDT¹ (Confédération française démocratique du travail), l'un des plus puissants syndicats en France. La mise en scène de ce genre de protagoniste chez l'écrivaine porte alors les traces d'une sympathie qui dissimule à peine sa nostalgie pour ses années d'engagement sociopolitique.

En effet, c'est le portrait de l'infatigable combattant qui s'esquisse à travers la description du révolté dans *Sombre Sentier* ou dans *Nos fantastiques années fric*. Le militant syndical dans le premier roman ou la jeune enquêtrice dans le deuxième sont les défenseurs des valeurs de gauche que notre romancière

¹ L'absence de perspectives révolutionnaires dans ce syndicat considéré comme réformiste n'a pas tardé à décourager l'ancienne militante, tentée alors par le désir d'un profond changement sociopolitique. Et à Manotti de préciser : «Nous avons joué la CFDT dans l'après-68 avec l'idée que c'était là que cela bougeait, qu'il y avait à la CFDT une plus grande perméabilité au mouvement social qu'à la CGT. Je pense rétrospectivement que nous avons sous-estimé l'enracinement catholique de la CFDT. Et nous avons été déçus que cette ouverture des années soixante-dix n'ait pas débouché sur un syndicalisme de type nouveau. Je ne suis pas la seule à avoir fait cette erreur d'analyse. J'étais à la CFDT dans une perspective que les Italiens appellent «movimentistes». J'étais très proche de B. Trentin et du *Manifesto*. L'élection de Mitterrand en 1981 a représenté la «fin des haricots». La CFDT a alors montré sa vraie nature. Toute la dynamique initiée en 1968 a capoté à ce moment-là et ce qui avait pu passer pour un espoir dans les années soixante-dix était totalement détruit [...]». Frommer Franck, Oberti Marco, «Dominique Manotti : du militantisme à l'écriture tout en parlant de politique», *Mouvements*, 2001/3 (n°15-16), p. 41-47. DOI : 10.3917/mouv.015.0041. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-41.htm> (consulté le 23/09/2019)

ne cesse de revendiquer. L’empreinte d’humanité qui les distingue du reste des personnages révèle aussi la volonté de réhabiliter la figure mythique de l’homme révolté.

C’est du moi profond que se manifeste le sentiment d’insatisfaction du personnage révolté dans l’œuvre de Manotti. Hanté par une expérience traumatisante, il se heurte à sa mémoire et à sa propre histoire comme autant d’épreuves à surmonter. Ce défi est à mener au prix de la rupture, seul moyen de conciliation avec le moi assombri par l’oppression familiale ou politique. La révolte est avant tout incarnée et lance ses adeptes sur la voie de la quête identitaire, une quête aux couleurs existentielles.

À la recherche du moi perdu, le révolté de Manotti s’aventure sur les terrains de l’écrasant surmoi social et politique pour se débarrasser de toutes sortes de tutelles et de dépendances. En dépit de son amour nuancé de défi pour le commissaire Daquin, Soleiman Keyder souhaite malgré tout s’affranchir de son emprise, légaliser son séjour en France et celui des travailleurs turcs clandestins, mettre sa main sur le dossier qui le compromet et le laisse à la merci de son amant. Tout comme Noria, la jeune enquêtrice de *Nos fantastiques années fric* qui n’a pas pu se résigner à la féodalité du système familial.

Leur attitude méfiante à l’égard de ce qui fait flotter à la surface de la mémoire les débris d’un lourd héritage de souvenirs témoigne de la tentation du renouveau et d’un profond désir d’émancipation. Cette peur est aussi l’un des garants de la réussite de la révolte. Cette peur qui subsiste au fond du syndicaliste de *Sombre Sentier* est ce qui permet au révolté de ne pas revenir en arrière et d’aller jusqu’au bout de lui-même.

La peur de la clandestinité, de l’expulsion, de l’assassinat, la peur tout court. «Ça fait des années et des années qu’il vit avec la peur au ventre. Dans sa famille, dans son village, et ensuite à Istanbul»¹. Devenant une hantise dont on cherche à s’émanciper, la peur pousse ses victimes à la rébellion, au refus d’une réalité imposée. Ainsi, le personnage troublé au début des deux romans de Manotti se transforme au bout de son itinéraire de la quête de soi en une personne

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 50.

confiante, dominante, et rassurée par la suprématie d'un moi maintes fois mis à l'épreuve.

Les deux jeunes déserteurs de *Sombre Sentier* et de *Nos fantastiques années fric* sont tiraillés entre ce qu'ils étaient et ce qu'ils veulent être. N'ayant pas choisi de s'expatrier pour l'un et n'ayant pas choisi ses procréateurs pour l'autre, Soleiman et Noria sont les deux rescapés de la tyrannie du destin. C'est pour garder l'espoir d'une existence digne et autonome que le syndicaliste et l'enquêtrice ont opté pour le choix de l'insoumission et de la confrontation.

La révolte individuelle dans l'œuvre de Manotti se nourrit moins de sa situation sociale – économiquement entendue, que de sa condition humaine. Des trains de vie des plus simples, voire parfois complexes, sont sobrement menés et assumés. Même après l'une de ses journées mouvementées, la détente pour le syndicaliste turc dans *Sombre Sentier* est loin d'être acquise. Souvent à la recherche d'un abri pour la nuit, il ne s'astreint pas à dormir le ventre creux, sur une table ou dans un coin dans les bureaux du local du comité de défense des ouvriers turcs¹.

Avec son «statut subalterne et précaire», la jeune Noria mène une existence aussi modeste dont le seul réconfort provient de son autonomie et de sa rupture avec les «cauchemars familiaux»². Ces détails nous renvoient d'ailleurs à la tradition du roman noir qui préfère voir ses durs à cuire lutter autant contre le crime que contre la vie elle-même. Dans la généalogie de cette littérature, ce genre de personnage insurgé est l'héritier d'une mentalité gauchiste. La générosité de la vie bourgeoise et ses éclats seront donc peu compatibles avec un système de vie aussi tumultueux et risqué que le leur.

Pour le révolté, l'insatisfaction est avant tout existentielle et ses aspirations ne se bornent pas au seul confort matériel. Manotti met en valeur l'objectif de ce genre de personnage, rehaussé au-dessus des dualités secondaires entre l'obligatoire et l'accessoire vital, confirmant ainsi la primauté de l'acte de révolte sur le reste des besoins. Notre romancière met également au point le prix à payer et les sacrifices à assumer pour mener un acte pareil. Un acte de dévouement,

¹ *Ibid.*, p. 186.

² Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 155.

sublimé, et rangé sur les rangs qui lui sont habituellement réservés ; les rangs du mythe.

Les itinéraires des deux jeunes révoltés de Manotti sont empreints de la même désillusion. Tous deux confrontés à l'étouffement d'un rêve, ils optent pour la fuite lorsque s'avèrent inutiles et risquées toutes possibilités de confrontation. Cette fuite où on ne rend pas ses armes n'est point conçue comme un abandon mais comme une préparation pour l'après-trêve, un nouveau départ qui relance la résistance, une recherche d'un nouveau terrain plus compatible avec leurs desseins.

Cependant, ces deux exemples peuvent nous renvoyer à d'autres lectures, comme celle qui nous est proposée dans *Le polar français, crime et histoire*, qui décèle dans ce genre de fiction une certaine tendance à courber l'échine. Selon les maîtres de cet ouvrage, Müller et Ruoff, le polar cultive des penchants pour le fatalisme. Les deux auteurs postulent :

«on peut [...] relever qu'il existe dans le polar une profonde tendance à la résignation. L'inspecteur Cadin, l'antihéros de Didier Daeninckx, est à cet égard un paradigme. Il vole de défaite en défaite jusqu'à ce qu'il perde son emploi, se reconvertisse en détective privé puis finisse par se suicider. Cadin ne peut rien changer par son action, il va de mutation en mutation mais les conditions sociales restent ce qu'elles étaient avant qu'il ne soit parti sur le sentier de la guerre»¹.

Nous sommes ici enclins à penser que la résignation dont il est question dans le jugement précédent ressemble plus à une généralisation forcée. N'étant suffisamment pas détaillé, le procès du Cadin de Didier Daeninckx n'a pas pris son temps. Et quoiqu'il en existe de nombreux échantillons à travers la littérature noire, une telle généralisation peut relever, à certains égards, du sophisme.

En effet, c'est la précarité de l'ordre et la fragilité de ses instances judiciaires qu'incarne l'inspecteur de *Meurtres pour mémoire*. Lui coller la résignation à la peau serait le prendre à tort pour un défaitiste qui, face à l'épreuve, présente sa démission éthico-morale. Or, l'enquêteur de Daeninckx n'est pas celui qui tire son épingle du jeu dès le premier tour et ses nombreux

¹ Elfriede Müller, Alexandre Ruoff, *Le polar français, crime et histoire*, La fabrique éditions, Paris, 2002, pp. 78-79.

engagements où il parvient, contre vents et marées, à reconstituer les pièces de l'énigme l'illustrent bien.

Le pessimisme de l'inspecteur est à comprendre à l'aune des abus dont il était victime et des milieux où il s'enlise. Ses difficultés ne le propulsent pas pourtant du mauvais côté et, d'épreuves en épreuves, sa bienveillance ne se dément pas. Son humanisme et sa compassion avec les victimes en disent long sur le caractère de cet homme sans illusions. Son isolement est un signe de refus, un non à l'intégration d'un système aussi corrompu.

En se donnant la mort dans *Le Facteur fatal* (Denoël, 1990), l'inspecteur délivre son maître de son emprise mais aussi et surtout lui renouvelle son allégeance alors qu'un faux Daeninckx, usurpateur mythomane, voulait s'approprier ses services et passer pour le maître de l'inspecteur. Cadin n'est de ce fait qu'un martyr de la fourberie, celle du système en premier et celle de l'usurpateur d'identité en second.

Au-delà de ces observations, l'écrivain du néopolar est loin d'être un déserteur. Son inquiétude est empreinte de lucidité et son désenchantement n'est que le fruit d'une conscience aiguisée par l'expérience d'une désillusion commune à ceux qui avaient aspiré voir un monde autre que celui où ils vivent après le séisme de Mai 1968. Les constats de Müller et de Ruoff passent à côté de cet esprit-là et leur analyse ne peut en aucun cas impliquer les enquêteurs de Dominique Manotti.

Pour ces meneurs, toutes les armes sont permises dans la révolte. Le déséquilibre des rapports de force les contraint à suivre une philosophie qui assure la continuité de leurs actions. C'est pourquoi, pour les désarmés, trahison, violence, manipulation et mensonge sont autorisés. La jeune Ghozali de *Nos fantastiques années fric* en fait l'expérience et n'hésite pas à appeler les choses par leur nom quand il s'agit de préciser la nature des moyens de sa révolte.

Essayant de convaincre Françoise Michel, la fille et l'amante de Bornand, de se décider et de coopérer avec la police pour dénoncer le conseiller privé du président, Ghozali lui affirme que «la liberté pour les femmes, ça commence

souvent par une trahison. Croyez-moi, je sais de quoi je parle»¹. L'émancipation de la femme et son autonomie qui renvoient à l'éternelle lutte du sexe faible pour la liberté se trouvent liées à cet acte douteux qu'est la trahison. Mais trahir un traître, est-ce vraiment trahir ?

Dans une logique purement pragmatique, la jeune enquêtrice fait allusion au machiavélisme de sa propre expérience. La fin justifie les moyens et la prise de sa destinée en main commence avec un non qui fait de «l'homme révolté» ce qu'il est chez Albert Camus². Un non à l'humiliation, à l'asservissement, à l'écrasement et au déterminisme social au nom de quoi que ce soit. La trahison est dans ce sens le traçage de son propre chemin d'insoumission.

Ce machiavélisme dont elle fait preuve n'est pas foncièrement de mauvaise foi et à lire Merleau-Ponty commentant les deux faces de cette doctrine, on peut situer la conduite de la jeune enquêtrice de Dominique Manotti au niveau du deuxième aspect qu'il en suggère :

«Si on appelle humanisme une philosophie de l'homme intérieur qui ne trouve aucune difficulté de principe dans ses rapports avec les autres, aucune opacité dans le fonctionnement social, et remplace la culture politique par l'exhortation morale, Machiavel n'est pas humaniste. Mais si l'on appelle humanisme une philosophie qui affronte comme un problème le rapport de l'homme avec l'homme et la constitution entre eux d'une situation et d'une histoire qui leur soient communes, alors il faut dire que Machiavel a formulé quelques conditions de tout humanisme sérieux»³.

De la fuite à la trahison, la révolte invente, justifie, et légitime ses moyens. Et voilà le quinquagénaire de *Cadres noirs*, Alain Delambre, qui part sur les traces de l'héroïne de Manotti pour lui emprunter, avec la même détermination, ses méthodes, certains de ses principes et le même machiavélisme. La trahison dans le cas de l'ancien DRH commence avec le mensonge et la manipulation des êtres qui

¹ Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 234.

² Dans son essai paru en 1951, *L'Homme révolté*, Albert Camus aborde, d'un point de vue existentialiste, la thématique de la révolte. Il s'y attarde notamment sur ce qui pousse l'homme à ces actes de prise de conscience que sont le refus et la révolte – consubstantielle à son égard à la nature humaine. L'existence étant à ses yeux un combat, il associe cette dernière action à la liberté étant donné que le rebelle s'insurge contre les conditions contraignantes de sa création. Le «non» de l'homme révolté n'est pas donc un renoncement au combat mais un engagement dans un monde qui, malgré son absurdité, lui offre ses raisons d'être.

³ Maurice Merleau-Ponty, «Note sur Machiavel» (communication de septembre 1949), reprise dans *Éloge de la philosophie et autres essais*, Paris, Gallimard, collection «Idées», 1965, pp. 375-376. Cité par Philippe Corcuff : avec des dessins de Charb, *Polars, philosophie et critique sociale*, Éditions Textuel, Paris, 2013, p. 68.

lui sont les plus proches, sa femme et ses deux filles. Les deux rescapés de la Der des Der dans *Au revoir là-haut* font à leur tour l'expérience de la trahison, à petite et à grande échelle, en taillant des croupières à leurs familles et à la société entière.

Des deux anciens poilus, c'est le descendant de la bourgeoisie parisienne qui paraît paradoxalement plus emporté par les airs de la subversion que le fils du peuple. Dans ce dernier roman, le jeune Péricourt s'insurge pour des raisons personnelles et sociales à la fois. À l'origine de son irritation, une profonde déception sociale et l'amertume d'un sacrifice gâché par l'ingratitude et la négligence communes. Le personnage révolté porte ici les traces de deux blessures mal cicatrisées, une plaie effective qui dessine sur son visage défiguré la barbarie de la guerre et ses atrocités, et une autre, affective, qui s'empare de son esprit et l'assombrit par l'idée de la trahison sociale.

Si la révolte de Péricourt se démarque sur ce point de celle entreprise par Ghozali et Keyder, elle ne manque pas néanmoins de nous renvoyer à l'essence commune de leur indignation : l'anéantissant foyer parental de *Nos fantastiques années fric* est à cet égard assez proche de celui d'*Au revoir là-haut*. Le déchaînement du jeune poilu est une projection moins tapageuse de l'histoire de la jeune enquêtrice de Manotti. Édouard ne s'est engagé dans la guerre que pour abandonner le domicile familial. Son père, Marcel Péricourt, le puissant homme d'affaires, se montre froid et incompréhensif vis-à-vis des choix et de la personnalité de son fils homosexuel, tout comme le père de Ghozali qui engage cette dernière, symboliquement, dans une sorte de guerre psychosociale.

À l'instar de la jeune enquêtrice de Manotti, l'enfant rebelle d'*Au revoir là-haut* commence tôt par défier son père, minant ainsi la hiérarchie et l'autorité qu'il incarne effectivement et symboliquement. Cette situation est l'un des nombreux exemples où l'autorité et ses manifestations les plus implicites sont mises à mal dans une fiction ayant traditionnellement la dent dure avec toutes sortes de rapports hiérarchiques structurant la société et ses différents secteurs. De ce fait, nos deux écrivains traduisent le déclin de l'autorité morale et légale dans la société tout en pointant du doigt l'implication des vieux systèmes dans l'état de

régression générale qui génère à son tour le ressentiment et l'emportement des démunis.

Préférant le risque à la sécurité, la violence à la paix, la monstruosité des tranchées au luxe de son foyer, le désespoir de la guerre à la négligence de son père, l'insurgé d'*Au revoir là-haut* fait de la révolte son exil et son refuge à la fois. Ses tendances anarchiques, précédemment relevées, confirment son esprit libertaire. Et pour assurer définitivement la rupture avec son père et ce qu'il incarne, Édouard Péricourt passe pour une victime de guerre, une sorte de sacrifice intime sur sa propre voie de l'oubli, la voie de la révolte.

L'autodestruction est envisagée dans ce cadre comme une échappatoire à un autre anéantissement plus accablant parce qu'imposé : l'autorité parentale. Le choix de rejoindre la scène de bataille et d'y risquer la vie s'impose comme une sorte de révolte camusienne, une lutte où l'avatar incomplet de Sisyphe n'attend rien de sa révolte parce qu'elle devient en elle-même l'enjeu capital et l'objectif suprême. Le malaise existentiel du jeune Péricourt l'incite à l'ultime destruction salvatrice et, dans une mise en scène théâtrale, l'enfant indocile périt sous les yeux de son père cautérisé par le regret de son arrogance et de sa négligence envers un fils aimé en silence et à jamais perdu.

À l'ego inassouvi de nos jeunes personnages s'ajoute la personnalité désenchantée de l'ancien DRH de *Cadres noirs*. Ce dernier signe une particularité qui distingue partiellement le personnage de Pierre Lemaître des jeunes révoltés de Dominique Manotti. En effet, c'est contre la société que se soulèvent le chômeur senior et le rescapé de la guerre. Alors que les insoumis de Manotti, tout en portant le même regard réprobateur sur le système social, focalisent l'éruption du moi révolté sur l'identité – le surmoi culturel et le moi dépendant, les insurgés de Pierre Lemaître sont poussés par l'ingratitude et l'humiliation sociales à bannir la société dans son ensemble.

Le rebelle de *Cadres noirs* ou d'*Au revoir là-haut* se propulse vers la vengeance, seule riposte qui lui reste contre le «crime» social dont il se voit la victime. Le processus révolutionnaire est *a fortiori* l'équivalent d'une justice personnelle. La révolte chez Pierre Lemaître tient largement à la quête d'un droit

ravi qu'on ne peut reconquérir qu'à travers des moyens aussi détournés que ceux avec lesquels on nous a dépossédés.

Entre la quête de soi et la reconquête de ses droits, ces différentes formes de révolte s'avèrent porteuses d'idées transgressives qui démolissent pour construire, mais en dépit de leurs nuances, c'est l'insatisfaction existentielle et le refus de ce qu'on est qui les réunissent. Le conflit dans notre corpus ne tient pas seulement à l'élément du crime. Les protagonistes de nos deux écrivains se livrent avant tout à un combat intérieur, un combat où chacun est amené à affronter son moi, ses peurs et ses angoisses, avant d'extérioriser sa colère.

Cependant, les soulèvements de nos protagonistes n'ont pas tous le vent en poupe. Certaines révoltes demeurent possibles, légitimes, voire nécessaires, d'autres sont plutôt inaccessibles et prédestinées à l'échec. Le coup de l'ancien DRH de *Cadres noirs* est de cette dernière catégorie. Conscient de l'écart entre ses capacités et les moyens dont dispose le système, Alain Delambre réduit les perspectives de sa révolte et se résigne aux miettes de ce qu'une telle entreprise peut lui offrir. La sentence finale dans ce roman reconnaît, sur un ton accablé, l'épuisement du révolté et le triomphe du système : «En fait, c'est plus fort que moi, je ne peux pas m'empêcher de travailler»¹.

Dans cette confession désespérée, l'ultime adieu de *Cadres noirs* allie deux formes contradictoires de syntagmes verbaux : l'affirmative et la négative. Cette structure phrastique juxtapose le rapport de cause à effet mais la simplicité de la forme canonique est troublée par l'ambiguïté sémantique d'une phrase ouverte sur de nombreuses possibilités d'interprétation. Le lecteur est décidément invité à trouver sa propre interprétation du dernier mot du narrateur. Serait-ce un lapidaire *mea culpa* d'un révolté incomplet ou l'excuse d'une révolte inachevée parce que le système est trop fort pour être renversé ?

L'échec de la révolte dans *Cadres noirs* n'est point l'équivalent d'une vision conservatrice d'une société qui voue à la déception toutes tentatives de remise en question de ses fondements. Ce dénouement dramatique représente en réalité une diatribe contre le cynisme d'un système social qui favorise la

¹ Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, p. 442.

castration des rêves de ses sujets et les met au pas dès qu'un cri d'opposition se lève.

L'aboutissement décevant de l'insurrection du chômeur senior s'explique au préalable par son incapacité à muter en conscience révolutionnaire le sentiment d'injustice sociale et par le fait qu'il garde à l'état émotionnel son projet de soulèvement. L'antihéros de Pierre Lemaître s'est résigné donc à réintégrer le système qui était à l'origine de son emportement car il n'avait pas dès le début l'intuition de tourner la page mais de la réécrire sous l'aile de ce même système.

Alors que les deux jeunes révoltés de Dominique Manotti, Ghozali et Keyder, et le rescapé de la Der des Ders d'*Au revoir là-haut*, Edouard Péricourt, se sont décidés à briser les chaînes de leur passé, c'est à partir de sa nostalgie de ses années d'avant le chômage que l'ancien DRH avait envisagé de s'insurger. C'est somme toute le rapport du personnage à son passé, rupture ou réconciliation, qui détermine les chances d'aboutissement de sa révolte. Des chances qui, n'étant pas garanties, ont du moins plus de crédit quand l'action est menée en collectivité.

2.3.2. Le mouvement social

Si l'aptitude de la littérature à la mobilisation est depuis toujours remise en question, même dans sa version la plus engagée, ses capacités à s'accaparer du mouvement social pour le raconter, le dramatiser et l'instrumentaliser sont, elles, moins contestées. Moment de tension et d'enjeu, le mouvement social est propice à la fiction et notamment celle qui cherche de l'action en devenir, des histoires émaillées de rebondissements, et qui vise par-dessus tout à rendre compte de la réalité de la foule, du peuple, des démunis, de tous ceux qui sont en marge de la société et de son histoire et qu'une action collective emporte en premier.

Le plus répandu des mouvements sociaux à travers la littérature demeure celui des ouvriers qui présente une mobilité collective visant à la fois, la contestation, la revendication et la réforme. Ce genre de mouvement s'est aussi associé à travers l'inconscient collectif à la littérature prolétarienne et au roman

social. La *Sociologie des mouvements sociaux* d'Érik Neveu permet à ce titre de saisir la complexité d'un phénomène dont on prend généralement la compréhension pour acquise. Histoire, géographie, tradition et culture interfèrent pour remodeler avec le temps et l'espace le phénomène des mouvements sociaux. L'une des approches proposées à ce phénomène s'accorde avec la nature de l'action menée dans *Sombre Sentier* :

«Il s'agit d'un *agir-ensemble intentionnel*, marqué par le projet explicite des protagonistes de se mobiliser de concret. Cet agir-ensemble se développe dans une logique de *revendication*, de défense d'un intérêt matériel ou d'une "cause"»¹.

Témoin et participante au mouvement des travailleurs turcs clandestins dans le Sentier parisien des années 1980, l'ancienne syndicaliste partage avec ses lecteurs ces moments marquants de son activisme militant. De nombreux passages parsemés d'une nostalgie à peine masquée de cette expérience et de ses paires confirment la vivacité et l'énergie de ce «moment de vertige où les masses commencent à exister, hors de toute abstraction, où il devient possible, peut-être... le monde va changer de base»².

Se construisant sur une échelle locale, cet événement reproduit le processus classique de formation, de développement et d'aboutissement de ce genre d'action qui appartient aux mouvements de revendication. *Sombre Sentier* part sur les traces de cette histoire pour lui conférer une sorte d'intimité et de symbolisme dont seule la fiction détient la clef. Deuxième intrigue de ce roman noir, la lutte des travailleurs clandestins rappelle les racines communes entre ce genre de littérature et les mouvements sociaux.

À l'intersection de la deuxième et troisième décennie du XX^e siècle, le mouvement social est d'une telle ampleur qu'il fait trembler les tenants de l'ordre capitaliste et ses bénéficiaires. Aux États-Unis, emblème de l'effervescence capitaliste dans le monde, se forment à ce titre des groupes organisés de briseurs de grèves, à la limite de la légalité, pour agir dans l'obscurité contre les mouvements sociaux et les syndicats qui les soutiennent.

¹ Érik Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, La découverte, Paris, 2015, p. 9.

² Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 16.

Pinkerton est de ces noms qui retentissent en premier dès que l'histoire américaine déploie ses pages sur les grévistes et leurs chasseurs de cette époque. Opérant depuis la moitié du XIX^e siècle, cette agence légale de détectives privés et d'agents de sécurité fournira à la future étincelle de la littérature noire, Dashiell Hammett, ses matériaux de base et ses connaissances de terrain lors de ses activités de détective privé.

Se sentant comme l'un des défenseurs du patronat dans cette agence qui étouffe les voix de l'indignation et de la revendication des laissés-pour-compte de la société, Hammett, le sympathisant du communisme interdit aux États-Unis sous le maccarthysme, démissionne de cette fonction en contradiction avec les principes qui lui tiennent à cœur¹. Fort de son expérience au sein de Pinkerton, Dashiell Hammett écrit sur le milieu de la pègre, les hommes de main recrutés pour briser les grèves, infiltrer les rangs de ses organisateurs et empêcher l'action collective d'avoir lieu.

Le nouveau genre naît dans ce tumulte de répression et rend centrale la question «à qui profite le crime»? *La Moisson rouge* que l'écrivain publia en 1929 sous le titre original *Red Harvest* retraçait ce climat de méfiance sociale, de suspicion des mouvements sociaux et des droits condamnés. Par la violence et la terreur, le patronat fait régner l'ordre dans ses domaines. Elihu Willsson, le père de la victime qui déclenche l'enquête du Continental Op dans *La Moisson rouge*, est de ces chefs infaillibles qui tiennent leurs propriétés d'une main de fer. Ce roman divulgue, entre autres, l'intimité des liens entre les nantis et les «mercenaires» qui n'hésitent pas à marquer au fer rouge ceux qui osent mettre des bâtons dans les roues des capitalistes.

Et même loin des affrontements sanguinaires entre les syndicats et les gros bras américains, le militantisme syndical et ses partisans ne sont jamais en reste. En France, dans le contexte du Sentier parisien des années 1980, la compromission du patronat cède à un jeu d'intérêts étatiques où les «hautes

¹ Certains critiques préfèrent décrire ce retrait comme seul et simple effet de l'état de sa santé. Spécialiste de Dashiell Hammett, Natalie Beunat ne contredit pas ce constat mais lui ajoute également des mobiles idéologiques qui poussent le maître du Continental Op à la démission de cette agence : «J'ai tendance à penser que la lassitude de son métier de détective avait d'autres causes, dont un état de santé dramatique et des motivations déjà idéologiques. En effet, les conflits qui opposent à cette époque les ouvriers américains à un patronat tout-puissant offrirent un rôle peu honorable à l'Agence Pinkerton». Natalie Beunat, *Dashiell Hammett : Parcours d'une œuvre*, Encre Édition, Amiens, 1997, p. 17.

sphères» laissent voir et entendre le même pragmatisme et opportunisme que leurs compères du secteur privé.

Dans *Sombre Sentier*, ce sont les fonctionnaires étatiques qui s'adonnent au jeu des gros bras. Le réseau du commissaire Meillant, ses adjoints et ses associés (Anna Beric, Martens...) impose l'ordre sur le secteur de la confection en profitant de la précarité de la situation des travailleurs clandestins. Des cartes de séjour et de travail vierges (p. 172) sont vendues en dehors des circuits légaux, la protection des ateliers de confection qui emploient des clandestins a aussi son prix, rappelant ainsi le rapport de l'administration à la corruption dans ce genre de fiction.

À l'image du patronat, les agents étatiques maintiennent l'ordre à travers les moyens les plus détournés et ce que fait Meillant dans son secteur relève, dans la sémantique de la pragmatique, de l'art de gouverner : «Pour gouverner, expliquait le commissaire Daquin à ses adjoints, il faut transiger, trafiquer sur les marges. On négocie toujours ce qu'on obtient. Vendre des faux papiers, pour Meillant, c'est un moyen de contrôler les flux de clandestins»¹.

À ce trafic, se superpose celui de l'État qui profite de la clandestinité, facteur indispensable au maintien d'un secteur aussi rentable que celui de la confection. Pour certains responsables de la «haute sphère» dans *Sombre Sentier*, la question de la légalité passe après celle de la rentabilité, ce qui repose la question classique du rapport entre le pouvoir et l'argent dans cette littérature.

Le mouvement social menace alors ces privilèges et promet, à travers l'action revendicative, de délivrer les insurgés de l'emprise de leurs exploiters. D'emblée, Manotti donne le signal de départ à ce mouvement et projette dès les premières lignes son lecteur au cœur de cette action. Ignorant la genèse de ce mouvement – quand et comment s'est construit ce projet, le lecteur est par la suite comblé par une progression chronologique qui le tient au courant de chaque étape de cette action.

Le choix de se focaliser sur un seul protagoniste du comité de défense des travailleurs turcs en France, Soleiman Keyder, évite à l'écrivaine de détourner

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 256.

l'attention de ses lecteurs. Son projet étant de laisser une trace historique de ce mouvement, l'action compte probablement à ses yeux plus que ses acteurs. Cette stratégie lui permet également de se concentrer non seulement sur les détails du développement matériel du mouvement mais aussi sur ses effets émotionnels qui nous permettent de cerner la psychologie du militant syndical dont on partage les sensations et les ambitions.

Le cheminement du mouvement nous est donc décrit dans son devenir réel. La fiction noire est entreprise dans ce cadre comme une initiation latente à l'activité syndicale dans une période où ce genre d'action, comme le déduit l'écrivaine, commence à décliner. Les objectifs, les moyens, la procédure et l'encadrement de ce mouvement social sont explicités sans ambiguïté pour le lecteur.

De la sensibilisation des travailleurs clandestins par les tracts et les AG, la médiatisation du mouvement, en passant par les meetings, la grève, les manifestations et la réunion des adhérents pour discuter des propositions ministérielles pour la régularisation partielle sur critères, au boycott du bureau de la régularisation, la narration rend compte de l'atmosphère et des exigences du mouvement social.

Comme nous l'avons souligné au premier chapitre, la lutte pour la régularisation des travailleurs clandestins et son «petit air bolchevik d'avant 17»¹ ne sont pas à confondre avec une lutte marxiste, même si l'esprit de cette idéologie est bien présent dans ce roman. Si combat idéologique il y a, c'est seulement entre le secrétaire général gauchiste du comité qui encadre le mouvement et ses rivaux politiques de l'Association des travailleurs illuministes de l'extrême-droite turque. Revendicative et non pas subversive ou réfractaire, cette action collective est loin d'être une lutte de classes en dépit du vocabulaire à connotation idéologique communiste présent ici et là à travers le roman.

Ce mouvement pour «la dignité»² est un acte d'engagement civique où la foule prend conscience et fait confiance à sa «force collective»³. L'accent

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 13.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 270.

marxiste échappe au narrateur qui se laisse prendre de temps à autre par l'enthousiasme de cette action pour dévoiler au lecteur le fond de son assise idéologique. Un narrateur aussi familier que l'ancienne syndicaliste du terrain du militantisme puisqu'il en parle en connaisseur.

Notre écrivaine souligne également les conditions indispensables à la réussite d'une telle entreprise en insistant particulièrement sur la coopération, le dévouement, la confiance et la solidarité. Ce dernier trait demeure une question d'être ou de ne pas être pour les participants au mouvement social. «La classe ouvrière existe par sa solidarité collective»¹. Dans l'équation du mouvement social, l'union et le changement sont indissociables et le secours des adhérents au comité devient un devoir à revendiquer : «Le comité doit m'aider», réclamait Yavouz, l'un des Turcs clandestins à Soleiman pour reprendre ses droits à son patron.

La version turque de la devise des trois mousquetaires d'Alexandre Dumas («Un pour tous, tous pour un»), «Ya hip, Ya hop» (tous ou personne) que les travailleurs clandestins répètent au long de leur action témoigne de leur esprit solidaire. Une qualité que l'écrivaine cherche à mettre en avant en soulignant la prédisposition de certains participants de cette masse compacte à l'ultime acte sacrificiel : le suicide pour la cause (p. 181). De même, la primauté de l'intérêt collectif sur le personnel au moment de la rupture du bureau de la régularisation par ceux qui remplissent les critères de l'État confirme davantage l'esprit du groupe qui pilote ce mouvement.

L'ombre de la foule et de l'action collective plane également sur *Cadres noirs* de Pierre Lemaître. En toile de fond, une simulation de prise d'otage afin de sélectionner le cadre le plus apte, mentalement et psychologiquement, à la gestion du licenciement massif de 823 salariés d'une entreprise de raffineries pétrolière à Sarqueville. L'estimation première du PDG prévoit que plus de 2600 personnes seront concernées par cette opération d'envergure.

L'enjeu de ce projet et les nombreux soins pris pour son exécution confirment le poids de la redoutable action collective et ses défis. Même si le

¹ *Ibid.*, p. 181.

roman s'arrête sur le calme qui précède la tempête, l'ampleur et la précipitation de cette dernière se font déjà sentir avec les premiers signes d'une contestation qui s'annonce emportée. Mais face à un adversaire aussi ferme et puissant que cette entreprise internationale, l'ancien DRH voit ce mouvement social d'un mauvais œil.

Les préparatifs de la manifestation en ville et les signes de contestation de ladite décision se perdent devant et dans l'immensité du site industriel :

«La ville est déserte, personne dans les rues, des commerces fermés et partout des bannières. "Non à la fermeture", "Sarqueville, oui ! Sarkoville, non !". [...] Le site est comme endormi. Arrêt de la production. Des banderoles battent mollement au vent. Les mêmes slogans qu'en ville, mais ici, perdus dans l'immensité de l'usine, ils paraissent dérisoires. Les tuyauteries surplombent tout. Les messages de résistance bombés sur les calicots annoncent une lutte qui semble perdue d'avance. [...] ça renâcle, ça gémit, ça tempête, mais ça défile dans les rues d'à côté. À la raffinerie, pas un pneu qui brûle, pas de palettes entassées, de véhicules bloquant les issues, de piquets de grève avec les braseros pour les merguez. Pas un tract au sol»¹.

Dans ce déséquilibre flagrant des rapports de force, l'évènement protestataire est jugé comme dérisoire au regard du narrateur. La géométrie des deux espaces assure *a priori* la verticalité de ces rapports en exposant, face à une usine qui se dresse verticalement avec ses tuyauteries dominantes, une ville couchée, impuissante, qui partage au désert son horizontalité et l'insuffisance de ses ressources.

L'issue de ce conflit aux armes inégales dépasse alors la volonté, la détermination ou l'investissement physico-moral des manifestants. L'écart entre les deux univers, patronat et protestataires, s'impose à travers les contradictions entre la taille des premiers et les capacités des deuxièmes. Un décalage encore accentué par la voie d'une comparaison indirecte qui dessine la dissymétrie entre l'usine et la ville. Les banderoles et les slogans levés dans les deux espaces n'acquièrent pas la même portée ni les mêmes dimensions et paraissent sans impact sur le terrain des patrons.

Pour désigner les manifestations, l'usage anaphorique de «ça», ce démonstratif dont la neutralité s'approche sémantiquement de l'indéfini, traduit la

¹ Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, pp. 385-386.

vanité de l'entreprise et ses chances avortées. L'accumulation des verbes d'action d'intensité (renâcler, gémir, tempêter) et la gradation sont sèchement freinées par une concession qui remet tout en ordre pour décliner ce mouvement ascendant vers le bas. En outre, l'usage des formules de négation confirme l'immunité des raffineries et leur préservation de ce qui se passe aux alentours.

Le naufrage de l'action collective chez Pierre Lemaître n'est pas le seul effet d'un adversaire surpuissant. Lorsque l'incompétence est à son apogée, tout projet de révolte ou de contestation se réduit à néant. Contrariés par l'incapacité de l'État à l'évacuation, les soldats d'*Au revoir là-haut*, furieux, accablés et indignés, manifestent au départ quelques signes d'une possible action collective dans le centre de démobilisation.

Mais dans l'absence de l'organisation, le «chaos indescriptible»¹ demeure le piège qui menace le plus le devenir de l'action collective. L'agitation de la foule des soldats qui s'entassent dans le centre de démobilisation est un «spectacle lamentable» qui provoque la crispation, l'anxiété et l'épuisement. La correspondance d'Albert Maillard avec Édouard Péricourt témoigne dans ce cadre de cet état de fait :

«En même temps, attendre, c'est ce qu'on fait depuis la fin de la guerre. Ici, c'est un peu comme les tranchées finalement. On a un ennemi qu'on ne voit jamais, mais qui pèse sur nous de tout son poids. On est dépendant de lui. L'ennemi, la guerre, l'administration, l'armée, tout ça, c'est un peu pareil, des trucs auxquels personne ne comprend rien et que personne ne sait arrêter»².

Circonscriit dans un cadre militaire qui diffère radicalement des mouvements civils dans *Cadres noirs* ou dans *Sombre Sentier*, l'acte des soldats français, tout en ayant le même malaise à l'origine, n'a pas les mêmes objectifs ou les mêmes chances. L'absence d'un adversaire identifiable, l'un des critères définitoires du mouvement social selon les observations de *Sociologie des mouvements sociaux*³, réduit à l'incohérence et à la vanité les prémisses d'une action collective.

¹ Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, Albin Michel, Paris, 2013, p. 123.

² *Ibid.*, p. 133.

³ Érik Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, La découverte, Paris, 2015, p. 10.

Leurs revendications se bornent à des appels perdus dans une individualité qui remet en cause la désignation de l'agitation de cette foule de soldats comme action collective ou comme mouvement. Se mobilisant chacun pour son propre intérêt, qui n'est en réalité qu'une demande commune, les soldats prolongent le cauchemar de la guerre et la misère du front, et la perspective d'une mobilisation pour la démobilisation échoue. Pour le moi égoïste, convaincu de la primauté de ses besoins sur l'intérêt commun, l'existence demeure une série d'épreuves à surmonter et la seule présence d'autrui sonne l'alarme d'une rivalité menaçante et appelle une lutte de survie.

2.3.3. La lutte de survie ou le darwinisme social

Ayant vu le jour après la parution de l'ouvrage emblématique du naturaliste anglais Charles Robert Darwin *L'Origine des espèces* (1859), «le darwinisme social» est une notion post-darwinienne qui doit en effet sa dénomination et sa théorisation à un contemporain qui s'est à sa façon inspiré de la théorie de «l'évolution des espèces», Herbert Spencer (1820-1903). Sous l'Empire victorien, la pensée de ce dernier, philosophe, biologiste et sociologue, embrassa sa pleine prospérité et fut initialement promue par le cercle impérialiste anglais pour servir la politique expansionniste de l'Empire britannique.

Le noyau du «darwinisme social» tient essentiellement au concept spencérien de la «survie du plus apte». Transposant les lois de la nature à la société de l'*homo sapiens*, le projet spencérien institue un cadre plus ou moins scientifique pour la loi de la jungle, celle du plus fort ou du plus adapté selon ses propres spéculations. À bien des égards, la société du roman noir développe de nombreuses affinités avec ce modèle d'anthropologie sociale encore aujourd'hui controversé. La scientificité de la théorie et son authenticité ne nous intéressent pas dans ce cadre autant que ses principes qui s'infiltrèrent de part et d'autre dans notre corpus.

Il est en effet intéressant de relever une certaine proximité historique entre l'ancêtre du *hard boiled*, le roman policier classique, et cette théorie naturaliste. Le roman policier classique et *L'Origine des espèces* de Charles Darwin se sont développés dans un intervalle de deux décennies à peu près (18 ans), si l'on se réfère à la nouvelle d'Edgar Allan Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue* parue en 1841, comme œuvre préceptrice de ce genre de littérature. Cette nouvelle réunit le primate et l'homme moderne sur la même scène. L'assassin (orang-outang), de la famille des hominidés, partage selon les adeptes de l'évolutionnisme le même ancêtre que la lignée de l'homme moderne.

Quoiqu'il ait mis ces deux créatures, l'homme et l'orang-outang, côte à côte dans sa nouvelle, cette coïncidence ne fait pas du père du roman policier classique un darwiniste avant l'heure. Cependant, cette mise en scène du détective, associé dans l'imaginaire de cette littérature au chasseur, et du criminel, qui incarne le rôle du gibier, a de quoi stimuler une lecture plus allégorique que littérale.

La narration dans la littérature policière suit une trajectoire assez proche d'une démarche naturaliste. L'incipit démarre avec un crime non élucidé et progressivement, à partir des indices, le détective reconstitue d'une façon analeptique l'origine du drame. C'est le même principe du naturaliste qui part lui aussi de son propre indice enterré, le fossile (l'équivalent du cadavre dans le roman policier), pour remonter le temps et découvrir l'origine et la vérité. Les similarités entre l'autopsie et la recherche des traces de fossiles dans l'histoire naturelle renvoient aux procédures voisines du détective et de l'archéologue, certifiant ainsi de la proximité entre l'univers de la fiction policière et le contexte de la théorie darwinienne.

Cette sorte de parenté prend également place dans les textes de nos deux écrivains non seulement à travers l'analogie structurale entre les deux domaines, mais aussi par le rapprochement de la figure de l'écrivain de roman noir de celle du penseur évolutionniste. Cet écrivain est appelé à l'acquisition des connaissances sur l'anatomie du corps humain et l'autopsie, de faire de l'histoire et de remonter aux origines des choses pour en dévoiler la vérité et dissiper les ambiguïtés. L'esprit de cette doctrine s'empare également des personnages de ce

genre de fiction qui évoluent dans un cadre social où les moins adaptés avec le système n'ont qu'à se réfugier tout en bas de l'échelle sociale.

En outre, les trois figures stéréotypées du roman noir ; la victime, le criminel et le détective, pourraient être, dans une lecture symbolique, la transposition métaphorique des éléments constitutifs du système forestier réparti en proie, prédateur et nécrophage. L'allusion reste pourtant plus plausible pour les deux premiers cas de figure où sont assimilés la proie et la victime d'une part et le prédateur et le criminel d'autre part.

Pomme de discorde, la connexion entre le nécrophage et le détective semble être moins évidente et notamment peu flatteuse pour le justicier désenchanté. Problématique tout d'abord vu que l'image du nécrophage s'est associée dans l'inconscient collectif à la bête répugnante dont la survie dépend des cadavres et des déchets. Également mal perçue et mal jugée étant donné que cette espèce pourrait représenter à certains égards une atteinte au statut mythologique du justicier solitaire, souvent séducteur et viril dans le style du *bad boy* américain.

Toutefois, l'intention dépasse ici tout jugement de valeurs et l'attention se focalise sur le rapprochement des deux figures au niveau de la dimension du rôle exercé et non pas sur le point de l'aspect suggestif que peut évoquer chacun des deux portraits. Le détective serait-il ce qu'il est et aura-t-il la place qui lui est réservée dans le roman noir en l'absence du cadavre ? On peut mettre en doute la validité de ce postulat par la légitimation de la présence de l'enquêteur une fois l'infraction de l'ordre constatée, quelle qu'en soit la nature. Mais ce statut ne peut embrasser à notre sens toute sa grandeur qu'en la présence de ce corps inanimé puant la mort et la détresse, ce qui nous renvoie à l'un des aspects archaïques du roman policier que développe Van Dine dans sa septième règle :

«Un roman policier sans cadavre, cela n'existe pas. J'ajouterai même que plus ce cadavre est mort, mieux cela vaut. Faire lire trois cent pages sans même offrir un meurtre serait se montrer trop exigeant à l'égard d'un lecteur de romans policiers. Après tout, la dépense d'énergie du lecteur doit se trouver récompensée. [...] nous sommes essentiellement humains et un joli meurtre fait surgir en nous le sentiment de l'horreur et le désir de la vengeance»¹.

¹ Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Presses Universitaires de France, Paris, 1975, p. 51.

Loin du zoomorphisme humiliant, le parallélisme que nous essayons prudemment d'établir entre la mission de l'enquêteur et la fonction du nécrophage vise avant tout le croisement de la société du roman noir et de l'univers darwinien. La fonction purificatrice du nécrophage dans l'écosystème fait écho à celle effectuée par l'enquêteur qui essaye quant à lui d'empêcher la propagation du fléau du crime et l'intoxication d'un environnement social menacé en permanence par la corruption et la misère.

Ce n'est pas d'ailleurs pour rien que l'enquêteur d'*Au revoir là-haut*, Joseph Merlin, est pris par ses collègues suite à son affectation à l'inspection des cimetières, pour «le Vautour, le Charognard ou le Rapace, selon les circonstances»¹. Par son statut, son caractère, ses airs et notamment la mission qui lui est confiée, l'inspecteur du ministère des Pensions, Primes et allocations de guerre nous confirme, symboliquement, dans notre hypothèse.

Enquêtant sur des fausses exhumations, la nécropole devient son terrain d'action et les cadavres son «objet» d'attention. Répugnant d'apparence, cet envoyé du Ministère qui «puait comme un sconse»² et «mangeait assez salement»³, nourrissait l'antipathie de ses collègues et voisins mais ne manquait point à son devoir. Il s'applique ainsi à rendre justice aux morts pour la patrie et à débarrasser la terre de ses déchets à l'image du marchand de mort Henri d'Aulnay-Pradelle.

Maintes fois rapproché de l'espèce animale voire confondu avec elle, le lieutenant perd ce qui le rehausse au-dessus des autres créatures vivantes, son humanisme. La proximité de l'*homo sapiens* avec les bêtes pointe de nouveau en direction de la théorie darwinienne pour signaler cette fois-ci non pas l'évolution mais la régression de «l'animal parlant». Dépossédé de sa raison, guidé par ses instincts, ce poilu, au sens littéral du terme, réveille l'être «sauvage et primitif»⁴ en lui, celui qui vit et s'épanouit de la guerre, des conflits et de l'écrasement d'autrui.

¹ Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, Albin Michel, Paris, 2013, p. 418.

² *Ibid.*, p. 353.

³ *Ibid.*, p. 355.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

L'animosité de ce personnage est mise en perspective par la voie du zoomorphisme qui sert à rendre encore plus apparente sa morale bestiale. Son imprévisibilité, sa «détermination féroce», sa brutalité et la cruauté dont il est capable, en font l'un de ces rapaces redoutables, un «hobereau, versant lessivé»¹ par exemple, ou à l'occasion un «taureau» aux agissements incontrôlables.

Le contexte de la guerre dissipe la civilité de l'homme et ses illusions, réveille ses instincts destructeurs et rend inévitable la lutte pour la survie. Dernier survivant de la lignée Pradelle, le lieutenant chute avec sa conscience vers le bas de l'échelle éthique et développe des pensées proches dans leur brutalité des espèces primitives qui s'entretuent pour préserver leurs races. «Race»; c'est d'ailleurs la terminologie qui vient à l'esprit du narrateur quand il nous fait part des obsessions du lieutenant dont la crainte de l'extinction («fin de race»²) sera le premier mobile de son acharnement bestial.

Loin de faire l'exception dans cet univers darwinien, Pradelle n'est qu'un échantillon parmi tant d'autres de la décadence humaine. À l'épisode de la guerre, le registre zoologique est d'une telle fréquence qu'il écarte toute incertitude sur son emploi satirique de la rationalité de l'être pensant. L'arène du conflit, entre prédateurs, gibiers et nécrophages, voit tomber «mille morts par jour pendant cinquante mois»³ se soumettant ainsi à la seule et unique loi de la jungle.

Le paysage apocalyptique que lui donne à voir la peinture tragi-épique du champ dévasté de la bataille laisse le lecteur perplexe devant l'ampleur de la catastrophe :

«un sol dont la végétation a totalement disparu, criblé de milliers de trous d'obus, parsemé de centaines de corps en décomposition dont l'odeur pestilentielle vous monte au cœur toute la journée. À la première accalmie, des rats gros comme des lièvres cavalaient avec sauvagerie d'un cadavre à l'autre pour disputer aux mouches les restes que les vers ont déjà entamés»⁴.

Dans ce spectacle lugubre, une fois que la folie de l'homme a fini de le consumer, les animaux s'invitent à la scène pour nettoyer la terre de ses dégâts. Les rats, les mouches et les vers ne sont pourtant pas les seuls invités du chaos.

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*, p. 41.

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ *Ibidem.*

Les trois premiers chapitres réunissent à titre d'exemple une douzaine d'espèces où porcs, vaches¹, écureuil², cheval³, hobereau⁴, taureau⁵, carpe⁶, perche⁷, chien⁸, veau⁹, héron¹⁰, sont tour à tour assimilés à l'homme pour lui rappeler son primitivisme, ses défauts et ses faiblesses.

Que le bétail soit ainsi représenté a de quoi justifier le fondement d'une autre association. Sur le front, comme du bétail, les poilus vivent au rythme et dans les mêmes conditions que ces animaux destinés à l'abattage et à la consommation. Aux ordres de leurs dirigeants, ils s'alignent et s'entassent dans les tranchées, et à leur signal, ils courent à leur sort. Quotidiennement abattus par centaines, ces défenseurs de la patrie sont réduits à des chiffres aléatoires ou finiront, pour certains d'entre eux, comme des objets commerciaux destinés à des «cercueils de déchets qui ressemblaient à des poubelles d'équarrisseur»¹¹.

La métaphore de «l'homme bétail» est assez fréquente dans la littérature de guerre. À titre illustratif, *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Louis-Ferdinand Céline y fait à plusieurs reprises allusion dans l'épisode de la guerre où le caporal Princhar, ancien professeur d'histoire-géographie, confie au héros du roman, Ferdinand Bardamu : «quand les grands de ce monde se mettent à vous aimer, c'est qu'ils vont vous tourner en saucissons de bataille...»¹².

Dans la guerre, l'homme est dépossédé de tout ce qui fait son humanisme. Même ses facultés qui le placent en tête de la chaîne des créatures vivantes disparaissent, le laissant à nu, au même degré que l'animal. Au fond d'un trou d'obus marécageux et dans des circonstances critiques où le cerveau reptilien de l'homme s'accapare de la commande pour assurer la survie de son maître, le soldat Maillard atteint l'étape de la bête humaine :

¹ *Ibid.*, p. 30.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹¹ *Ibid.*, p. 424.

¹² Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, Folio, n° 28, Paris, 1952, p. 68.

«Albert sera pris d'un désir sauvage de survivre comme doivent le ressentir les rats de laboratoire quand on les saisit des pattes arrières, ou les porcs qu'on va égorger, les vaches qu'on va abattre, une sorte de résistance primitive... [...] Il se vautre contre la paroi et recommence à ramper sur le ventre, ses gestes sont ceux d'un écureuil dans une cage, il gratte dans le vide et retombe toujours au même endroit. Il ahane, il geint puis il hurle»¹.

Pétrifié par l'idée de mourir enseveli, Albert Maillard se réduit mentalement et physiquement aux espèces les plus basses de la chaîne alimentaire. Dans l'incapacité à mettre ses pensées en ordre et à se servir correctement de ses facultés mentales, le soldat procède de la façon la plus primitive pour échapper à ce piège. Ses capacités sont ainsi réduites à leurs fonctions basiques, proprement primitives. Ses cris qui transmettent l'absence de dialogue et la surdité de l'homme, son atrophie langagière, ses mouvements et tout son être donnent à cet instant précis tout le sens du zoomorphisme.

De même, l'œuvre de Dominique Manotti reprend avec force les codes de la loi de la jungle pour les appliquer à une société dont les sujets sont bien plus guidés par leurs instincts et pulsions que par leur conscience. L'enquête menée dans *Sombre Sentier* ou notamment celle de *Nos fantastiques années fric* où on se fie, dans une sorte de réflexe primitif, à son instinct avant sa raison (Noria Ghozali), nous introduisent dans des environnements hostiles aux démunis des moyens de survie.

La guerre entre les services de police dans ce dernier roman ne vire-t-elle pas d'ailleurs à l'une de ces luttes d'espèces où la survivance de l'une dépend de l'anéantissement de l'autre ? Dans ce combat de contrôle de territoire, les services des renseignements généraux et la cellule de l'Élysée attachée à la sécurité personnelle du président visent à dompter le rival et à prendre le dessus dans ce conflit. Les partis politiques prêchent à leur tour pour leurs paroisses et s'engagent dans une guerre de complots afin d'asseoir leur autorité sur le pays.

En bas comme en haut de l'échelle sociale, ce climat façonne la pensée de tous les personnages et se reflète même dans leur inconscient. Dans leurs acceptations primitives, la conquête et la rivalité s'imposent même dans les manifestations les plus intimes de la vie privée où l'amour se mue, comme dans

¹ Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, Albin Michel, Paris, 2013, pp. 30-31.

les milieux sauvages, en un défi qui rappelle les rivalités sectorielles. «Je chasse sur ses terres»¹, se félicitait l'avocat de Bornand, Nicolas Martenot, en faisant l'amour avec la maîtresse de son parrain.

La nature sauvage de l'homme se fiche alors de la perte de l'éthique et de l'inceste, la trahison et toutes sortes de déviations morales n'ayant plus aucun sens. L'homme moderne vit à l'état primitif et ne se soumet qu'aux lois de la nature. L'insertion de la métaphore de la chasse sur les terres d'autrui n'est pas nouvelle dans l'œuvre de Manotti. Son premier roman, *Sombre Sentier*, y fait également appel quand le commissaire Daquin, pensant à ses limites avec son ami Lenglet, laisse échapper cette pensée : «Lenglet et moi sommes restés amis parce que nous n'avons jamais chassé sur les mêmes terres»².

La délimitation des terrains, l'omniprésence des rivalités, les instincts de survie, de mort et de violence, la haute main des pulsions et la hiérarchie sociale dans ce genre de roman remettent en doute la civilité de l'homme moderne pour donner aux «pays des requins»³ des résonances aussi nettes. Structurant ou fracturant ainsi la société, le «darwinisme social» crée des ravages au nom de la raison du plus fort.

En termes darwinistes, *Cadres noirs* de Pierre Lemaître reste le plus explicite dans notre corpus. Suivant l'histoire d'une lutte de survie après l'échec d'adaptation d'un antihéros qui se prend pour «un vieux chimpanzé»⁴, le lecteur rencontre un registre référentiel qui puise directement dans ladite théorie. D'emblée, le roman annonce son ton et exhibe ses couleurs :

«selon une règle vaguement darwinienne, chaque fois qu'il monte en grade, il se met aussitôt à mépriser ses anciens collègues et à les considérer comme des sortes de lombrics. J'ai souvent rencontré ça dans ma carrière [...]. Avec beaucoup de gens qui venaient du bas de l'échelle, en fait. Dès qu'ils montent, ils s'identifient à leurs patrons avec une force de conviction dont les patrons ne rêveraient même pas. C'est le syndrome de Stockholm appliqué au monde du travail»⁵.

¹ Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 77.

² Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 88.

³ Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 239.

⁴ Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, p. 45.

⁵ *Ibid.*, pp. 13-14.

Au bout du rouleau, l'ancien cadre au chômage ressent et transmet ainsi l'impact de sa descente en bas de l'échelle sociale. Fixé sur un modèle darwinien, le système social détermine la valeur de l'homme à partir de son échelon professionnel. Un état de fait qui alimente le mépris et intensifie les fractures socioprofessionnelles. En prison, Delambre s'assure définitivement que l'ordre naturel reprend ses droits dans ce milieu qui promeut essentiellement les capacités physiques de l'être :

«J'ai tout de suite vu que je n'avais aucune des qualités génétiques nécessaires pour survivre dans un pareil endroit. Dans la généalogie darwinienne de l'adaptation au milieu carcéral, je suis tout en bas de l'échelle. Il y en a d'autres comme moi [...] qui se débattent dans l'anxiété la plus complète. C'est comme s'ils se baladaient avec un panneau indiquant : "Proie idéale : servez-vous !" C'est parmi ces victimes du "choc carcéral" qu'on recrute les premiers suicidés»¹.

Dans l'absence de la coexistence, les plus vulnérables se perdent dans l'ombre des félins qui président les lieux et dans un environnement aussi brutal, l'homme est obligé à renoncer à sa civilité et à montrer ses griffes pour se défendre. Sans repères moraux qui peuvent dissuader le règne de l'absurdité et de l'horreur, la crainte et la suspicion de la nature humaine demeurent des conditions *sine qua non* de survie.

Les propos du narrateur vont de pair avec les principes de l'eugénisme qui reposent essentiellement sur la supériorité raciale et génétique d'une communauté par rapport à une autre. Une supériorité qui se trouve ancrée dans les gènes des favoris de la nature et qui, indispensable dans le milieu carcéral, fait défaut à notre personnage. Dans ce cadre, force est de signaler que cette doctrine n'est pas sans affinités avec le roman noir.

En effet, les adeptes de l'eugénisme, science et philosophie naturalistes qui visent le développement des capacités organiques et mentales de l'homme par la voie de l'amélioration de ses gènes, se répartissent sur les territoires des trois pays qui étaient les premiers témoins de l'apparition et de l'essor de la littérature noire : les États-Unis, le Royaume-Uni et la France. Trois pays où la doctrine se trouve la mieux structurée avec notamment des associations créées pour défendre et promouvoir l'idéologie sélective et reproductive de la race.

¹ *Ibid.*, p. 263.

C'est au pays de Dashiell Hammett que l'idéologie prend le plus d'ampleur en se voyant raffermie par des textes juridiques, des manifestes et un discours qui préconise ouvertement des mesures politiques restrictives et sélectives de l'immigration, source principale de la dégénérescence socioéconomique à l'égard des propagandistes de l'eugénisme. Les efforts déployés et les moyens consacrés pour l'établissement et l'officialisation de cette idéologie ont été largement récompensés par une adoption majoritaire, dans de nombreux états, des lois contraignant les «marginiaux de la société» (malades mentaux, épileptiques, débiles, tarés, sourds-muets, aveugles, homosexuels, mongoliens et même indiens...) à la stérilisation forcée.

C'est durant cette sombre période de l'histoire des États-Unis, entre 1925 et 1935, où l'eugénisme bat son plein, que le *hard boiled* débarque sur la scène littéraire et intellectuelle de ce pays. Dans ces années de stérilisation forcée et de discrimination raciale, paraît l'essentiel des romans les plus connus de Dashiell Hammett. La lourde atmosphère de ses romans, le déclin moral, la corruption sociopolitique, le ségrégationnisme, l'insensibilité de l'être et son individualisme exacerbé font, entre autres sujets, le reflet symbolique des polémiques qui entourent cette doctrine.

Corrélativement, à y regarder de plus près, la structure du roman policier et ses thématiques pourraient renvoyer à certains principes eugénistes¹. La lutte étatique contre «les marginaux» pour préserver le bien-être commun, la suprématie de la morale sociale par rapport aux contre-valeurs qu'incarnent ces

¹Bien qu'il pourrait s'y apprêter thématiquement, le roman policier ne fait pas de ses démiurges des enfants de chœur de l'eugénisme. Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) est à ce titre l'un des exemples parlants des auteurs de cette littérature à se positionner contre cette idéologie dite progressiste. Il y trouve, dans son essai *Eugenics and Other Evils : An Argument Against the Scientifically Organized State* (1922), une fausse théorie régressive qui mène l'homme à l'extrémisme et à l'obscurantisme. Dans la préface de cet essai, il précise : «*It was a time when this theme was the topic of the hour; when eugenic babies (not visibly very distinguishable from other babies) sprawled all over the illustrated papers; when the evolutionary fancy of Nietzsche was the new cry among the intellectuals; and when Mr. Bernard Shaw and others were considering the idea that to breed a man like a cart-horse was the true way to attain that higher civilization, of intellectual magnanimity and sympathetic insight, which may be found in cart-horses. It may therefore appear that I took the opinion too controversially, and it seems to me that I sometimes took it too seriously. But the criticism of Eugenics soon expanded of itself into a more general criticism of a modern craze for scientific officialism and strict social organization. And then the hour came when I felt, not without relief, that I might well fling all my notes into the fire. The fire was a very big one, and was burning up bigger things than such pedantic quackeries. And, anyhow, the issue itself was being settled in a very different style.*».

<https://direitasja.files.wordpress.com/2014/08/chesterton-eugenics-and-other-evils.pdf>.

laissés-pour-compte, l'élimination des opposants à l'ordre et la stimulation de l'indignation du lecteur à leur égard sont, entre autres, des traits qui rappellent ladite idéologie. À cette liste, s'ajoute l'élément qui avait le plus rapproché le roman policier classique de l'eugénisme, la méfiance à l'égard de l'étranger :

«C'est généralement sous la forme d'un corps étranger, d'une sorte d'extériorité à la fois géographique, morale et politique, que le *déetective novel* identifie le criminel : l'orang-outang de la rue Morgue, l'ouvrier français dans *Bleak House* de Dickens, l'Irlandais Moriarty chez Doyle, etc. Brute, bête ou monstre, le criminel est généralement un étranger, à tout le moins un être exotique, tandis que l'étranger, lui, est largement criminalisé. Soulignant les relations étroites qui lient les techniques d'identification policière avec les "savoirs" alors construits par l'anthropologie physique, le racialisme ou l'eugénisme [...] Thomas (de son nom complet Thomas R. Ronald, maître de l'ouvrage *Detective fiction and the rise of forensic science*— sur lequel porte ces observations—, Cambridge University Press, 2003) pointe l'importance de ces récits à la fois dans la constitution des identités personnelles, au cœur du processus de formation du sujet ou de l'individu moderne, et dans celles des identités nationales»¹.

Pourtant né à l'âge mûr de l'eugénisme, le roman noir remet en cause les fondements de cette idéologie promotrice de la raison bourgeoise et qui servira en partie de prétexte pour l'abominable nazisme. Le criminel n'est pas obligatoirement de ces laissés-pour-compte prédisposés à empester l'environnement social. C'est éventuellement le fils du système, l'individu hautement diplômé, le député pédophile de la droite française dans *Sombre Sentier*, le conseiller privé du président de la République dans *Nos fantastiques années fric*, le commandant militaire d'*Au revoir là-haut* ou tout un système sociopolitique responsable de la déchéance sociale dans *Cadres noirs*.

Si l'on considère la tendance de ses auteurs à l'exposition des marginaux non pas comme une menace mais plutôt comme des victimes d'une société au système dysfonctionnel, attestant par-là – conformément aux propos précédemment relevés d'Ernest Mandel – du trait populiste de ce genre de roman, la fiction noire est dans l'ensemble anti-eugéniste. Et elle l'est davantage en accordant à l'élite, corrompue et égoïste, sa part de responsabilité des fléaux

¹ Dominique Kalifa, «Donald R. THOMAS, *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*», *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies* [En ligne], Vol. 6, n°1 | 2002, mis en ligne le 03 février 2009, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/chs/264>

sociaux et en ne prévoyant la cohésion et la prospérité sociale qu'avec l'intégration des moins favorisés du système.

Le feu ouvert sur le faux nationalisme dans l'œuvre de Dominique Manotti installe sa fiction dans le camp des opposants à l'eugénisme. À travers le dénigrement des partisans de ce courant politique, l'ancienne syndicaliste prévient ses lecteurs des ravages que peut provoquer l'extrémisme de droite. Notre écrivaine se montre ainsi particulièrement critique du contraste entre le dire et le faire qui place ses rivaux politiques non pas en défenseurs de la patrie et de ses valeurs mais en usurpateurs d'une identité suspecte.

En maître chanteur et afin de compromettre la publication d'un dossier de presse polémique sur l'accident de l'avion chargé de missiles à destination d'un pays sous embargo, l'Iran, le flic rattaché à la sécurité personnelle de Bornand dans *Nos fantastiques années fric* ne s'astreint pas à menacer «un journaliste influent de *Combat Présent*, l'hebdomadaire d'extrême-droite»¹, Jean-Pierre Tardivel, de divulguer des photos où il abuse sexuellement de jeunes garçons.

Dans un clin d'œil au régime de Vichy, Fernandez résume ainsi la schizophrénie morale de ce journaliste d'extrême-droite :

«la photo qu'il connaît bien, lui en train d'enculer un très jeune adolescent, et un même assis sur le sol, nu, regarde, désespéré, vers l'objectif.

– [...] Chez tes amis "Travail-famille-patrie", une photo comme ça, ça ferait désordre, tu ne crois pas ?»²

Il n'est pas anodin que Dominique Manotti se réfère à la même représentation du partisan de l'extrême-droite dans ses premier et quatrième romans. Cette assimilation valide par extension la considération du journaliste ou politicien de ce courant comme traître. Ce rappel historique implicite de la collaboration de l'extrême-droite avec les Allemands durant la période de l'Occupation lève un double voile sur la trahison historique de la patrie et la trahison morale des principes et valeurs dont se réclament les partisans de l'extrême-droite.

¹ Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 58.

² *Ibid.*, p. 119.

Chapitre 3

Le noir : une identité multiple

Le stylisme du roman noir, son réalisme et son intellectualisme d'une part, ses origines populaires et sa politique éditoriale qui gère une diffusion de masse d'autre part, contribuent à la formation d'une identité littéraire multiple parfois aux contours imprécis. Les férus du genre en France y voient une littérature qui n'a rien à envier à la noblesse d'une autre dite blanche ou sérieuse, tandis que ses détracteurs, certes aujourd'hui moins nombreux, peinent à croire en la possibilité de concilier ses aspects populaires et commerciaux avec l'académisme d'une littérature de rang supérieur. Le présent élément se penchera donc, dans un premier volet, à l'étude de cet entre-deux littéraires du roman noir.

Le matérialisme exacerbé dans l'univers de cette fiction réduit l'homme à sa physicalité. C'est un corps sans âme, un être chosifié, un automate, voire parfois un animal enragé. Cette perte de repères et toute cette confusion qui entoure le sens et la valeur de la vie humaine installent la notion de l'absurde au cœur de la réflexion de ce genre de littérature.

L'être et sa raison d'être sont ainsi décortiqués pour nous dévoiler la présence d'une semence existentialiste dans les terres maudites du roman noir. Une présence qui remonte jusqu'aux premiers Hammett qui inscrivent, peu avant la démocratisation de cette philosophie en France par Jean-Paul Sartre et ses confrères, l'existentialisme dans ce genre de roman. Les traces de cette philosophie seront ainsi poursuivies dans le deuxième volet où nous nous intéressons parallèlement au film noir qui met dans son menu les mêmes ingrédients que notre genre.

De même, à l'instar des criminels qu'il met en scène, le noir tire à bout portant et de sang froid sur ses cibles. Si les victimes des premiers sont en chair et en os, les siennes sont de nature plus résistantes, connues et fluctuantes, isolées et groupées, conscientes et inconscientes des infractions qui leur valent d'être ciblées. Le noir est cette fiction qui traque et matraque les responsables de la dégénérescence, partout où ils sont, à commencer par la société elle-même, ses structures et ses organismes dysfonctionnels, sa morale défailante et ceux qui en sont responsables.

Se mêler de la sorte des affaires publiques et privées de la société, démasquer la réalité de l'État profond et ses partisans, relancer le débat sur le bien-fondé de la philosophie de vie de l'homme moderne, expose ce genre de roman aux lumières d'une littérature d'investigation, une strate littéraire où le fictif et l'effectif se superposent et s'imbriquent jusqu'à la fusion. Cette fiction d'interpellation et ses sujets de provocation ne sont pas sans rappeler qu'à l'origine l'auteur (*auctor* en latin) est défini, entre autre, comme celui qui est responsable. De qui, de quoi, comment et pourquoi ? Sa responsabilité est à déterminer par rapport à son terrain d'action et à sa façon de s'y introduire.

Pour les enfants désenchantés de mai 1968, Jean-Patrick Manchette, Didier Daeninckx, Thierry Jonquet, Jean-Bernard Pouy, Dominique Manotti et d'autres écrivains, la fiction noire est une prise de position. Contre le mutisme de l'histoire, la corruption politique, la stérilité économique, la délinquance en bas comme en haut de la pyramide sociale, ils se sont dressés, conscience sociopolitique et philosophique à l'appui.

Endoctrinés pour la plupart d'entre eux, ces auteurs se font les adeptes d'un style d'écriture à l'image de leurs idéologies, de gauche voire de son extrême ; révolté, sarcastique, concis, «sans fioritures», accessible pour la masse et accepté par «l'intelligentsia». Entre méfiants, hésitants et revendiqués, les maîtres de cette littérature laissent perplexes les chercheurs et critiques qui s'intéressent à déterminer la ligne de mire de leur démarche littéraire et s'ils contribuent ou non, avec leurs textes, à la littérature d'engagement.

Cette notion qui semble au préalable répondre à leurs desseins se trouve rarement citée par ces écrivains et encore à demi-mots. Cependant, leur prose

trahit leur silence et crie souvent haut et fort ce qu'ils hésitent à réclamer. Ainsi, pour Dominique Viart :

«Pour peu qu'il s'agisse de décrire la réalité présente, le monde tel qu'il va, l'état social : leurs textes se trouvent confrontés à des questions nécessairement politiques. À une histoire littéraire qui fait se succéder avant-gardes militantes et postmodernité indifférente s'oppose ainsi une autre littérature contemporaine transitive renouant avec le politique après deux décennies de formalisme tenant l'engagement pour une "notion périmée", pour reprendre l'expression connue de Robbe-Grillet »¹.

Si la notion d'engagement perd de son attrait auprès de nombreux écrivains contemporains, c'est l'art en général, dans une perspective plus subversive, qui se trouve déploré par les situationnistes. Comment peut-on alors penser l'engagement après la mort de l'art ou comment peut-on s'engager avec un art mort ? Et n'y a-t-il pas d'engagement littéraire sans matière politique ? Le noir, «roman d'*intervention* sociale très violent»² qu'il est (c'est nous qui soulignons), sera confronté dans la dernière partie de cette thèse à sa réalité. Est-il ou non une littérature engagée ? Lemaître et Manotti sont-ils vraiment tentés de cette considération sartrienne de la littérature ? Et si nos deux écrivains se sont réclamés de gauche, qu'en est-il alors d'autres auteurs ?

¹ Dominique Viart, «La littérature contemporaine et la question du politique», In : Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir), *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, Éditions Nota bene, Québec, 2010, pp. 107-108.

² Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 12.

3.1. Populaire et littéraire : de la rupture à la conciliation ?

Au début du siècle précédent, consacrer un article ou une étude à la littérature policière contraignait son auteur à se justifier voire parfois, comme s'il s'agissait d'un objet de honte, à s'en excuser auprès du lecteur. En préambule d'une brochure dédiée au roman policier, parue à Munich en 1908, l'auteur de *Der Kriminalroman* a eu le soin de ménager son lecteur par la voie d'une métaphore qui dit tout des contraintes imposées par le sujet : «un vrai botaniste ne pense pas que seules les plantes qui sentent bon ou qui ont de belles fleurs soient dignes d'être étudiées»¹, ce qui est, selon Régis Messac, «une façon polie de comparer le roman policier à une plante malodorante»².

L'auteur du "*detective novel*" et *l'influence de la pensée scientifique*³ (1928), l'un des maîtres des travaux précurseurs sur le roman policier, n'a pourtant pas bien misé sur le potentiel littéraire de cette fiction en la dénuant, dans l'introduction de sa thèse, de cet aspect :

«Même s'il était dénué d'intérêt comme phénomène littéraire, déduit-il, il vaudrait encore la peine d'être examiné comme phénomène sociologique. Dès lors nous pouvons provisoirement négliger, ou tout au moins laisser au second plan la question esthétique»⁴.

Cette question sollicite désormais, notamment depuis le crépuscule du deuxième millénaire (depuis les deux dernières décennies du XX^e siècle), l'attention des milieux qui avaient avant contesté l'officialisation de ce genre de fiction dans les cercles du savoir littéraire et métalittéraire français. Ce qui relève autrefois du «risque» et expose éventuellement son auteur au jugement du bon

¹ Régis Messac, *Le "Detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1929, p. 4.

² *Ibidem*.

³ En note de bas de page dans *Lire le noir : Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Annie Collovald et Erik Neveu (p. 56) accordent le mérite du présent intérêt de la littérature policière à des travaux innovateurs entamés par la thèse de Régis Messac en 1928 : «Une histoire complète des étapes d'une prise en compte-légitimation du policier par les institutions du champ académique et intellectuel demanderait de remonter bien plus en arrière. Catherine Chauchard souligne le statut de précurseur de Régis Messac, auteur en 1928 d'une thèse de littérature sur "La *Detective novel* et la pensée scientifique" soutenue en Sorbonne. On y ajoutera Cocteau, Caillois, le colloque de Bordeaux organisé par Escarpit sur le "phénomène San-Antonio" au milieu des années soixante ; des textes de Todorov un peu plus tard».

⁴ Régis Messac, *Le "Detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1929, p. 5.

goût est, depuis quelques décennies, reconnu comme une matière qui tente des chercheurs de renom dans les domaines des belles lettres, de la philosophie et de la sociologie...

Comme la remarque en a souvent été faite, des colloques internationaux, des revues spécialisées – imprimées ou en ligne, des associations, des manifestations culturelles (festivals littéraires, ateliers d'écriture, séances de lecture...), des rayons spécialisés dans les petites comme dans les grandes bibliothèques, et notamment la création de la BILIPO (Bibliothèque des Littératures Policières) en 1995 en France qui témoigne d'une nouvelle perspective culturelle, attestent non seulement d'un statut plus érudit de la fiction policière en général mais aussi et surtout de son appropriation des pratiques et des moyens de la grande littérature.

Cependant, la déstigmatisation de la littérature policière commence réellement avec le roman noir, ce sous-genre esquissé et mûri dans les années 1920 aux États-Unis pour devenir aujourd'hui une littérature mondiale. Avec une réflexion plus profonde sur la société, l'histoire et la politique, le noir confère au champ de la fiction policière ce qui lui manquait, ou ce qui n'avait pas été jusque-là suffisamment développé, à savoir l'aspect intellectuel et critique.

Dès son émergence dans le champ policier, le roman noir américain s'est imposé comme un genre «sérieux». À l'occasion de la présentation de son premier roman *La Moisson rouge* (1929), Hammett nous interpelle, dans sa lettre envoyée à l'éditrice Blanche Knopf, par ses aspirations littéraires et ses aveux esthétiques pour ce nouveau genre de fiction. Le père spirituel du roman noir – qui ne sera ainsi labellisé qu'à partir des années 1950 avec une critique française bien avisée de ses propres caractéristiques – reconnaît ici le potentiel littéraire de cette fiction :

«Je suis une des rares personnes – à supposer qu'il y en ait d'autres – un tant soit peu cultivées qui prennent au sérieux le roman policier. Non que je prenne nécessairement mes histoires ou celles des autres au sérieux – mais le roman policier en tant que forme. Un jour quelqu'un en fera de la

"littérature" (il n'aurait pas fallu changer grand-chose à *The Good Soldier* de Ford pour en faire un roman policier) [...]»¹.

Conscient de la portée de son œuvre, Hammett met en place depuis son premier roman les éléments de base d'une littérature sérieuse. Peinture hyperréaliste de la société, penchants existentialistes, puissance critique et un style soigné et dépouillé. Son allusion à l'emprunt de la grande littérature de certains aspects du roman policier à travers l'exemple de la nouvelle du romancier britannique Ford Madox Ford (1873-1939), *The Good Soldier* (1915) dévoile une perspicacité critique chez le créateur du dur à cuire américain.

Les critiques et chercheurs dans ce champ littéraire confirmeront dans des travaux ultérieurs la lucidité d'un tel jugement. On cite par exemple *Une ténébreuse affaire* et *Maître Cornélius* de Balzac qui sont, pour Jacques Baudou et Jean-Jacques Schleret, proches du roman noir². Les aspirations du créateur du continental Op se sont ensuite cristallisées avec la plume de Raymond Chandler qui avait pris le relais de la littérisation de cette fiction.

La relève a été ensuite assurée par une génération d'écrivains entretenant avec le statut littéraire une relation plus ambivalente. Le néopolar de Jean-Patrick Manchette, Didier Daeninckx, Thierry Jonquet, Jean-Bernard Pouy et tant d'autres plumes noires a contribué davantage à la légitimation du genre dans la prestigieuse sphère littéraire. Quoique leur rapport à ce dernier registre reste souvent ambigu puisqu'ils n'hésitent point à vilipender la littérature blanche considérée parfois à leur égard comme étant nombriliste, leur souci stylistique et leurs aspirations intellectuelles concourent à la bénédiction de ce genre de roman. Et à Manchette d'explicitier, dans une lettre adressée à Henri Droguet le 20 mai 1992, cette destinée du genre :

«Les rapports de prix ont varié avec l'apparition de collections comme Rivages/Thrillers [sic] ou, tout récemment La Noire chez Gallimard [...] cette variation partielle des rapports de prix n'a été possible qu'après une intense campagne de valorisation culturelle du genre policier [...] (à quoi Montalban et moi-même avons certes pris part, bon gré mal gré et avec bien d'autres auteurs, et la grosse artillerie des médias) a privé le polar de sa

¹ Hammett, «Lettre à Blanche Knopf», 20 mars 1928, *Selected Letters*, ed. Richard Layman, Washington DC, Contrepoint, 2001, p. 47. Traduit et cité par Benoît Tadié, In : *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, PUF, Paris, 2006, p. 8.

² Jacques Baudou, Jean-Jacques Schleret (dir), *Le polar*, Larousse, Paris, 2001, p. 15.

légère marginalité. Il n'est donc plus intéressant de revendiquer son appartenance au polar contre la littérature»¹.

Cependant, Manchette revient parfois sur ses pas et préfère réclamer un statut plus en marge de la littérature pour sa fiction. Une indécision qu'on pense à notre tour être volontairement recherchée pour installer cette catégorie littéraire dans un domaine qui lui est propre, un domaine où le populaire et le littéraire se croisent sans complexes pour créer une sorte d'hybridité salvatrice.

Une notion d'une telle plurivocité que l'hybridité nous interpelle non seulement d'un point de vue générique mais aussi et surtout au niveau du statut de nos deux écrivains qui s'imposent dans ce cadre, optant pour une posture qui concilie le populaire et le littéraire, l'artiste et l'artisan. Manotti, l'ancienne militante de terrain, la syndicaliste populaire, l'auteure venue sur le tard aux terres du polar, nous interpelle avec sa présence assez fréquente dans les milieux universitaires et académiques où elle se trouve souvent sollicitée pour participer à des événements scientifiques à caractère pluridisciplinaire. Lemaître, de sa part, remporte un prix aussi prestigieux que le Goncourt pour son *Au revoir là-haut* en 2013, lui qui s'est notamment illustré dans un domaine plus sombre que la littérature blanche, le roman noir.

L'hybridité crée également un jeu subtil sur les codes du noir pour enfanter des romans d'une étonnante mixité générique. Ce métissage favorise de ce fait une sorte de tourisme littéraire qu'Annie Collovald et Eric Neveu commentent ainsi dans *Lire le noir* :

«L'hybridation comme circulation à double sens peut aussi s'exprimer dans les mouvements des auteurs du et vers le policier. Des écrivains consacrés par la "Série Noire" glissent ensuite vers la "Blanche" de Gallimard (Pennac, Benaquista). D'autres (Vautrin) opèrent des va-et-vient entre le polar et d'autres genres touchant un large public. D'autres encore s'essaient au policier sur sollicitation (Martin Winkler) ou par habitude du jeu sur les genres (Michel Rio). Le premier type de trajectoire n'est pas sans ambiguïté : faut-il sortir du policier pour être consacré comme "vrai"

¹ François Guérif, Jeanne Guyon, «La correspondance ou les clés de la fabrique du roman», In : Nicolas Le Flahec, Gilles Magniont, *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, Anacharsis, Toulouse, 2017, p. 34.

écrivain ? Mais la plupart de ces trajectoires ont en commun d'aller contre la perception du policier comme ghetto ou genre mineur»¹.

Ce va-et-vient entre les genres nous conduit *ipso facto* à mettre en relief la notion du jeu dans la littérature noire. Jeu de codes, jeu de narration, jeu stylistique et même jeu structural : le caractère ludique, entre policier classique, roman noir et polar, change de fonction et de signification. De *Sombre Sentier* à *Au revoir là-haut*, le côté divertissant de nos romans nous dévoile une dimension savante et le jeu se mue de la sorte en enjeu.

3.1.1. Artiste et artisan

Le classicisme qui a régi l'Institution littéraire française jusqu'à une date récente s'est longtemps dressé contre la reconnaissance de la littérature de genre comme littérature consacrée. La hiérarchisation des genres avait à son tour consolidé les préjugés portés sur les écrivains ayant choisi d'intégrer les rangs d'une littérature dite «moins sérieuse» par rapport à celle de leurs confrères exerçant dans la «blanche». Ce manichéisme classificatoire qui obsède le monde des belles lettres est l'une des raisons qui poussent Manchette à suggérer une troisième voie pour le roman policier (valable aussi pour le noir), en dehors de

«l'ancienne distinction entre beaux-arts et folklore. Faute de saisir cela, le commentateur distant retombera indéfiniment dans l'ânerie : tantôt annonçant que tel auteur est un phénomène sociologique bien qu'il écrive mal ; tantôt jugeant que tel autre, plus studieux ou plus obsessionnel, "n'est pas seulement un écrivain policier, mais un écrivain tout court". (Cette dernière formule, sous ses diverses incarnations, est quasiment devenue proverbiale, et l'archétype du commentaire imbécile ; mais les pigistes continuent de l'énoncer imperturbablement)»².

Confinés dans leurs préjugés, les partisans des dualités strictes sont contraints à distinguer non seulement la littérature noble de la littérature populaire mais aussi l'activité et le processus qui s'y rapportent. Il en découle une distinction quelque peu aristocratique entre ces deux formes littéraires où l'on

¹ Annie Collovald, Eric Neveu, *Lire le noir : enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Études et recherches, Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, Paris, 2004, p 87.

² Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Rivages/Noir, Paris, 1996, p. 269.

discerne la finesse de l'entreprise conduisant à produire un roman sérieux et, avec moins d'estime, l'aisance de la création d'une fiction populaire.

Ces appréciations sont aussi à l'origine d'une certaine mise en abyme de ces deux activités. La littérature blanche se trouve ainsi considérée comme un Art, avec tout le prestige qui lui est inhérent, tandis que celle qui lui est subordonnée reléguée au rang de l'artisanat. Art et artisanat finissent à leur tour par exposer leurs praticiens aux mêmes sentences et l'un, artiste, se montre sous ses plus beaux atours, et l'autre, artisan, doit faire fi des préjugés d'un statut injustement subalterne.

Néanmoins, ces considérations ne peuvent pas dissimuler une contradiction latente quand il s'agit de concevoir la paralittérature comme une activité artisanale, activité traditionnellement associée au dévouement, au sérieux et notamment à l'effort. Un roman populaire se présente souvent à l'esprit de ses détracteurs comme un produit expéditif, toujours soumis aux seules exigences du marché. Or, un produit artisanal exige de mobiliser des talents particuliers, de dépenser du temps et des efforts considérables pour son accomplissement. Certains artisans font également preuve de maestria et d'une ingéniosité qui ne sont rien moins que les dons des grands artistes.

Aux confins de ces deux catégories pour le moins floues, se trouve l'auteur de la fiction noire. Le statut de son confrère du néopolar est encore plus problématique. Les auteurs de ce dernier genre l'envisagent dans l'ensemble comme un genre en marge, c'est-à-dire à l'écart de la grande littérature qu'ils estiment parfois nombriliste et politiquement correcte pour leurs aspirations subversives. Cependant, si ces derniers semblent défendre la paralittérature par leur posture et par leur parti pris, ils n'hésitent point à la remettre en question et à pointer du doigt ce qui lui fait défaut : la négligence stylistique de certaines productions et leur superficialité intellectuelle et critique.

Sur la nature de son exercice littéraire, Manchette ne se fait pas d'illusion. Il assure, dans sa réponse au questionnaire des élèves du lycée professionnel de Chardeuil : «Écrire est pour moi un métier au sens ancien du mot, une activité

d'artisan ou d'ouvrier qui tire son plaisir de la réussite de l'ouvrage»¹. «Métier» donc, «gagne-pain»² ou à l'occasion activité artisanale, il n'est point difficile d'imaginer la distance que prend le père du néopolar avec son œuvre. Cette conscience prolétarienne de la littérature³ s'inscrit dans le cadre plus ouvert d'un débat situant l'Art en général et la littérature en particulier entre création et construction, inspiration et expérimentation, élitisme et populisme, etc.

Signalons au passage que la conception de l'écrivain comme artiste ou artisan pourrait avoir une assise géo-historique mettant d'un côté des pays européens comme la France, l'Allemagne et l'Italie qui voient généralement dans l'homme de lettres un artiste, et d'un autre côté, les Anglo-Américains concevant ce statut plutôt comme de l'artisanat. Manchette s'est-il revendiqué comme un artisan en référence à la deuxième tradition ?

La fausse controverse naît souvent de la séparation rigide entre la vocation, le don, le talent et l'effort ou l'expérimentation quand il est question d'évaluer les capacités créatrices d'un écrivain. L'artisan, effectuant un travail manuel, physique, conjoncturel et cyclique ne peut prétendre de ce point de vue à la sublimation qui caractérise l'œuvre artistique, une œuvre, dit-on, d'esprit et de raison. Une fausse controverse bien entendu parce que la beauté d'un produit littéraire repose et sur ce qui relève de l'aptitude et sur ce qui appartient à la pratique. L'écriture est un art et l'art se situe entre une spontanéité travaillée et un travail spontané.

Force est de signaler qu'étymologiquement le terme artisan renvoie à *ars* qui désigne la «connaissance technique» ou *artis* qui signifie art en latin. Ce qu'entend Manchette par l'assimilation de son exercice littéraire à l'artisanat, c'est le fait d'avoir le plein contrôle sur son œuvre, c'est le sens du labeur, de la délicatesse, du raffinement et de la patience. Un rapprochement qui peut également suggérer le sens de la responsabilité comme il peut représenter une remise en question des reproches considérant parfois pêle-mêle la littérature noire

¹ François Guérif, Jeanne Guyon, «La correspondance ou les clés de la fabrique du roman». In : Nicolas Le Flahec, Gilles Magniont, *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, Anacharsis, Toulouse, 2017, p. 25.

² Jean-Patrick Manchette, «Cinq remarques sur mon gagne-pain», *Les Nouvelles littéraires* n° 2565, 30 décembre 1976, In : *Chroniques*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 19.

³ Dans leur essai, *Le polar français : crime et histoire* (La fabrique, 2002), Elfried Müller et Alexander Ruoff soulignent le rapport de ce genre de roman au mouvement ouvrier. L'aspect prolétarien du polar n'est pas seulement d'ordre stylistique étant donné que «le mouvement ouvrier, comme ils l'expliquent, est la référence privilégiée des auteurs de polars et, de plus, beaucoup d'entre eux sont d'origine prolétarienne». (p. 66).

comme une marchandise, un produit industrialisé, conçu et manufacturé dans le seul objectif de répondre et de satisfaire les besoins et les raisons du marché.

Le respect de la tradition et sa transgression ont aussi quelque chose à voir avec ce choix. La matière noire, souple et maniable qu'elle est, offre à son utilisateur la possibilité de la modeler. Manchette s'est toujours situé par rapport à l'école du dur à cuire et son fondateur américain, Dashiell Hammett, ce qui le met dans la peau d'un artisan qui prend plaisir à faire et à défaire le modèle initial, à l'imiter ou à le parodier comme en atteste sa déclaration pour la revue *Polar* parue en juin 1980 : «je suis un indécrottable intello, d'ailleurs pas honteux de l'être. Je refais comme les grands Américains ; mais refaire les grands Américains, c'est faire autre chose qu'eux»¹.

Avec sa méthode, son plan et ses fiches détaillées, Dominique Manotti, tout comme Manchette, est de ces écrivains pour qui le savoir-faire littéraire va de pair avec le talent. Écrire selon un plan est ce qui permet à notre écrivaine de se lancer méthodiquement dans ses histoires. L'ordre chronologique, dans son premier roman par exemple, et la progression sans répétition sont assurés à travers une organisation qui met au préalable presque tout en place ; évènements, personnages et scènes.

À travers ce mode opératoire, Dominique Manotti prouve que le style et le temps investis dans la rédaction d'un roman noir ne sont pas uniquement dictés par la loi du marché, celle de la recherche de la rentabilité et du profit. C'est un travail consciencieux qui, comme l'attestent les propos de l'écrivaine, est imprégné de fragrance flaubertienne :

«J'écris lentement. Et je travaille beaucoup le style. Et le moment de bonheur [...] c'est lorsqu'on trouve la phrase ou le mot qui colle parfaitement. À travers cette phrase, ce mot, on peut faire passer beaucoup de choses. Trouver le véhicule adapté à l'expression d'un rapport de forces entre deux personnes, d'une sensation, d'un geste, matérialise selon moi la grandeur de la littérature»².

¹ Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 17.

² Frommer Franck, Oberti Marco, «Dominique Manotti : du militantisme à l'écriture tout en parlant de politique», *Mouvements*, 2001/3 (n°15-16), p. 41-47. DOI : 10.3917/mouv.015.0041. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-41.htm> (consulté le 05/09/2019)

Cet esprit flaubertien nous renvoie de nouveau à Manchette qui se réfère au maître de *Madame Bovary* comme l'une de ses références stylistiques. Dans sa lettre du 11 août 1980, il explique à Jacques Faule que *Fatale* a été mené «en référence à Flaubert et à sa descendance décadente, tout spécialement J-K Huysmans [...]»¹.

La perfection de sa matière est ce qui procure à Manotti son plaisir d'écrivaine à la recherche de «la grandeur de la littérature» et la satisfaction que lui assure la concordance entre le fond et la forme dans ses romans l'incite à travailler inlassablement ses textes. Ce dévouement ne lui est pas en réalité étranger. C'est un caractère, voire une mentalité acquise après de nombreuses années d'engagement sociopolitique.

De ce fait, la biographie de Dominique Manotti incarne l'aimable rencontre de l'universitaire et du populaire, de l'artiste et de l'artisan. Sa carrière de professeur d'histoire et ses années d'engagement syndical en faveur des démunis de la société témoignent symboliquement de la possible réconciliation entre ces statuts aux rapports problématiques. Choisir d'écrire dans le roman noir plutôt que dans d'autres genres littéraires s'inscrit dans une continuité, dans un rapport de cause à effet où le lien entre sa vie antérieure et sa carrière d'écrivaine s'impose comme une évidence.

De même, la conscience de la syndicaliste entretient avec la persévérance de l'écrivaine un rapport causal pour donner au militantisme cette fois-ci une forme textuelle. Militer, c'est agir avec conscience pour défendre ses croyances. Militer, c'est aussi se consacrer à la réussite d'un projet, un objet d'ordre matériel ou intellectuel. Militer, c'est procéder selon un plan, mettre ses idées sur scène, donner vie à ses rêves et à son imagination. Et quand notre écrivaine évoque un «déplacement du terrain du militantisme», le texte n'est pas seulement envisagé comme un moyen mais bien comme une incarnation de ces efforts continuels pour parvenir à réussir son projet littéraire.

L'écriture romanesque ressemble alors, de ce point de vue, à l'acte militant. Le texte est un espace de tension, de pression, d'enjeu, mais aussi de

¹ Jean-Patrick Manchette, lettre à Jacques Faule, 11 août 1980. In : Nicolas Le Flahec, Gilles Magniont, *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, Anacharsis, Toulouse, 2017, p. 44.

sensations fortes, de surprises, d'enchantement – «lorsqu'on trouve la phrase ou le mot qui colle parfaitement», ou de déception. Face à l'autoritarisme des mots, incarnation du pouvoir littéraire, l'écrivain doit faire son choix : se laisser plier par cette force supérieure – et produire un texte marqué par la platitude stylistique– ou résister et persévérer face à cette indocilité.

Tout au long du texte, l'écrivaine affirme à la fois son caractère et ses valeurs. La patience («j'écris lentement»), l'organisation et l'efficacité esquissent une éthique d'écriture basée sur une démarche artisanale. Toute son œuvre est le fruit d'un travail de terrain. Ayant pris l'habitude de mener sa propre enquête avant de se livrer à l'écriture, Manotti rassemble les moyens et les outils qui lui sont nécessaires pour parfaire son entreprise. Le support textuel est constamment manié et manipulé jusqu'à ce qu'il prenne la forme souhaitée, les bords de ce produit littéraire sont ensuite polis et les gravures inscrites à la fin.

Au bout d'un moment, la familiarité de l'artisan avec ses matériaux contribue à l'amélioration et à l'affinement de ses produits. De *Sombre Sentier* jusqu'au récent *Racket* (Les Arènes, 2018), Manotti illustre une évolution stylistique notable, une maîtrise plus sûre de ses textes et sa formule, qui s'est révélée dans *Nos fantastiques années frics*, ne cesse de s'affirmer d'un roman à un autre.

Travailler son style permet également à Manotti de proposer à son lecteur un texte chargé de sens. Notre romancière qui considère, de façon très emblématique, ses mots comme «véhicules adaptés», se penche soigneusement sur le choix de ses mediums afin d'approfondir le contenu de ses messages et transmettre ainsi «beaucoup de choses». Cette sensibilité littéraire, cet esprit sélectif et cette démarche attentive établissent un rapport sérieux entre l'acte de l'écriture et celui de la lecture pour déboucher sur une conception savante du lecteur en tant que sujet penseur et non seulement en tant que sujet consommateur.

L'expérience, la pratique et la maîtrise de l'outil linguistique nous renvoient à ce titre aux «mots-matière» de Georges Simenon, «des mots, si vous voulez, qui aient le poids de la matière, des mots qui aient trois dimensions,

comme une table, une maison, un verre d'eau»¹. Une expression aussi simple qu'éloquente d'un écrivain prolifique qui, dans un cadre d'écriture comportementaliste, résonne comme un apophtegme. «Mots-matière» traduit à notre sens l'usage artisanal que font les praticiens de ce genre d'écriture de la langue.

La prédominance du concret sur l'abstrait et du monde extérieur sur le for intérieur dans le style behavioriste installe cette idée au cœur de la fiction noire et nous conduit une fois de plus au rapprochement de l'artisanat, forme la plus explicite et la plus intime de concrétisation de la pensée de l'être, et de ce genre de littérature. Le langage figuratif et la place de l'objet dans les textes appartenant à cette tradition évoquent également le rapport de l'artisanat au visuel.

Plus explicite dans ses propos, le maître d'*Au revoir là-haut* s'assume ouvertement comme un artisan. Répliquant à la question de son interviewer sur ses rituels d'écriture, il assure :

«je suis un artisan, ce n'est pas très romantique comme vision. Je crois plus dans mon travail que dans mon talent. J'écris le plus possible, il y a des journées meilleures que d'autres, mais je ne me donne aucune contrainte. J'ai juste une petite méthode : le matin je relis les trente ou quarante dernières pages, puis je poursuis dans mon élan. Ce qui me permet de beaucoup relire et d'arriver à la fin du manuscrit avec un texte assez propre. C'est plus une question de méthode que de rituel»².

Selon cette approche de l'écriture, méthode, exercice et assiduité ne sont pas moins estimables que le talent. Dans le cas de Pierre Lemaître, être écrivain repose, entre autres, sur la démarche et l'investissement quotidien de celui qui prend l'écriture pour profession, ou «métier» selon Jean-Patrick Manchette. La création est alors sujet d'action, et non seulement d'inspiration, matérielle plus que spirituelle.

Se fiant plus à son travail qu'à son talent, Lemaître nous renvoie avec sa méthode à la genèse de *Madame Bovary* où Flaubert, obsédé par la sonorité de son texte, lit et relit sa rédaction à haute voix, pour en évaluer le tempo et la musicalité. La référence de Manchette à ce dernier n'est pas donc uniquement

¹ Georges Simenon, *L'âge du roman*, Éditions Complexes, Bruxelles, 1988, p. 60.

² Pierre Lemaître interviewé par Marc Fernandez In : *Crime sans frontières : L'Internationale des voyous...*, Alibi, Ayoba Éditions, saison 4, Printemps-Été 2014, p. 57.

stylistique mais aussi bien méthodique et la démarche de Pierre Lemaître s'installe dans le sillage de cette tradition.

Pierre Lemaître et Manotti s'inscrivent ainsi dans ce que Barthes appelle symboliquement, dans *Le degré zéro de l'écriture* (1953), «L'artisanat du style». Selon l'auteur de cet essai, Flaubert, fer de lance de ce mouvement institué depuis les années 1850 en une tradition, et tant d'autres bastions de la littérature française comme Théophile Gautier, Paul Valéry et André Gide, avaient contribué à la popularisation de cette démarche :

«on a vu que vers 1850, il commence à se poser à la Littérature un problème de justification : l'écriture va se chercher des alibis ; et précisément parce qu'une ombre de doute commence à se lever sur son usage, toute une classe d'écrivains soucieux d'assumer à fond la responsabilité de la tradition, va substituer à la valeur-usage de l'écriture, une valeur-travail. [...] Alors commence à s'élaborer une imagerie de l'écrivain-artisan qui s'enferme dans un lieu légendaire, comme un ouvrier en chambre et dégrossit, taille, polit et sertit sa forme, exactement comme un lapidaire dégage l'art de la matière, passant à ce travail des heures régulières de solitude et d'effort [...]. Cette valeur-travail remplace un peu la valeur-génie ; on met une sorte de coquetterie à dire qu'on travaille beaucoup et très longtemps sa forme ; il se crée même parfois une préciosité de la concision [...], bien opposée à la grande préciosité baroque (celle de Corneille par exemple) [...]»¹.

La réticence face à la «valeur-travail» de l'écriture revient aux connotations péjoratives qu'une telle démarche pourrait implicitement suggérer. Dans certains esprits, les traces des efforts déployés dans la rédaction dévoilent les difficultés rencontrées par l'écrivain et finissent par assimiler le travail d'écriture au labeur d'une entreprise présumée être à leur égard, dans sa version sublime (utopique ?), spontanée et naturelle (on pense notamment à la «prose spontanée» de l'auteur américain Jack Kerouac). Or, de nos jours, ce genre de perspective puriste semble plus fantaisiste que réaliste.

Payer le succès d'une œuvre littéraire au prix des peines, des tourments et des pressions qu'incarne cette «valeur-travail» semble également, selon la même optique, toucher au prestige de son maître. Il n'est pas très flatteur en effet d'imaginer un auteur à succès buter contre les mots, subir les affres d'un blocage ou commettre une maladresse qui lui échappe au premier regard. Cette illusion

¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris, 1953, pp. 90-91.

revient en grande partie à la confusion entre compétence et aisance. L'aptitude d'un auteur à rédiger dans un style qui traduit sa subtilité et sa maîtrise de l'outil linguistique n'est pas souvent le simple effet de la «valeur-génie» mais de la «valeur-travail».

L'aisance est liée à la souffrance et la perfection d'un style doit, comme dans le cas de Flaubert, autant à la patience qu'à la persévérance. Perfectionner son écriture ou donner l'impression de l'aisance stylistique coûte au maître de *L'Éducation sentimentale* dix heures de la journée ou plus. Lemaître, certes avec beaucoup moins de contraintes, procède à son tour ainsi :

«J'écris de 8h30 à 16h30, sans oublier quelques heures nocturnes, devant un simple bureau de bois [...]. [...] Je ne suis pas du tout un écrivain inspiré, échevelé... D'ailleurs, je ne crois pas à l'inspiration, je ne crois qu'à la transpiration. Être romancier est un métier très technique. On ne peut pas simplement écrire parce qu'on est inspiré. Quand on décide de raconter une histoire et lui donner un sens, il faut puiser dans des outils techniques et un vrai savoir-faire, en fait c'est très prosaïque. Je me compare plutôt à un artisan-horloger qu'à un artiste»¹.

Au rythme quotidien, la relecture et la révision permettent à ce genre d'écrivain-artisan de détecter les difformités de son histoire et «d'arriver à la fin du manuscrit avec un texte assez propre». Cette démarche et cet investissement considérable du temps et des efforts mettent à mal le cliché de l'aisance stylistique dans la littérature noire en général.

Ayant remporté le Goncourt 2013 avec *Au revoir là-haut*, Lemaître met un pied dans le champ de la littérature blanche. N'étant pas un palladium de supériorité littéraire, ce genre de prix et distinction témoignent malgré tout du talent de ces auteurs. Pour Lemaître, cette œuvre qui représente un aboutissement dans sa carrière d'écrivain s'inscrit avant tout dans un enchaînement et n'est nullement une rupture avec ses romans précédents.

Lemaître n'est pourtant pas le premier des auteurs de roman noir à décrocher un prix littéraire d'un tel prestige. Le fameux écrivain espagnol, Manuel Vasquez Montalban, dont l'œuvre noire est couronnée d'un succès mondial avec une trentaine de traductions dans des langues étrangères, était à son tour

¹<http://www.buzz-litteraire.com/secrets-decriture-de-pierre-lemaître-prix-goncourt-ne-crois-a-linspiration-ne-crois-qua-transpiration/>(consulté le 13/03/19).

majestueusement présent dans la tribune des grands romanciers de son époque. Ses lecteurs et critiques discernent dans la personne de cet écrivain non seulement les traits d'un grand homme de lettres mais aussi et surtout le caractère d'un intellectuel engagé, particulièrement estimé pour son militantisme sous le règne de la dictature en Espagne. Le prix national des lettres espagnoles (*Premio Nacional de Literatura*) lui a été concédé en 1995 pour l'ensemble de son œuvre¹.

La distinction des plumes noires les plus fines ne se limite pas à ces deux territoires, espagnol et français. L'Italie, la Suède, et les États-Unis, à titre illustratif, ont vu successivement Andrea Camilleri, Henning Mankell et James Ellroy susciter l'intérêt et la reconnaissance des cercles universitaires et académiques, voire disputer aux écrivains les plus renommés de la littérature blanche leur gloire et leur popularité. Le *New-York Times* publia à son tour, en 1998, la liste des 100 meilleurs romans du siècle précédent, sélectionnés et classés par la maison d'édition newyorkaise Modern Library², où figurait, à côté de James Joyce, John Doss Passos, George Orwell, Ernest Hemingway et tant d'autres noms illustres de la littérature américaine, celui de l'ancien détective Pinkerton, Dashiell Hammett, avec *Le Faucon maltais*.

Ces exemples, entre autres, mettent en œuvre la notion de talent. La valeur littéraire d'un écrivain dépend donc en premier lieu de ses capacités créatrices et de ses prouesses stylistiques et non pas du domaine de son exercice. Les affinités entre artisan et artiste, pour parler d'un auteur de roman noir et d'un autre de littérature blanche, sont bien loin d'être superficielles. Il existe de ce fait un contre-courant qui abolit les préjugés et va même jusqu'à reconnaître l'effet de la fiction noire sur son œuvre littéraire.

On se rappelle, par exemple, du coup de cœur d'Albert Camus pour *Le facteur sonne toujours deux fois* (1934), cité même parfois comme une source d'inspiration pour *L'Étranger*. L'hommage rendu par l'auteur de ce dernier chef-d'œuvre à son homologue américain James Mallahan Cain (1892-1977) et à son roman susmentionné révèle l'histoire d'un rapport dialectique entre ces deux terrains de la littérature. Reconnaisant être inspiré de ce roman noir, Camus signe

¹ Claude Mesplède, *Dictionnaire des littératures policières*, vol 2 : J – Z, Nantes, Joseph K, 2007, p. 949.

² <http://movies2.nytimes.com/library/books/072098best-novels-list.html> (consulté le 05/09/2019)

une légitimation personnelle d'un genre encore mis à l'écart par l'institution littéraire dans la période où Meursault voit le jour.

L'influence de ce genre de fiction sur la littérature blanche n'est pas non plus une exception ainsi que le confirme l'hommage, souvent oublié, d'un nombre certes restreint d'écrivains consacrés. Des «mouvements», ou écoles littéraires, selon les désignations, puisent dans le domaine du roman noir en particulier, et du roman policier en général, pour y trouver de quoi ressourcer une nouvelle structure ou forme littéraire. Le Nouveau Roman est à juste titre emblématique d'une tendance souvent négligée où le roman populaire fournit la clef de la réussite à celle jusque-là considérée comme étant noble.

L'attrait non dissimulé du Nouveau Roman pour ce genre de fiction qui lui avait servi de modèle pour nombre de ses chefs-d'œuvre (*L'Emploi du temps*, de Michel Butor, *Gommes*, de Robbe-Grillet, *l'Amante anglaise*, de Marguerite Duras, *L'inquisitoire*, de Robert Pinget...¹), de références thématiques et de types de personnages, nous introduit à la situation inverse où la blanche brave les protocoles de l'institution littéraire pour louer les atouts de la noire. Fer de lance du nouveau mouvement littéraire, Alain Robbe-Grillet et Michel Butor, pour n'en citer que deux, s'inspirent du roman noir, le parodient et bouleversent ses règles de jeu.

Or, si affinités il y a entre le Nouveau Roman et la fiction noire, c'est au roman noir américain, et notamment au néopolar, de se revendiquer comme le voisin le plus proche de cette famille littéraire. Et d'une façon anecdotique (ou non), mais nullement fortuite, les deux qualificatifs antéposés, néo et nouveau, ne sont-ils pas somme toute l'avert et le revers de la même pièce ? N'affichent-ils pas, chacun à sa façon, le désir d'affranchissement des règles préétablies ? Ne sont-ils pas porteurs de la marque subversive qui avait caractérisé la sortie des deux catégories littéraires ?

La mise à l'écart de la psychologie dans les deux cas, la primauté du fait sur l'émotion, l'enquête comme prétexte pour forger une critique sociopolitique, l'intérêt porté aux objets, et surtout l'ampleur du scepticisme et du doute dessinent

¹ Hanna Charney, «Pourquoi Le "Nouveau Roman" Policier ?», *The French Review*, vol. 46, no. 1, 1972, pp. 17–23. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/387179.

les plus saillants des traits communs entre ces deux champs littéraires. De telles spéculations sont aussi celles de Simon Kemp qui pose, en ces termes, la proximité des *Gommes* de Grillet du roman noir américain :

«l’ambiance est aussi d’un noir authentique : le détective cynique et las du monde s’accorde parfaitement au décor gris d’une ville industrielle peu accueillante, sur laquelle pèse une atmosphère de menace mal définie. Bien que Robbe-Grillet n’aille pas jusqu’à recopier des pages entières de Simenon, comme le fera plus tard Jacques Roubaud dans *La Belle Hortense* (1985), il s’approprie à volonté le style parfois galvaudé du roman noir américain ou européen du milieu du siècle et les situations transformées en clichés par les thrillers d’Hollywood»¹.

Le jeu de pouvoir et d’influence entre les deux littératures noire et blanche s’est mû à travers le temps en un rapport interactif où chacun des deux champs s’approprie plus ouvertement les mérites et les atouts de son concurrent. Ce phénomène qui contribue à la légitimation de l’une et à la fécondité de l’autre se manifeste plus explicitement à travers la création d’un métissage littéraire, stylistique aussi bien que structural et thématique, que la notion de genre en porte les traces.

3.1.2. Des romans hybrides ?

Interrogée sur son choix de la fiction noire pour ses trames romanesques, Dominique Manotti avoue que le registre de désenchantement qui caractérise cette catégorie littéraire est un médium adapté à ses espérances d’ancienne militante politisée². Ce choix de fiction noire est en soi révélateur, outre des motivations personnelles de l’écrivaine, de ses plans intellectuels qui visent, entre autres, à diriger la réception et la lecture de son œuvre. Auteure de polar, Manotti garde à l’esprit l’idée de la concomitance entre le fait de divertir et d’avertir dans un genre

¹Simon Kemp, «Le Nouveau Roman et le roman policier : éloge ou parodie ?», *Itinéraires* [En ligne], 2014-3 | 2015, mis en ligne le 25 septembre 2015. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2579> ; DOI : 10.4000/itineraires.2579 (consulté le 05/09/2019)

²Frommer Franck, Oberti Marco, «Dominique Manotti : du militantisme à l’écriture tout en parlant de politique», *Mouvements*, 2001/3 (n°15-16), p. 41-47. DOI : 10.3917/mouv.015.0041. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-41.htm>

où l'illusion ne fait souvent qu'un avec l'allusion. Choisir le noir, c'est préconiser l'écriture d'une fiction critique à forte connotation sociopolitique.

Choisir un genre, c'est intégrer une famille littéraire, c'est se mettre en cohésion avec ses traditions, ses pratiques et ses règles esthétiques. Dans la famille du noir, rares sont en effet les écrivains qui ne reconnaissent l'autorité d'un de leurs illustres prédécesseurs. Pour consolider ses liens familiaux, chacun se réclame d'un ancêtre et lui rend hommage à sa manière. Manotti, à titre d'exemple, se réfère à Dashiell Hammett comme son premier choc de la littérature noire, admire Ed Mc Bain et estime particulièrement James Ellroy¹, que Lemaître reconnaît comme l'un de ses mentors.

Ce dernier, dès son premier *Travail soigné* paru en 2006, avait pris l'habitude de rendre hommage aux écrivains et penseurs dont il s'inspire. Citant ses références à la fin de ses romans, il considère cette attention comme une révérence à ceux qui l'ont précédé. Philosophes, historiens et écrivains sont à chaque fois sollicités pour témoigner de la pluridimensionnalité de ses récits. Lemaître, tout en évoquant des figures de proue de la littérature blanche, confirme son ADN littéraire en restant toujours fidèle à sa vocation première d'écrivain de romans noirs.

Traduisant la reconnaissance de nos deux écrivains pour leurs modèles ou inspireurs, ces hommages expriment en outre l'effet que tel ou tel écrivain a pu produire sur leurs romans. Force est de souligner que leurs histoires empruntent ou parodient un style ou une forme qui laissent le lecteur et critique se questionner parfois sur la nature d'un tel roman. *Au revoir là-haut* est à ce titre très symbolique. Ce roman de l'après-guerre évoque avec son décor Henri Barbusse, Balzac avec ses longs passages descriptifs et Proust avec ses constructions phrastiques, et tant d'autres écrivains qu'on croit reconnaître à la lecture de tel ou tel passage ou formule.

¹«Mes grands chocs littéraires furent d'abord plutôt américains : Dashiell Hammett et Dos Passos, et, j'aime énormément Ed Mc Bain. J'apprécie ce style direct sans fioritures, la qualité de la composition, ce rythme haletant. [...] Dans les années quatre-vingt, le choc absolu a été James Ellroy. Pour moi, c'est un très grand écrivain toutes catégories confondues de cette seconde moitié du XX^e siècle. Et son style nerveux, syncopé m'a beaucoup influencée». Frommer Franck, Oberti Marco, «Dominique Manotti : du militantisme à l'écriture tout en parlant de politique», *Mouvements*, 2001/3 (n°15-16), p. 41-47. DOI : 10.3917/mouv.015.0041. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-41.htm>

Cités à la fin du roman, ces noms, entre autres, posent la question de la nature générique non seulement de l'œuvre de Pierre Lemaître mais aussi de Dominique Manotti qui, tout en étant plus discrète sur ses références ou ses éventuels emprunts dans ses romans, n'en demeure pas moins concernée. Cette dernière ne manque pas d'ailleurs de nous intriguer en avouant qu'elle a joué, dans *Nos fantastiques années fric* où la noirceur générique ne fait aucun doute pour la critique, «avec les conventions»¹.

L'emprunt, stylistique ou formel, à d'autres écrivains, brouille les frontières entre les catégories littéraires et sollicite la réflexion sur la notion d'hybridité et en premier sur celle de genre qui se greffe sur la macro comme sur la microstructure du champ littéraire. De ce fait, cette deuxième notion se conjugue avant tout avec le roman, un genre littéraire qui, à son tour, se ramifie en d'autres catégories sécables. La notion de genre touche donc aussi bien le fond que la forme et trouve dans la polyphonie de la littérature un moyen de créer sans cesse des dérivations qui se détachent de la structure originelle.

L'Encyclopédie Larousse en ligne en propose une entrée qui s'attarde plus sur le flou sémantique de cette notion que sur le développement de ses traits définitoires². On en retient en somme que la généricité renvoie à la catégorie littéraire d'une œuvre et qui regroupe sous le même toit des romans ayant des consanguinités structurales, thématiques, stylistiques, linguistiques ou même par rapport au public visé.

¹ «Nos fantastiques années fric : une affaire d'État ? Entretien avec Dominique Manotti, auteure, suivi de Cinq questions à Éric Valette, réalisateur», *Mouvements*, 2011/3 (n° 67), p. 34-43. DOI : 10.3917/mouv.067.0034. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2011-3-page-34.htm>

² «Catégorie d'œuvres littéraires ou artistiques définie par un ensemble de règles et de caractères communs ; style, ton d'un ouvrage. Comme en peinture ou en musique, la notion de genre a permis en littérature de classer les œuvres suivant leur sujet ou leur style : on parle de genre romanesque, épique, épistolaire, dramatique, etc. Bien qu'existant depuis Aristote, cette notion ne peut être clairement définie. Tantôt attachée à la forme, tantôt à l'objet littéraire, elle n'a eu de cesse de passionner les plus grands écrivains et critiques. D'aucuns ont tenté de la théoriser, et de fixer des règles, d'autres de la rejeter (notamment au XX^e s.). Ce qui est certain, c'est que malgré les nombreuses querelles littéraires qu'elle continue encore aujourd'hui de soulever, elle reste l'une des façons la plus évidente de classer les œuvres littéraires. Depuis Aristote et sa *Poétique*, la rhétorique, (l'art du discours), s'est spécialisée en poétique, ou codification des différents genres de l'écrit, se restreignant à la seule elocutio (ornement, art de dire), au détriment de l'*inventio* (invention, recherche des arguments) et de la *dispositio* (disposition, mise en ordre). Une hiérarchie s'est établie, du style noble (ou sublime) au style bas (ou trivial), en passant par le médiocre, correspondant aux trois classes de la société (nobles, bourgeois, paysans)». https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/genre_litteraire/55048

Cette notion se réfère à une pluralité de codes ou de marques spécifiques à une forme littéraire ayant pour objectif de répondre aux attentes d'un certain public littéraire. La généricité fait ainsi écho à la théorie de la réception de Hans Robert Jauss. Elle se définit par rapport à l'horizon d'attente du lecteur et, dans certains cas, c'est l'acte de lecture qui détermine la nature d'un roman brouillant les codes habituels de tel ou tel genre. L'ambiguïté du contrat de lecture dans ce dernier cas de figure incite le lecteur à prendre en compte ce que Wolfgang Iser considère comme la théorie de l'effet esthétique du texte¹.

La polysémie textuelle exige une constitution de sens approprié qui repose particulièrement sur l'expérience personnelle du lecteur, ses dispositions culturelles et la perspective de sa lecture. Sous cet angle, un texte peut revêtir plusieurs statuts et met alors son lecteur devant l'embarras du choix. Nos deux écrivains en profitent d'ailleurs pour jouer sur les codes du polar et parviennent à créer des hybridités génériques qui laissent leurs textes à la croisée de plusieurs genres.

Bien qu'elle soit d'un usage aussi classique que moderne, la notion d'hybridité² a toujours de quoi éveiller certaines sensibilités. Désignant en somme un produit transculturel – racial, linguistique ou politique –, elle se trouve aussi bien sollicitée dans la terminologie des sciences exactes que dans celle des sciences humaines. Entendue parfois comme une atteinte à la pureté de l'être ou de l'objet désigné, l'hybridité peut insinuer, par quelques aspects, un certain degré hiérarchique et finit par évoquer une connotation péjorative. Qu'en est-il alors de son emploi littéraire ?

C'est le nom de Bakhtine qui s'impose ici en premier. Ayant contribué avec *Esthétique et théorie du roman* (Gallimard 1978) à l'expansion du concept de l'hybridité dans le domaine de la critique littéraire, le théoricien russe met en lumière des conceptions connexes comme le plurilinguisme de la littérature. Le

¹ Voir à ce sujet l'article d'Yves Gilli dans la revue de sémio-linguistique des textes et discours, *Semen* : «Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser», *Semen* [En ligne], 1 | 1983, mis en ligne le 21 août 2007, consulté le 24 août 2019. URL : <http://journals.openedition.org/semen/4261>

²À ce sujet, voir la contribution d'Anne Moiroux et de Kirsten Wolfs : «Éléments de bibliographie raisonnée» In : *Le texte hybride* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004 (généré le 24 août 2019). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/psn/10094>. ISBN : 9782379060113.

métissage dans le champ de la fiction peut donc avoir plusieurs formes linguistiques (les registres employés), stylistiques ou tonales...

La notion d'hybridité s'installe plus dans un lexique littéraire d'urgence – comme un outil linguistique qui sert d'assistance en cas d'indécision ou de confusion soulevées par une œuvre transgressive qui échappe à la volonté d'homogénéisation – que comme un vocabulaire normalisé par la fréquence de son emploi. La critique littéraire y fait donc appel dès qu'il est question de traiter un texte qui déjoue la norme et les conventions, transgresse les codes et transcende les genres.

L'hybridité renvoie de ce point de vue à une forme d'expérimentation littéraire qui prolifère dans la zone du flou générique, ce qui peut être le cas d'*Au revoir là-haut*. Ce roman étend ses frontières au-delà de la zone habituelle du policier qui correspond à la vocation de son auteur. Un tel changement de registre n'est pas passé inaperçu pour les critiques et les commentateurs de l'œuvre de Pierre Lemaître. Ce dernier, à la question de savoir pourquoi il a choisi «pour ce roman, un sujet très éloigné de [ses] romans habituels, les romans policiers», répond ainsi :

«Je ne suis pas certain que ce roman était "très éloigné" de mes romans précédents. Je n'ai écrit que des romans noirs, celui-ci en est un. Ce qui change, c'est peut-être le registre ; je m'éloigne du roman policier pour le roman picaresque. Pour dire vrai, je n'ai pas "voulu" ou prémédité de changer de registre. J'ai commencé à écrire une histoire policière qui se déroulerait dans l'immédiat après-guerre et je me suis rendu compte qu'elle n'avait pas le code génétique du polar. J'avais le choix entre changer d'histoire pour faire un polar ou la garder et faire autre chose. Je n'ai pas hésité bien longtemps...»¹

Ce récit de l'après-guerre joue sur la notion de convention et rappelle, avec son contexte, ses thématiques et ses registres, sa structure et ses techniques, que l'originalité n'est somme toute qu'un ensemble de conventions dosées et combinées différemment pour procurer au lecteur le plaisir, ou plutôt l'impression, de déguster un nouveau cocktail littéraire.

¹ <http://medias.unifrance.org/medias/209/192/180433/presse/au-revoir-la-haut-dossier-de-presse-francais.pdf>

Mais dans chaque mélange, il y a toujours une composante qui, par son odeur ou son goût, se distingue des autres ingrédients. Serait-ce le picaresque qu'on sente le plus dans ce roman ? Récit d'aventures, ce dernier genre qui remonte au XVI^e siècle met en scène des personnages en devenir constant, contraints par les circonstances à se déplacer, fuir ou partir à la quête d'un objet qui, une fois atteint, sonne la fin de leurs pérégrinations. La structure épisodique de ce genre de roman offre au lecteur une traversée horizontale aussi bien que verticale de la société, en compagnie d'un antihéros dont la progression marque souvent la régression de son entourage. Ce genre de littérature est aussi généralement considérée comme satirique et moralisante¹.

Au revoir là-haut n'est pas pris pour un roman picaresque pour rien. L'élément de déplacement, substance essentielle dans ce genre, y est bien présent. Les personnages principaux, Albert Maillard, Édouard Péricourt et le lieutenant Pradelle, se déplacent, non sans risques pour les deux soldats, du front à l'arrière front. Un périple qui s'accompagne avec l'ascension et la transgression, sociale aussi bien que professionnelle de leur commandant. Les deux victimes de guerre se transforment à leur tour en escrocs et leur progression dans l'histoire marque leur régression morale.

La combinaison réussie entre le picaresque et le policier dans ce roman nous renvoie aux propos de l'auteur allemand Bertolt Brecht qui assure : «On ne saurait guère écrire un roman d'aventure autrement qu'à la manière d'un roman policier : dans notre société, les aventures sont criminelles»². Et les pérégrinations des deux poilus dans ce roman sont aussi marquées par l'infraction de la loi et la volonté de rétablir non pas l'ordre mais une certaine stabilité personnelle, ce qui confère au policier dans cette histoire un caractère picaresque et au picaresque également un caractère policier.

Ce roman transgenre reste avant tout un roman noir où la violence, le crime, les actions et leurs rebondissements contribuent à la peinture d'un tableau social aux couleurs sombres. Le cynisme d'une société aux valeurs décadentes, les

¹ Maurice Maulho, «Roman picaresque», *Encyclopédie Universalis* en ligne, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-picaresque/>

² Bertolt Brecht, «Sur la popularité du roman policier», *Les arts et la révolution*, trad. franç. B. Lortholary, Paris, L'Arche, 1970, p. 81. (Cité en exergue) In : Benoît Tadié, *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, PUF, Paris, 2006.

responsabilités mal attribuées, les politiciens et les hommes d'affaires crapuleux, un ordre on ne peut plus aléatoire et une infraction qui entraîne une enquête sans mystère et une justice hasardeuse : cette œuvre plonge ses lecteurs dans un univers typiquement noir, corrompu et désespéré.

Au revoir là-haut n'est pourtant pas le seul roman non-conventionnel dans notre corpus. *Sombre Sentier* qui marque le passage de Dominique Manotti à l'écriture joue à son tour sur certaines conventions du genre puisqu'il n'était pas initialement envisagé comme une fiction noire. Du moins c'est ce que l'écrivaine avait estimé au début :

«*Sombre sentier*, confie-t-elle à la revue *Mouvements*, a été accueilli comme un récit très noir. Mais à bien y regarder, le conflit social s'achève sur une victoire : ils ont gagné ! C'est en fait un livre très optimiste parce qu'il était encore porté par les espoirs des années soixante-dix. Les autres romans sont beaucoup plus sombres car ils correspondent aux "années Mitterrand"»¹.

Meurtres, prostitution, trafic de drogue, contrebande, espionnage, complots, adultère, fanatisme religieux, mais aussi amour, avec ses hauts et ses bas, entre les deux personnages principaux d'un roman dont la noirceur générique et la froideur stylistique sont parfois mises à mal par la chaleur des émotions et les lumières d'un humanisme infaillible. L'histoire d'un amour compliqué entre deux homosexuels dans ce roman noir ne verse évidemment pas dans le sentimentalisme et ne nuit aucunement au «mécanisme intellectuel» et critique du roman.

Quant à la suspicion qui en résulte au sujet de sa nature générique, elle est très vite dissipée par un épilogue qui redonne au roman noir ses vraies couleurs angoissantes. Dans le passage qui suit immédiatement la régularisation officielle des travailleurs clandestins, le lecteur est frappé par la répression et la violence d'un coup d'État en Turquie (p. 404). La clôture relance également la lutte contre le trafic de drogue puisqu'il continue, malgré tout, à conquérir le marché européen (p. 405).

¹ Frommer Franck, Oberti Marco, «Dominique Manotti : du militantisme à l'écriture tout en parlant de politique», *Mouvements*, 2001/3 (n°15-16), p. 41-47. DOI : 10.3917/mouv.015.0041. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-41.htm> (consulté le 10/11/2017 à 17h:05)

Le flou générique qui entoure parfois le noir se manifeste de prime abord dans la pluralité et la diversité des définitions et approches qui en sont proposées. Cependant, cette zone de confusion lui est en réalité salutaire puisque le genre parvient à subsister et à prospérer en jouant habilement sur les codes et les stéréotypes. Face aux premiers critiques qui lui avaient reproché une structure soi-disant figée, le noir s'est montré alors de plus en plus flexible en s'ouvrant thématiquement, et parfois même structurellement, à d'autres genres.

Né du bouleversement des codes, un genre aussi réfractaire et transgressif ne peut se plier donc à un seul schéma ou à une recette unique. Succomber à un tel choix serait, comme nous l'avons déjà souligné, encourir le risque d'épuisement et de répétition qui était à l'origine de l'essoufflement de la forme policière classique vers les années 1920, date qui coïncide avec la naissance d'un genre-relais durant cette période : le roman noir américain.

Néanmoins, cette souplesse ne se manifeste pas seulement dans l'hybridité que créent la violation des conventions et le jeu d'emprunt à d'autres genres mais aussi et surtout dans la conciliation de cette fiction entre deux catégories littéraires dont elle condense les caractéristiques : la littérature «sérieuse» et la paralittérature. Genre en marge, le polar par exemple, comme spécimen de noir, récolte les fruits des deux champs littéraires pour créer son propre domaine.

Pour Benoît Tadié, ce genre représente un croisement entre des éléments d'apparence contradictoire : «depuis les nouvelles de *Black Mask*, le genre s'est construit sur un paradoxe fertile entre le caractère adolescent des scénarios et la visée adulte du langage»¹. Des scénarios qui versent dans la paralittérature, plus ouverte à ce titre sur les thèmes tabous que la littérature blanche, et un style raffiné, chargé de critique et de caricature sociopolitiques, qui renvoient à l'aspect réfléchi de la littérature «sérieuse».

Il n'est pas inutile dans ce cadre d'ouvrir une parenthèse sur la paralittérature, certes aujourd'hui moins discréditée avec de plus en plus de travaux sérieux qui lui sont dédiés, mais qui ne cesse pourtant d'être la source de nombreux malentendus et préjugés. Le traitement de la littérature populaire

¹Benoît Tadié, *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, PUF, Paris, 2006, p. 18.

apporte généralement plus de lumières sur son essence, son évolution historique, sa marchandisation, ses modes de réception et son public que sur les questions esthétiques qui lui sont afférentes. Mais comme tous les champs artistiques, la paralittérature est sujette à la mutation, au développement ou à la régression, et nécessite de la sorte un effort périodique de mise au point de sa fiche de présentation.

Or, les travaux qui se penchent sur la paralittérature sont plus souvent de côté de la mise en évidence que de la mise au point. La paralittérature se réinvente et se défend de la recyclabilité qu'on lui reproche souvent. Ce genre de fiction libère l'expression littéraire des contraintes élitistes et demeure un cadre de démocratisation de la culture, un espace où la marginalité s'assume comme conscience, style et forme. Ouverte à l'expérimentation, cette littérature alternative reste avant tout le reflet d'une culture complexe, hétérogène et en devenir permanent.

Dans l'introduction de son ouvrage intitulé *Paralittératures* où il traverse patiemment le vaste champ des différents genres et sous-genres appartenant à la catégorie mentionnée dans le titre, Daniel Fondanèche commence par démontrer la contemporanéité de l'usage de l'étiquette «paralittérature». Mais pour définir les origines de ce genre de fiction, il n'hésite pas à nous renvoyer vers les débuts du XVII^e siècle où elle trouve, sous forme de fascicules, son aspect archaïque. N'étant pas concerné par la censure royale puisqu'il ne fait pas plus de «deux feuilles, c'est-à-dire plus de vingt-quatre pages in-12» (p. 10), le fascicule avait contribué à la promotion de la «littérature bleue», ancêtre de la paralittérature :

«Le peu que l'on sache de cette littérature, c'est qu'elle est née au début du XVII^e siècle sur les presses de Nicolas Oudot à Troyes. *Il s'agissait de petites brochures destinées à être vendues par des colporteurs, des marchands-merciers, des vendeurs d'images circulants avec leurs ballots dans les foires, les marchés*¹. Ces livrets ont un format qui ne dépasse pas huit pages et ce sont principalement des fascicules de piété ou des contes destinés aux enfants. [...] La thématique des récits se diversifie également, on emprunte à l'histoire et, en particulier, aux récits de chevalerie, on met en

¹ C'est l'auteur qui souligne. Citation de Bollème, Geneviève, *La bibliothèque bleue : la littérature populaire en France du XVI^e au XIX^e siècle*, Julliard, Paris, 1971, p. 8 (collection « Archives », n° 44).

scène des héros populaires, Charlemagne aussi bien que Gargantua ou que Till l'espiègle»¹.

Le développement des moyens d'impression et de diffusion de la presse quotidienne en France avaient, vers les années 1880, annoncé la disparition de la littérature de colportage et l'essor du roman-feuilleton, généralement pris pour le vrai ancêtre de la paralittérature. Quant à sa dénomination, cette dernière se conçoit de prime abord par opposition à une autre littérature dite «noble», «savante», «attestée», «traditionnelle», «classique», «blanche» ou «académique». Pour ce qui est du label de la paralittérature, il se trouve essentiellement déterminé par son mode de réception :

«En France et dès le XIX^e siècle, on souligne bien qu'il s'agit d'une littérature de *basse extrace*, bonne pour le commun : *romans pour femmes de chambre, romans pour cuisinières, romans pour portières, romans pour concierges*, en prenant pour point de repère, la réception. Comme les Anglo-Américains, la France prend aussi le support de production comme référence de classement : *littérature à deux sous, littérature à bon marché, littérature à six sous, littérature marchande, littérature mercantile, littérature industrielle*, mais aussi *littérature facile* comme *littérature de bas étage* ou encore *littérature de gare*»².

Le maître de l'ouvrage ne recense pas dans ce cadre moins de treize genres paralittéraires qu'il répartit en cinq socles : le spéculatif, l'aventure, le psychologique, l'iconique et enfin le documentaire. Chacun de ces socles est à son tour divisé en plusieurs chapitres pour représenter les différents sous-genres qui lui correspondent. Selon cette optique, la fiction policière figure en premier dans le chapitre du socle spéculatif.

La littérature populaire a été, et est encore visée, pour l'aisance et l'affluence qui caractérisent sa production, stylistique aussi bien qu'éditoriale. Et à Fondanèche de résumer ainsi les critiques les plus communes sur cette catégorie littéraire :

«Cette idée que la paralittérature doit être facilement accessible contient en germe les plus fréquents des reproches qu'on lui fait : être linéaire, simpliste, avec des personnages sans épaisseur psychologique et surtout rédigée dans un niveau de langue qui ne se hausse pas au-dessus du vocabulaire standard.

¹ Daniel Fondanèche, *Paralittératures*, Vuibert, Paris, 2005, p. 10.

² *Ibid.*, p. 9.

Il arrive que ce soit vrai, mais ce n'est pas non plus l'apanage des paralittératures»¹.

Par souci de conserver la réputation de la littérature française, ce «sous-champ» a été vilipendé par les critiques au XIX^e siècle pour atteinte aux valeurs socioculturelles. À ce stade, la paralittérature a été traitée comme une mauvaise graine dont on craint les effets sur le bon goût et pour laquelle on essayait d'épargner au lecteur ses inclinaisons douteuses.

La querelle qui s'est déclenchée en effet dans les journaux et à travers les revues littéraires spécialisées s'est récemment virtualisée pour ouvrir la voie à une nouvelle vague de webcritique qui se veut l'alternative d'une critique jugée injuste, voire exorbitante et usurpatrice pour les défenseurs de la paralittérature. Cette dernière s'égaré dans cette rivalité muette entre un amateurisme dévoué, promotionnel, et un professionnalisme suspecté et imposant.

Tout bien réfléchi, la paralittérature se trouve vilipendée pour des raisons qui lui valent, paradoxalement, l'attrait et la passion de ses amateurs. La facilité stylistique, la linéarité, le stéréotype, les clichés, parfois la superficialité des idées, mais aussi le fait d'être un simple passe-temps, une distraction jugée, à tort ou à raison, comme éphémère ; tout converge en fait à associer la paralittérature au jeu. Or, ce dernier élément, tout indispensable qu'il est dans le champ de la fiction populaire, est injustement réduit à sa seule fonction de distraction.

¹ *Ibid.*, p. 14.

3.1.3. Le jeu et l'enjeu

Les aficionados de la littérature policière en général évoquent une sorte d'addiction pour ce genre de fiction qu'ils associent délibérément, sur les forums de discussion dédiés à ce sujet, à l'alcool et au tabac. Nullement fortuite, cette assimilation, également redondante chez les critiques du genre, se réfère même aux traits définitoires du roman policier classique pour expliciter les raisons d'une telle dépendance. La stéréotypicité, la codification, la sérialité et l'immédiateté qui caractérisent la fiction policière rapproche sa pratique lectorale de l'envie développée pour les substances psychoaffectives. Mais que pourrait-il y avoir en effet de réconciliant dans la violence du crime et sa cruauté, de révélateur dans le mystère de l'énigme et sa complexité, de salutaire dans la crise et ses difficultés ?

L'attrait, voire parfois l'obsession, pour le roman policier revient aux notions de jeu et du plaisir qui se rattachent à la tension, au suspens et à la surprise dans ce genre d'histoire. Le jeu interfère alors à tous les niveaux dans le registre policier où la lecture se trouve envisagée comme jeu d'évasion, l'écriture comme jeu de défi logique entre écrivain et lecteur, l'enquête policière comme jeu entre ce dernier et l'enquêteur.

Il n'est d'ailleurs pas anodin que les critiques du roman policier classique sollicitent la très récurrente image du puzzle pour décrire la structure de ce genre de roman¹. Cette représentation est d'autant plus éloquente qu'elle incarne les aspects majeurs de cette littérature : le chaos constructif et la lecture unique. À partir des éléments épars et en apparence sans connexion, se construit une fresque finale où chaque pièce, même la plus ténue, apporte davantage de sens et de clarté au tableau final qui remet tout le désordre en ordre. Mais une fois reconstruit, le puzzle n'exerce plus le même effet sur le joueur.

¹ «Le roman à énigme repose sur un "jeu intellectuel" (postulé) entre auteur et lecteur, figuré par l'affrontement intellectuel (et non physique) entre enquêteur et criminel. Cela explique les synonymes ("roman de détection", "roman problème", "roman jeu"...) [...]. [...] Ainsi, d'une certaine façon, le roman à énigme appartient à la grande famille des figurations d'énigmes (depuis les récits œdipiens jusqu'aux devinettes) et des jeux intellectuels. Sa figure emblématique, image récurrentes dans les romans, serait le *puzzle* qu'il s'agit de reconstituer» : Yves Reuter, *Le roman policier*, Armand Colin, Paris, 2009, pp. 42-43.

Ces caractéristiques, entre autres, lui valent la qualification de «roman-jeu», ce qui confirme définitivement le rapport entre le policier et la distraction. Cependant, ce même aspect ludique représente parfois le défaut de la cuirasse de cette fiction. L'association entre le jeu et la frivolité dans l'imaginaire collectif explique, entre autres raisons, pourquoi la littérature policière se trouve privée du caractère «sérieux» propre à la littérature blanche.

Dans le noir, le jeu prend une autre tournure, plus sérieuse et plus réfléchie. La forme ouverte (le dénouement lacunaire) de ce genre de roman prolonge en effet le «jeu», c'est-à-dire l'enquête fictive, au-delà du temps et de l'espace de la lecture. Son fond sombre et pessimiste le dote d'un caractère plus herméneutique, voire philosophique, et la nature des personnages qui peuplent son univers tient le lecteur à distance. Ce bouleversement des règles traditionnelles du jeu laisse le lecteur de la fiction noire à la merci d'une sensation étrange, loin de celle que lui procure le roman à énigme classique.

Mais si les premiers noirs américains nous procurent les plaisirs du sexe, de l'alcool et du cigare, on peut se demander par quels moyens ce genre de fiction parvient à nous séduire aujourd'hui ? Comment concilier, dans un genre aussi pessimiste, politique et critique que le noir, entre le statut «sérieux» et la fonction ludique de l'élément policier (l'enquête) ? Cette apparente contradiction est d'autant plus problématique que le noir nous présente des éléments textuels et une structure narrative destinés *a priori* à déstabiliser le lecteur et non pas à le divertir.

Qu'y a-t-il en effet de distrayant dans le meurtre d'une jeune prostituée thaïlandaise de 12 ans ou dans le commerce de la pédopornographie que nous raconte *Sombre Sentier* ? Quel plaisir peut-on tirer de l'histoire d'un chômeur senior déprimé dans *Cadres noirs* et comment peut-on lire l'arnaque aux monuments aux morts d'un poilu défiguré et de son complice avec tant de délectation ? Littérature de divertissement pour les uns, et d'investissement herméneutique pour les autres, le noir condense ces dualités dans une enquête qui plonge le «je» du lecteur dans le jeu et l'enjeu de l'investigation.

L'aspect enfantin du jeu n'est pas sans rappeler au préalable la figure de l'enfant dans ce genre de fiction. Personnage central dans *Au revoir là-haut* et acteur principal *in absentia* dans *Sombre Sentier*, l'enfant sollicite la sensibilité du

lecteur et l'implique émotionnellement dans le jeu de la fiction. Dans ce dernier roman, c'est l'enfant qui lance symboliquement le jeu. Suite à une scène de jeux sexuels – du moins dans l'esprit de la jeune prostituée croyant faire partie d'un "game" (p. 10) – qui tournent mal, commence une chasse à l'homme où l'enquête prend une tournure plus dramatique pour dévoiler tout un réseau de prostitution de mineurs et de trafic de drogue.

Pour Pierre Lemaître et Dominique Manotti, le recours à ce genre de personnage, victime de la guerre comme Louise ou de la concupiscence des adultes comme les enfants thaïlandais, s'installe dans une optique plus large de culpabilisation de la société. L'enfant est donc un moyen d'interrogation et de remise en cause des hommes sans scrupules, de leurs valeurs dégradées et de leur monde déchu.

Le composant jeu évoque également la notion du plaisir dans le noir. Si un tel élément paraît plus établi dans le roman policier classique qui gratifie son lecteur par le soulagement final, le polar n'est pas pour autant moins divertissant. Le mot d'ordre étant la convention, ce dernier genre compense le manque, voire parfois l'absence, d'énigmes et de mystère dans ses intrigues à travers sa focalisation sur le danger, sorti du cercle individuel (le vase vénitien) au domaine collectif.

La menace ne concerne plus donc une seule personne mais bien l'ensemble de la société dont le lecteur fait partie. S'il peut observer de son coin, à l'abri de toutes sortes de menaces, le cheminement de l'enquête dans les histoires de détection classique, le lecteur se trouve dans le noir impliqué socialement aussi bien que politiquement dans la crise générale. Il n'est plus le rival d'un enquêteur surdoué à la recherche d'une justice sans failles mais plutôt un citoyen désenchanté, convoqué pour témoigner de la corruption de la société et de ses dirigeants.

Ce que propose Manotti à son lecteur dans *Sombre Sentier* ou dans *Nos fantastiques années fric* notamment, n'est pas tant le processus de rétablissement de l'ordre que le dévoilement des magouilles de la politique et de ses hommes mafieux. La découverte de l'assassin dans les deux romans ne compte pas plus que l'identification des responsables de la dégénérescence sociopolitique. Le

lecteur est invité donc à vivre, en plus de l'expérience de l'enquête policière, l'aventure d'un voyage dans les coulisses de la politique et dans les milieux dépravés du pouvoir.

Plus évident dans l'enquête policière sur le réseau du trafic de drogue et le meurtre de la jeune prostituée thaïlandaise que dans l'intrigue sociale de la régularisation des travailleurs turcs clandestins, le jeu dans *Sombre Sentier* dresse un pont entre réalité et fiction. Censé être une échappatoire à la réalité quotidienne, un roman d'une aussi forte connotation sociopolitique et historique met le lecteur à califourchon entre le vrai et le vraisemblable, l'allusion et l'illusion.

De ce point de vue, l'aspect intellectuel prime sur le côté divertissant du jeu. S'il se suffit à lui-même dans le roman policier classique où le monde fictif, souvent clos ou du moins restreint dans le temps et dans l'espace, le jeu du noir, comme dans *Sombre Sentier*, est plus extrinsèque et sollicite fortement le hors-texte par sa référentialité, mettant ainsi à mal ses conventions classiques notamment la spontanéité et le désintéressement.

Avec des énigmes dévoilées ou presque, le mystère dans *Sombre Sentier* (l'identité de l'assassin de la jeune prostituée thaïlandaise), et surtout dans *Nos fantastiques années fric* (le meurtrier de la call girl de luxe Fatima Rashed), n'est pas consubstantiel à la structure de ce genre de roman. Relégués au second plan, ces deux éléments essentiels à l'établissement du jeu dans le récit policier classique, l'énigme et le mystère, sont contrebalancés par d'autres procédures narratives qui modifient les règles traditionnelles du jeu.

Traditionnellement réduite au cercle des proches de la victime, du bourreau et du justicier, la tension élargit ses horizons dans la fiction noire pour toucher, comme dans *Sombre Sentier*, l'ensemble d'une communauté réunie que ce soit par l'identité (les Turcs) ou par le destin (les mineurs abusés). Le jeu devient de la sorte enjeu et l'identification du coupable – événement banalisé dans *Nos fantastiques années fric* – succombe à l'intérêt de la découverte d'une réalité extratextuelle qui se rattache à la politique française des années 1980.

Il n'est que de constater de ce fait la portée documentaire non seulement des romans de Dominique Manotti mais aussi de la littérature noire française. Cet aspect nous conduit *a priori* au rapport de ce genre de fiction avec le fait divers qui confirme par ses caractéristiques mêmes l'élément jeu et la dimension réfléchie de cette fiction. La narrativité de cette matière journalistique, sa popularité, son aspect insolite qui choque parfois l'opinion publique représentent pour le noir un point d'appui. Et à Benoît Tadié d'explicitier, en ces termes, les débuts de cette complicité :

«Le polar naissant baigne dans ce climat d'inquiétude, amplifié par la presse, ses gros titres, ses reportages choc, sa perspective qui colle au fait divers violent au détriment de l'arrière-plan ou de l'explication d'ensemble. C'est pourquoi on comprendra mieux la poétique du genre en la confrontant aux représentations médiatiques de la criminalité, spectacle majeur des années 1920»¹.

Il en va de même avec le roman noir français. Sombre et pessimiste, cette littérature reflète les couleurs d'une époque marquée par l'angoisse de ses penseurs et de ses écrivains. Les attributs sociopolitiques du fait divers – son ancrage social et sa dimension politique (l'échec des mesures prises par l'État pour l'intégration de certaines communautés et de la lutte contre la criminalité et la corruption par exemple) – avaient de quoi retenir l'attention des écrivains soucieux de dévoiler le dysfonctionnement du système².

Fonction ludique et vocation critique se superposent alors, dans *Sombre Sentier* comme dans *Nos fantastiques années fric*, l'une à l'autre pour créer une fuite de la réalité vers une autre réalité, virtuelle mais référentielle, inventée mais documentée. La réalité extérieure/manifeste étant susceptible de manipulation et d'instrumentalisation par ceux qui détiennent l'argent et le pouvoir, ceux que le polar ne cesse de traquer. L'évasion acquiert ainsi une autre dimension dans ces deux romans et sollicite une réflexion semblable à celle développée par Eric Neveu et Annie Collovald dans *Lire le noir* sur la fiction policière :

«Chercher à donner à l'évasion une portée autre que vaguement métaphorique, c'est aussi prêter attention à son vecteur. Si le policier fait s'évader, c'est bien souvent vers le drame, la mort, la peur. C'est encore

¹ Benoît Tadié, *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, PUF, Paris, 2006, p. 67.

² Voir à ce sujet l'article de Véronique Desnain dans la revue *Itinéraire* qui met l'accent sur le rapport du polar au fait divers, «Le polar, du fait divers au fait d'histoire» <https://journals.openedition.org/itineraires/2557>

s'évader dans et par des textes souvent très réalistes, très documentés, ce peut aussi être se retrouver dans des univers sociaux marqués par la misère, la déchéance, la banalité d'univers populaires ou ordinaires qui sont rarement ceux où s'établissent les fictions contemporaines. Bref, loin de fonctionner à la sollicitation de modèles convenus (tropiques et cocotiers, romance, mondes futurs) et/ou rassurants, le policier offre le curieux paradoxe d'une évasion dont le vecteur serait cela même à quoi l'évasion est en général réputée faire écran et diversion : la réalité du monde social et spécialement ses aspects les plus déplaisants»¹.

Cette apparente contradiction doit avoir une logique sous-jacente. Pour tenter d'élucider ce contraste, il fallait examiner de plus près les particularités de cette fiction, comprendre pourquoi le maudit de la réalité quotidienne peut représenter le béni dans ses trames romanesques. Cette approche reste malgré tout approximative vu qu'en fonction des variétés au niveau des tranches d'âges, du sexe, et de la culture, la façon de lire et de se divertir ne pourra être déterminée que d'une façon générale.

Le noir est aussi un genre où les pulsions et fantasmes les plus enfouis des lecteurs embrassent leurs formes esthétiques, littéraires, sans avoir à se soucier de l'écrasant surmoi social. Essayer en sécurité la tentation des jeux dangereux, les frissons d'un risque maîtrisé, les ébranlements d'un choc contrôlé, séduit le lecteur intrigué par l'au-delà de la ligne rouge, en quête du défendu, pour savourer, sans remords et sans culpabilité, le goût de l'interdit tant redouté que désiré.

À ce sujet, nos romans offrent à leurs lecteurs un libre accès à la transgression. Ils leur permettent d'intégrer les rangs des trafiquants de drogue et des organisations extrémistes dans *Sombre Sentier*, d'assister à des opérations illégales de trafics d'armes et de blanchiment d'argent dans *Nos fantastiques années fric*, de participer à une prise d'otages ou à une arnaque aux monuments aux morts dans *Cadres noirs* et dans *Au revoir là-haut*.

Manotti et Lemaître confrontent le lecteur à ses peurs et à ses faiblesses. Ils le conduisent de ce fait dans des univers où il ne maîtrise rien. Une pincée d'inquiétude, de violence sans douleurs, et le tout gratifié par des connaissances qui lui sont souvent inaccessibles. Des secrets d'État, des magouilles délicates et

¹Annie Collovald, Eric Neveu, *Lire le noir : Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Bibliothèque publique d'information - Centre Pompidou, Paris, 2004, p. 29.

des complots sophistiqués, ou, ce qu'on désigne simplement comme des éléments perturbateurs dans la fiction noire, lui permettent de vivre une réalité d'élite, celle que peu de citoyens ont le droit de savoir.

Ces contradictions entre l'évasion envisagée comme soulagement et divertissement et la réalité du monde que nous donne à voir le noir se reflètent même dans la structure du roman dans une sorte de chaos créatif. Des éléments apparemment sans connexion, voire contradictoires, contribuent à la création d'une fresque finale harmonieuse.

Avec l'arrestation du coupable dans le policier classique se plie une page de doute et de désordre provisoires et se déploie celle d'une vie antérieure au crime, une vie de sécurité et de quiétude sociales. Dans ce genre de roman, la marginalité de l'individu criminel est aussi rassurante que la dextérité du chevalier de la justice dans la mesure où la menace éliminée pourra difficilement ressurgir pour remettre à nouveau la morale sociale à l'épreuve. Le narcissisme de l'ordre social dans le roman policier classique, fort de ses valeurs et de sa morale, se trouve affaibli par la persistance de la crise et du doute qui entourent l'État dans la fiction noire.

La fréquence des complots dans l'univers de ce dernier genre, la vision conspiratrice qu'il se fait de l'histoire et de la politique, l'anarchisme de certains de ses auteurs et le nombre de contradictions qui fondent la société dont il brosse le portrait nous renvoient à la théorie du chaos. Le noir semble également se référer à une autre théorie connexe, «l'effet papillon»¹ qui rappelle avec son principe l'effet domino. De même, le lecteur de *Sombre Sentier* se demande si et comment le cadavre abandonné d'une jeune prostituée thaïlandaise dans un sentier parisien peut avoir des ramifications internationales. Dans ce genre de roman, l'enchaînement des événements dans une suite inattendue de causes à effets est à l'origine de ce parallélisme.

¹«L'effet papillon. En 1972, Edward Lorenz présente ses idées devant l'American Association for the Advancement of Science (AAAS), dans une conférence intitulée "La prédictibilité : le battement d'ailes d'un papillon au Brésil déclenche-t-il une tornade au Texas ?" Cette conférence résume la découverte de Lorenz : même des systèmes complexes de grande envergure comme l'atmosphère terrestre sont sensibles à la moindre perturbation. Le titre de cette communication banalise alors l'usage de l'expression "effet papillon", aujourd'hui couramment utilisée dans de nombreux domaines, scientifiques et autres. L'effet papillon traduit le fait qu'une infime modification des conditions initiales peut engendrer rapidement des effets très importants». https://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Edward_Lorenz_leffet_papillon/1003235

Des incidents apparemment isolés, des faits compartimentés et des intrigues individuelles séparées se rejoignent au cours de l'histoire pour montrer que les destinées de nombreux personnages sont dès le début enchevêtrées. Dans la fiction noire, les puzzles dispersés de l'énigme criminelle sont la métaphore de la théorie du chaos créatif. Rassembler des pièces aux couleurs et aux formes différentes donne à voir une image d'ensemble dont la reconstitution revient au génie déductif du détective.

Soulignons au passage que le noir et ladite théorie partagent les mêmes origines géopolitiques. C'est aux États-Unis qu'ils prennent racines tous les deux. Dans ce pays à la politique nationale et internationale très controversée, la théorie du chaos n'est pas une formule étrangère aux hommes de lettres comme aux politiciens. De sa part, Manotti y fait allusion et nous y introduit à travers *Sombre Sentier* qui nous renvoie au pays de l'oncle Sam où cette théorie trouve toute son ampleur.

Pour mieux situer les éléments dont ils disposent dans son enquête sur la filière de drogue dans le sentier parisien, le commissaire Daquin fait appel, par l'intermédiaire de son ami Lenglet, à un connaisseur du contexte turc, Charles Lespinois, conseiller de la banque France-Méditerranée, pour l'éclairer sur l'extrême-droite turque et son rapport avec les Loups-Gris. Ce dernier, pour résumer la situation politique et sécuritaire, fait ainsi l'état d'un nœud de vipères en Turquie où chaque camp, dans un jeu d'alliances purement pragmatiques, trouve sa stabilité dans la déstabilisation de ses rivaux :

«– Une fraction de l'armée encourage le terrorisme d'extrême-droite, parce qu'elle l'utilise pour préparer le terrain à son retour en force au pouvoir. Les Russes jouent l'extrême-droite comme facteur de déstabilisation d'une zone sous influence américaine. Et les Américains... (Geste désabusé des deux mains fines). [...]

– Comme d'habitude ? Tout et son contraire ?

– La CIA sur place est un abominable panier de crabes. (Soupir.) Une fraction appuie les partis dits démocratiques, qui sont tous corrompus jusqu'à l'os. Et une fraction complète contre eux avec les généraux. Et puis certains, plus isolés, des francs-tireurs en quelque sorte, noyautent l'extrême-droite terroriste. Quand on a la puissance des États-Unis, on n'a pas besoin d'être intelligent, ni cohérent. On finit toujours par se retrouver dans le camp des vainqueurs»¹.

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, pp. 90-91.

Manotti qui a soulevé dans son premier roman le défi de restituer au plus près la réalité sociopolitique de cette période fait montre d'une fine connaissance des actualités géopolitiques internationales. Ce plan de sabotage malicieusement fomenté par les différents services de renseignements américains cherchant à instrumentaliser les bouleversements internes en Turquie, s'inscrit en réalité dans une longue tradition de complot, d'espionnage et de guerres secrètes qui caractérise ce genre d'organisation. Une tradition que le roman noir a été parmi les premiers du genre à mettre en scène et que James Ellroy, pense-t-on, porte à son comble quand il restitue dans sa trilogie *Underworld USA* la carte géopolitique des sixties et des seventies.

Le principe du «tout et son contraire», aussi simple et concis qu'il puisse paraître – auquel nous introduit le commissaire Daquinen évoquant l'année de sa collaboration avec le FBI – résume, certes avec une tendance vulgarisatrice, quelques attributs d'une théorie aussi complexe que celle du chaos constructif. Il nous paraît toutefois indispensable d'éviter ici toute prétention au traitement herméneutique d'une théorie principalement mathématique et qui reste en grande partie d'un accès sophistiqué.

Il n'est pourtant pas aussi difficile de saisir les traces littéraires d'une théorie qui rappelle avant tout le dysfonctionnement étatique dans notre corpus. Chacun à sa manière, nos deux écrivains se réfèrent aux versions politique et sociale du chaos : partant des services de polices infiltrés par les leurs, travaillant pour le compte des dealers dans *Sombre Sentier*, en passant par la même institution qui se déchire, comme «un panier de crabes», par des luttes internes entre des clans ne donnant allégeance qu'au seul pouvoir de l'argent dans *Nos fantastiques années fric*, et en arrivant au chaos général de l'après-guerre dans *Au revoir là-haut*.

Le cadre géopolitique et historique du premier roman de Manotti projette d'emblée le lecteur dans le doute et la suspicion des années 1980. *Sombre Sentier* démarre dans le contexte turbulent de la guerre froide (1947-1991), période où presque tout renvoie à la théorie du complot et au chaos qu'elle engendre dans les zones du conflit (la Turquie et l'Iran par exemple). Dans une scène politique

internationale aussi embrumée par les bouleversements et les mystères, s'annonce donc la fin des certitudes et des évidences.

Des réseaux enchevêtrés de prostitution, de drogue, d'armes et de toutes sortes de trafics, des entreprises façades et des banques internationales en lutte, ajoutent à ce décor encore plus de désordre et de confusion. Les identités multiples de certains personnages qui orchestrent le chaos avec maestria jusqu'à en faire une stratégie pour l'élimination des concurrents, brouillent les pistes de la réalité et la rendent de plus en plus alambiquée. Mehmet Ervin, un turc anticommuniste qui rejoint la CIA et revient à son pays sous l'identité de John Erwin, Baker, agent de la même organisation, qui profite de son statut pour son propre intérêt, et tant d'autres qui préfèrent jouer les cartes à double face, illustrent le potentiel subversif voire anarchique des personnages qui profitent du chaos.

Du reste, le crime est un phénomène déstabilisateur, menaçant, et provoque par-dessus tout le chaos. La volonté de contrôler la criminalité serait au fond d'elle-même une aspiration à la maîtrise ou, dans certains cas, à la manipulation du chaos. Le commissaire Pierre Meillant dans *Sombre Sentier* maintient à sa façon l'ordre dans un endroit aussi turbulent que le Sentier où clandestinité, trafics et crimes sont parfois instrumentalisés de façon institutionnelle.

En fournissant des faux papiers pour les clandestins ou en faisant payer sa protection des ateliers, ce représentant de l'institution policière incarne le système parallèle avec ses réseaux qui structurent, dans la vulnérabilité de la loi, le Sentier de confection. Cet enchevêtrement de l'officieux et de l'officiel au cœur de la même administration pourrait être considéré comme symptomatique du principe de mise en abyme sur lequel repose en partie la théorie du chaos.

Le rapport du crime au chaos reste cependant bien plus complexe. Pour en dire un peu plus, il suffit de se référer aux périodes de grands bouleversements. Lors d'un soulèvement populaire ou d'un renversement de régime suite à un coup d'État par exemple, le recours à un genre particulier de crime s'avère, paradoxalement, le moyen d'installer un certain ordre. Une combine militaro-policière qui vise, en cas d'agonie du système (chaos), à unifier la nation à travers

le brandissement d'une sorte de menace collective et la création d'un ennemi commun qui voit sans être vu et qui cible sans être ciblé (on pense notamment aux tireurs d'élite).

Tout arriviste qu'il est, le lieutenant Henri d'Aulnay-Pradelle est un bon interprète de ladite théorie dans *Au revoir là-haut*. À quelques jours de l'armistice, le chef de la côte 113 lance une offensive apparemment inutile contre les ennemis. Sans remords, il jette ses soldats dans la gueule du loup et se débarrasse des encombrants. Sa stratégie fonctionne, tant bien que mal, et lui rapporte la reconnaissance de ses supérieurs et la promotion dans l'institution militaire.

Dans ce roman qui nous propulse aussitôt dans le chaos des tranchées, Lemaître avait préféré clôturer son histoire par une exposition théâtrale, un spectacle de l'absurde qui se dresse *a priori* comme une allégorie de l'effet papillon. Avec ses ailes artificielles, emporté par les vents du hasard, Edouard Péricourt finit par abandonner ce monde chaotique. Percuté accidentellement par la voiture de son père suite à un enchaînement incoercible de faits hasardeux, le jeune poilu s'échoue sous les yeux du puissant banquier dans une scène où le hasard aveugle prend soin de renverser les anciens rôles dans le mythe œdipien.

A fortiori, c'est l'Ordre qui se révèle, ironiquement, l'origine du désordre dans nos romans. Des policiers et politiciens corrompus qui sèment la mort et le désarroi sur leur passage dans *Nos fantastiques années fric*, en passant par un système socioéconomique anéantissant qui pousse à la violence et à la criminalité dans *Cadres noirs* et en arrivant aux institutions militaires et policières d'*Au revoir là-haut* et de *Sombre Sentier*, en rien différents des exemples précédents ; nos deux écrivains font état d'un système compromis par les mêmes administrations censées veiller sur son maintien. Cette absurdité à grande échelle n'est pas sans rappeler la philosophie existentialiste et sa vision du monde.

3.2. Le noir, couleur de l'existentialisme

Roman de crise de l'être, de son identité, de ses valeurs et de son environnement socioculturel, le roman noir est la fiction qui problématise l'existence de l'homme moderne dans son rapport à lui-même et à autrui. À la recherche de la vérité dans un monde incohérent et déstabilisé par la violence, où la raison ne fait plus qu'un avec les instincts, l'enquêteur s'attaque à l'ambiguïté du sens – qu'incarnent l'infraction et ses répercussions – dans toute la confusion que représentent les aspects de la vie moderne.

Il est de ce fait un penseur existentialiste. Exposé au mal, à la misère, à la corruption, à la déchéance, au non-sens du crime, l'enquêteur est un homme accablé par les douleurs de son époque. Conscient de ses limites et de la supériorité d'un Système avilissant, l'enquêteur alimente durant ses pérégrinations plus de questions qu'il n'apporte de réponses. Sa traversée souterraine de la société et des coulisses des zones de pouvoir lui révèle que l'irrationalité n'a pas moins d'emprise sur l'homme et sur ses choix que la raison.

La fréquence du crime, notamment le meurtre, et ses excès dans la société lui font également noter la dévalorisation de la vie humaine. Celle-ci n'a plus de sens ou, tout au moins, le respect qu'elle mérite. Et même loin de la zone du danger (le crime), l'homme contemporain va à vau-l'eau. Ses vices, ses fantasmes, ses obsessions, ses excessivités et parfois ses excentricités l'engouffrent dans un monde sans fond, un monde déréglé par toutes sortes de plaisirs paroxystiques et amoraux.

Le regard désabusé de l'enquêteur dans l'univers noir projette le lecteur dans une réalité proche ou similaire à celle que cherche à dévoiler la philosophie existentialiste. Profonde, affranchie et surtout prouvée, la réalité visée dans les deux cas contraste avec une autre réalité protégée parce qu'officielle, mais somme toute illusoire, banalisée, accessible à tous et susceptible de manipulation. La réalité dans l'existentialisme, comme dans la fiction noire, ne va pas donc de soi, elle est à découvrir, à démystifier, à définir et à construire. Tels sont l'objectif et la démarche de l'enquête dans ce genre de fiction.

Dans ce cadre, la dédramatisation de la mort et sa banalité dans *Sombre Sentier* et *Au revoir là-haut*, l'aliénation de l'être et l'individualisme dans *Cadres noirs*, la quête de soi (Noria Ghozali) dans *Nos fantastiques années fric*, alimentent des réflexions critiques sur la place qu'accordent nos deux écrivains à la pensée existentialiste dans leurs romans. Leur recours à des personnages types tels que l'enfant indocile ou le marginal révolté érige l'être transgressif en élément axial dans leurs structures textuelles.

Des thématiques associées se révèlent ensuite, certaines en termes plus clairs dans l'œuvre de Manotti, sur la complexité de la nature humaine, l'engrenage entre l'être et son entourage, la solitude, le soupçon généralisé et l'angoisse, confirment nos romans dans cette optique. De plus, la quête dans l'œuvre de Pierre Lemaître et l'enquête dans celle de Dominique Manotti forment des interrogations sur la fragilité des valeurs de la société moderne. Ses certitudes et ses convictions, à commencer par la religion et les valeurs de la République (notamment l'égalité et la fraternité), sont ainsi mises à l'épreuve.

Sombre Sentier s'attaque à «la mauvaise foi», pour parler comme Sartre (deuxième volet de la première partie de *L'Être et le Néant*), et dresse un portrait satirique de la religion intégriste et de ses partisans, tandis que *Cadres noirs* réinterroge les principes de la citoyenneté et la nature des liens sociaux à la lumière des valeurs délaissées comme l'égalité et la solidarité dans une société marquée par l'individualisme.

Au revoir là-haut nous insinue à son tour une version particulière de l'être et du néant. La descente aux enfers d'Édouard Péricourt, transformé à la sortie de la guerre en Double-Face, et ses comportements autodestructeurs, lui révèlent son propre abyme ainsi que le néant qui menace son existence. Privé de la parole, le jeune poilu laisse l'action le définir, justement comme un être existentialiste qui s'identifie avant tout à travers ses agissements.

Dévasté par la réalité de sa défiguration, en conflit avec lui-même et avec la société qui l'a ignoré, l'ancien poilu revit le cauchemar de la guerre et fait face cette fois-ci à ses propres démons : ses ressentiments, sa déprime et sa volonté de vengeance. Il assume ensuite sa destinée et décide de prendre les choses en main. Tout en sachant que son arnaque aux monuments aux morts le précipite à sa perte,

le Sisyphes de Pierre Lemaître, en vrai jusqu'au-boutiste, ne recule pas devant l'intensité du risque et affronte sa crise existentielle.

Cette philosophie du roman noir, version à la fois simplifiée et approfondie de l'existentialisme, se croise avec une autre doctrine d'une influence aussi considérable sur les auteurs de ce genre de littérature : le marxisme. La contiguïté entre ces deux courants de pensées projette des reflets de tailles différentes dans les romans des deux écrivains. En faisant de l'existence une recherche infinie du sens, en dirigeant leurs armes vers les bénéficiaires du système, en stigmatisant les fondements – politiques, économiques et culturels – de la société moderne, nos romans concentrent leur lumière sur les axes centraux dans les deux doctrines.

La formation de Manotti et sa dialectique critique, ses années d'engagement syndical et sa proximité avec la classe ouvrière lui fournissent les matériaux nécessaires pour une approche littéraire qui met en valeur sa culture marxiste. Son œuvre se trouve donc plus perméable aux principes de cette doctrine que celle de Pierre Lemaître.

Par ailleurs, les germes existentialistes dans la littérature noire nous conduisent à un autre domaine où ce genre d'expression philosophique trouve un écho non moins retentissant. Le film noir qui s'est tôt intéressé aux histoires du dur à cuire projette sur le petit comme sur le grand écran des interrogations existentialistes. Son rapport à ce genre de fiction dessine une histoire d'influence mutuelle et de complicité souvent réussie. Néanmoins, monter à l'écran un roman noir n'assure pas *ipso facto* le succès souhaité comme en témoigne l'adaptation de *Nos fantastiques années fric*.

La convertibilité de cette littérature en matière cinématographique suscite l'attention sur les éléments narratifs qui facilitent l'adaptation de ce genre de fiction à l'écran. La corruption qui gangrène son univers et la concupiscence générale de ses personnages développent le culte de l'objet et dévoilent le matérialisme exacerbé de la société. L'existence de l'homme se trouve alors réduite à ses aspects matériels et l'objet, sous toutes ses formes, s'impose comme un élément constitutif de la structure narrative dans la fiction noire.

La formule de cette composition matérielle et le soupçon permanent dans ce genre de fiction séduiront, à partir de la deuxième moitié des années 1950, certains auteurs des Éditions de Minuit. Alain Robbe-Grillet, comme Michel Butor et d'autres auteurs de cette maison d'édition, investiront ces aspects dans le Nouveau Roman, mouvement littéraire envisagé comme une expérience innovante et réfractaire avec le roman classique ruiné, à leur égard, par ses «notions périmées»¹ comme le héros, le personnage, l'intrigue et notamment la psychologie.

L'intérêt pour le monde extérieur et ses composantes matérielles, l'abandon de la psychologie en faveur de la description des objets dans le Nouveau Roman sont à l'origine de ce qu'on appelle, compte tenu de ces éléments, «l'école du regard». Les ponts entre fiction noire et cette «école» se dressent alors pour établir une rencontre thématique aussi bien que méthodique entre elles.

3.2.1. Une philosophie noire

Déboussolé, l'homme du roman noir, laissé à la merci du hasard, seul face à son propre destin, traverse la vie comme un être aliéné, tout déconcerté par son absurdité. «Où est passé Dieu ?», se demanda Nietzsche. Est-Il vraiment mort ? Le soupçon s'empare de l'homme et la foi, paralysée devant des questions de plus en plus ouvertes sur le mystère de la vie et sur le non-sens de l'existence, se fige, se ratatine et s'écroule.

Laisse vacant dans ce genre de fiction, l'espace spirituel dans la vie de l'homme contemporain se trouve conquis par des philosophies plus sceptiques et des doctrines plus logiques qui prétendent tout soumettre à la science et à la raison. La fiction noire elle-même pourrait être envisagée comme une réplique littéraire à l'irrationalité du monde et à ce vide spirituel. Si le policier classique

¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, les Éditions de Minuit, Paris, 2010, p. 25.

tend à reconforter le lecteur de la rationalité du monde à travers l'inévitable rétablissement de l'ordre, la fiction noire ne fait pas du «pêché» (le crime) une exception mais une règle qui remet ces idées, et tant d'autres, en question.

Les criminels, ne craignant plus la loi ou l'autorité divine, assument leurs «péchés» et ne les regrettent plus comme avant. Leurs mobiles sont devenus de plus en plus vicieux et même aléatoires. Les cadavres mutilés révèlent la décomposition du corps social et la décrépitude des valeurs humaines. L'omniprésence du mal et la persistance de la malédiction dans la fiction noire rendent somme toute la présence démoniaque plus vraisemblable que l'existence divine.

Si le Père Brown et ses ancêtres gentlemen ont concilié raison et religion sous ses différentes formes et incarnations pour installer une morale chrétienne dans leurs aventures – la vérité absolue, la victoire de la vertu sur le mal, la possibilité du rachat et de la rédemption, et si le destin a plus de sens que le hasard dans ce genre de littérature, le roman noir vient quant à lui avec ses enquêteurs sceptiques et nihilistes saper les fondements de ces illusions. Armés d'une philosophie pessimiste et existentialiste, ces derniers s'embarquent dans une enquête beaucoup plus large que celle des chevaliers de la justice.

Tandis qu'il occupe le centre du monde dans le policier classique, l'être se trouve dans une situation plus aléatoire dans le roman noir. Dans sa démarche cartésienne, l'enquêteur classique se pose des questions d'ordre ontologique qui mettent l'être et ses propriétés intrinsèques au centre de sa réflexion. Tout questionnement converge alors vers l'origine de l'anéantissement de l'être. Dans quelles circonstances est-il disparu et pour quelles raisons ? Cette question, tout en confirmant l'axialité de l'homme dans cet univers, restreint le champ d'investigation autour de deux personnages : la victime et son bourreau.

Par ailleurs, c'est le pourquoi des choses qui tourmente le dur à cuire et porte son attention bien au-delà du «qui a fait quoi». Ses interrogations touchent ainsi non seulement à la nature de l'homme mais aussi aux circonstances sociohistoriques et culturelles qui définissent sa façon d'être. Comme un étranger camusien, cet homme n'est plus qu'une entité, parfois insignifiante, parmi tant d'autres dans ce monde. Subordonné à la matière, il sort de la zone du confort

habituelle et commence à chercher sa place dans un environnement incertain, chaotique et insensé. Le «meilleur des mondes possibles» n'existe tout simplement pas à son égard et tout ce qui l'incite à y croire – religion, morale sociale, héritage culturel – n'est qu'imposture et mensonge.

Peu compatible avec la nature laïque et passablement anarchique du noir français, la théologie n'a pas grand crédit dans la société déchristianisée de ce genre de fiction. Société transgressive, perverse, corrompue, avilissante, violente et sans salut. La raison l'emporte sur la foi et la volonté humaine prime sur celle de dieu. Ces caractéristiques sont à l'origine de l'établissement d'un ordre qui n'admet que la logique du concret, de ce qui est scientifiquement prouvé, et le seul invisible auquel on peut croire n'est autre que ce que la loupe du privé peut nous dévoiler.

L'une des raisons qui expliquent le déclin de l'au-delà dans l'univers de cette fiction revient à son hyperréalisme, à son souci de vraisemblance où l'on se trouve amené à résoudre l'énigme et à dévoiler le mystère à l'intérieur du cercle des lois naturelles. La laïcité qui avait conquis un plus grand terrain dans la société occidentale depuis la séparation de l'Église et de l'État en 1905 s'est mue également en une conscience critique qui fait front aux instructions religieuses et à leurs restrictions.

Le plus souvent areligieux, l'auteur du noir considère la foi d'un œil suspect, ce qui explique en grande partie la présence inquiétante de la substance religieuse dans ses romans. Corollaire de naïveté, promotrice de dogmatisme et source de soumission, la religion est également vilipendée pour son opposition à la liberté totale d'expression et de critique dans un genre essentiellement convoité pour ces dispositions. Le paradigme religieux qui rime habituellement avec le sens du sain et du mystique instaure ses zones interdites et affaiblit de ce point de vue la puissance critique de la littérature noire. Qui plus est, le scepticisme, le cynisme et le pessimisme qui définissent ce genre d'histoire s'accordent peu avec certains dogmes religieux.

Dans *Sombre Sentier*, les données sociohistoriques et politiques récoltées durant l'enquête sur le réseau national des trafiquants de drogue et leurs circuits internationaux permettent de dévoiler la complicité entre le rigorisme religieux et

le commerce de la mort. Tout en retraçant le contexte géopolitique international agité par les guerres, les révolutions et les luttes internes des années 1980, ce roman s'attarde explicitement sur les ravages de l'instrumentalisation de la religion.

Placée en tête du prologue, une première citation extraite d'un article de *Libération* qui date du 15 janvier 1980 souligne de prime abord la teneur informative du roman. À la lumière de ces éléments, se précise une cartographie internationale des pays producteurs de drogue et des circuits des trafiquants. Avec la mise en marche de l'enquête, les ficelles d'une contiguïté malsaine entre religion intégriste, politique et commerce de drogue se dénouent pour démasquer la duplicité de ces différentes formes de pouvoir.

Convaincu que la filière de drogue dans le Sentier parisien dépasse les frontières du territoire national, Daquin s'intéresse aux actualités des pays en rapport avec la production et l'exportation des stupéfiants, notamment la Turquie et l'Iran :

«Daquin se plonge dans la presse. Il est convaincu qu'une partie de la solution est là-bas, dans les pays d'origine [...]. Avec l'arrivée au pouvoir de l'imam Khomeiny, qui n'en finit pas de provoquer des troubles, les otages américains à Téhéran, l'extrême-droite et l'extrême-gauche qui se massacrent en Turquie, au rythme de vingt morts par jour, et maintenant l'intervention soviétique en Afghanistan, la lecture de la presse prend du temps»¹.

Projeté au cœur de ce contexte, le lecteur, en même temps que le commissaire, commence à relier les premiers points entre eux. À travers cette enquête, Manotti explicite les recoins d'un labyrinthe où politique et religion se nourrissent l'une de l'autre et s'avalissent avec le trafic de drogue. Dans un jeu d'alliance ayant pour seuls objectifs l'intérêt et l'utilité, ce circuit de contradictions complémentaires abolit les fausses barrières entre politicien, religieux et mafieux. Manotti, ayant appartenu durant ses années d'engagement militant à des mouvements syndicalistes proches ou adeptes du marxisme, nous renvoie *incognito* aux effets de la religion, considérée sous cet angle comme «opium du peuple».

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 25.

Dans ce roman, l'exemple de l'État théocratique – l'Iran de la révolution islamique régentée par l'imam Ayatollah Khomeiny (1902-1989) – traduit la double instrumentalisation de la religion rigoriste et de la drogue qui ont pour commun, selon Karl Marx, la manipulation et l'assujettissement de leurs dépendants. Dans ce cadre, l'opium est dans les mains des intégristes iraniens et turques qui s'en servent en toute impunité pour des plans économique-politiques.

Ce rapport, d'ailleurs historiquement authentique, se trouve consolidé dans le roman par l'intervention d'un expert en la politique iranienne et turque. Conseiller de la banque France-Méditerranée et fin connaisseur des rouages de la politique turque, Charles Lespinois expose au commissaire Daquin les liens entre l'extrême-droite réunie dans le parti nationaliste de Turcs dans ce pays et les filières de drogue. Durant quatre pages truffées d'informations (90-93), le lecteur est introduit dans le cercle vicieux des services secrets – américains et soviétiques notamment – qui recourent dans leur conflit à la mafia, au trafic d'armes et de drogue et aux «loups gris»– bras armé des islamistes de l'extrême-droite turque.

Nos recherches sur ledit rapport nous ont prouvé combien sont proches la fiction et la réalité sociopolitique de cette période dans *Sombre Sentier*. L'authenticité du témoignage sur l'extrême-droite turque confirme la référentialité de ce roman justement pris pour une docu-fiction. En dépit de quelques décalages entre fiction et réalité, l'histoire de la tentative d'assassinat du pape Jean-Paul II à Rome le 13 mai 1981 s'ajoute à la liste des événements ayant réellement eu place et contribue à lui conférer plus d'authenticité et de vraisemblance.

Avec les mêmes acteurs, le pape et son assaillant turc Mehmet Ali Ağca, Manotti ressuscite à sa manière ce drame tout en le déplaçant, pour le besoin narratif, au cœur de la capitale française un vendredi 30 mai à 17h aux Champs-Élysées. L'ombre des «Loups gris», l'organisation nationaliste islamiste turque armée à laquelle appartient Ağca, plane sur une bonne partie du roman, rappelant à chaque occasion le danger que représente le fanatisme religieux et ses initiateurs.

Si le récit de Manotti est une mise en garde ouverte contre le danger du rigorisme religieux, l'expression critique de la religion dans l'œuvre de Pierre Lemaître s'avère plus allusive. Le discours matérialiste et désespéré de son

personnage central dans *Cadres noirs*, Alain Delambre, plonge le lecteur dans le scepticisme de la situation. Pour l'ancien DRH, les choses sont claires et la «vrai foi, c'est confondant»¹.

Pour focaliser l'attention du lecteur sur l'importance d'un tel postulat, Lemaître choisit une forme textuelle qui met en exergue son caractère émancipé. Séparé du reste du texte, cet axiome occupe la totalité de son espace intercalé. Le vide qui s'ensuit est mis à la disposition du lecteur pour cogiter sur le contenu de cette formule. Plus encore, d'un point de vue mémoriel, ce genre de mise en forme textuelle est susceptible de persévérer dans la mémoire du lecteur en raison de l'indépendance de la phrase par rapport à l'ensemble de l'architecture textuelle.

Dans ce roman, la seule divinité que le lecteur peut rencontrer est démunie de toute spiritualité, une divinité libérale qu'on ne prie jamais pour le salut mais pour des raisons bien plus pragmatiques : «que le dieu du système me donne ce que je mérite», implore le chômeur senior. «Qu'il me permette de revenir dans la course, revenir dans le monde, être humain de nouveau. Vivant. Et qu'il me donne ce boulot»².

L'invocation d'un ordre supérieur à celui du commun des mortels part dans ce contexte du principe du primat de l'intérêt matériel. La construction du monologue psalmodique de Delambre laisse entrevoir une sollicitation bien décalée du sens stéréotypique de la prière, vue comme un appel à la grâce divine. C'est un droit que réclame le père anéanti par un dieu castrateur, une obligation voire un mérite ravi.

Creuse et à la limite du charlatanisme, la parole religieuse dans l'œuvre de Manotti met à nu la question de la croyance. Après les ravages des mouvements islamistes radicaux qui sèment la mort et la terreur autour d'eux, c'est au catholicisme dans *Sombre Sentier* de se mettre à l'épreuve de ses propres principes. À travers le portrait du père Juan Roth Gomez, membre du groupe des «Sèdevacantistes» – catholiques intégristes convaincus que les communistes avaient infiltré l'Église et mettent depuis la mort du pape Pie XII en 1958 leurs agents en tête de la plus haute institution catholique, Manotti ridiculise un

¹ Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, p. 31.

² *Ibid.*, p. 121.

discours pompeux et une langue de bois qui mettent en question la rationalité des convictions et des symboles religieux.

La conversation désinvolte entre le commissaire Daquin et ce curé sur les plans d'Ali Agça qui prévoit de tuer le pape nous révèle plus de détails sur les contradictions qui habitent «l'homme de Dieu». Sans frémir, ce dernier non seulement approuve le mauvais coup de l'assaillant turc mais insinue à son interlocuteur sa prédisposition à débarrasser l'Église de celui qu'il accuse de fourberie et de traîtrise, le pape Jean-Paul II :

«– Celui que vous appelez Jean-Paul II est un hérétique, un agent secret à la solde des communistes. Si quelqu'un le tuait, ce ne serait pas un si grand malheur. [...] nous sommes quelques-uns à rester dépositaires de la vraie foi, l'Église d'antan revivra, vous verrez. Moi-même, je suis à la disposition de Dieu. Je ferai ce qu'il m'ordonnera pour rétablir l'Église véritable»¹.

Au nom de la vraie foi, celle qui interdit le meurtre et le rehausse avec le blasphème du Saint-Esprit au rang des plus grands péchés, ce curé justifie ses intentions sinistres et celles d'Ali Agça. Sa bonne réputation – c'est-à-dire ses apparences trompeuses – auprès de ses voisins, met davantage l'accent sur sa duplicité et sur l'écart entre les valeurs chrétiennes dont il se réclame et sa pensée meurtrière.

Un décalage qui, dans sa discussion avec le commissaire sur le destin de l'homme d'affaires iranien Osman Kashguri, se creuse encore du fait de son caractère prétentieux. À travers ce prêtre qui prend un héroïnomanie comme Kashguri pour un possédé de démon et lui refuse les soins médicaux nécessaires à son soulagement, Manotti souligne sarcastiquement le décalage entre la foi et la raison :

«– Le médecin des corps ne peut rien quand l'âme est malade. La drogue est un mal absolu. Croyez-moi, si mes prières et mes bénédictions n'ont pas pu le sauver, moi dont l'âme est pure, c'est qu'il n'avait rien à faire»².

Parodiant le ton céleste, franc et pur de la parole évangélique, notre écrivaine précipite ainsi le prêtre dans l'autodérision. Dans un jeu de question réponse qui oppose le détenteur de la parole rationnelle qu'est le commissaire

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, pp. 399-400.

² *Ibid.*, p. 401.

Daquin à «l'homme de Dieu», c'est la parole humaine qui oriente significativement la discussion. Concise et précise, directe et claire, cette parole ridiculise, par sa simplicité même, le simplisme du discours religieux. L'enchâssement dans cet énoncé («moi dont l'âme est pure») et le faux maniérisme qui en découle mettent à mal l'aspect moralisateur d'une parole passablement égocentrique.

Esprit borné ou mafieux, le religieux dans l'œuvre de Manotti représente une menace, non moins déstabilisante que le trafic de drogue ou les autres délits, ou par sa croyance ou par son ignorance. Ce n'est pas d'ailleurs pour rien qu'elle les réunisse sous le même toit dans *Sombre Sentier*. Ces deux hommes radicaux, Ali Agça et son complice le père Juan Roth Gomez, sont de la sorte deux faces d'une même pièce : l'intégrisme religieux.

Cette sombre vision de la religion et ce chaos dans l'univers du roman noir confirment les tendances nihilistes de ce genre de fiction. La seule force occulte qui fait frémir l'homme n'est autre que celle de ses pairs. «Le néant métaphysique», les inégalités frappantes entre classes sociales, l'absence d'une justice rassurante, l'expansion massive de la criminalité et de la corruption et le culte de la matière sèment le doute sur l'existence divine et sur son utilité pour lui. D'ailleurs, dans le roman noir, ce dernier ne compte pas trop sur le soutien de l'au-delà et s'embarque dans la vie comme un personnage existentialiste à la recherche du sens de son existence.

Les deux enquêteurs de *Sombre Sentier* et de *Nos fantastiques années frics*, Daquin et la jeune Ghozali, développent de nombreuses affinités avec les héros/antihéros existentialistes. Dans ce courant philosophico-littéraire qu'est l'existentialisme, «l'existence précède l'essence», selon sa figure emblématique, Jean-Paul Sartre. L'être existe en premier pour se définir ensuite à travers ses choix et ses actes délibérés. Maître de son propre destin, l'homme doit se découvrir indépendamment, en dehors des clous de la nature et de la divinité.

Essentiellement identifié à travers ses actions, le personnage existentialiste, souvent solitaire et affranchi, part à la quête de soi dans un monde troublé par l'incertitude de ses valeurs. Il est celui qui, en suivant une morale personnelle, lutte contre le déterminisme social et s'emploie à trouver le sens de

son existence en dépit de l'absurdité de la vie. Même si son combat s'annonce périlleux et probablement perdu, il ne l'esquive pas. On pense notamment au Sisyphe camusien, que nous citons plus tard, emblème de ce type de personnage qui, en continuant sa lutte, triomphe sur la fatalité.

Une lutte que nos deux protagonistes reconnaissent comme la leur puisque le commissaire et la jeune enquêtrice ne se laissent pas déterminer par les cadres de leurs essences. Violé à l'âge de 13 ans, Daquin ne se transforme pas en un monstre mais lutte contre les pédophiles et les commerçants de la honte. Née dans une famille maghrébine où la liberté de la femme est toujours en question, Ghozali s'insurge et décide de son propre sort.

La liberté de choix n'est pas une option pour les personnages de Dominique Manotti, c'est une conviction voire une obligation. En dépit de son attachement à son amant turc Soleiman Keyder, Daquin, tout en sachant que son initiative sonne la fin de leur relation, lui fournit le dossier qui le compromet et l'empêche de revenir à son pays, lui faisant ainsi regagner sa liberté. De son côté, Noria part à la quête d'une autonomie sans contraintes et sans concessions. Malgré sa passion pour son collègue Bonfils qui réveille chez elle ses désirs et ses fantasmes sexuels, Ghozali, en acceptant l'offre du commissaire Macquart d'une permutation dans les renseignements généraux, décide de le lâcher et de continuer toute seule sa quête d'émancipation.

«Condamné à être libre», un personnage d'un tel caractère est le seul à décider de sa trajectoire dans la vie. Même l'indécision et la non-décision sont d'une manière ou d'une autre une décision, c'est-à-dire un choix qui implique sa responsabilité. Pour délivrer Bonfils de son inquiétude face à son acharnement dans l'enquête de la disparition de Chardon, Ghozali lui avoue qu'elle n'a pas le choix (pp. 146-147). Elle est, dans ce sens, un personnage existentialiste dans la mesure où elle assume pleinement sa responsabilité d'enquêtrice en dépit du risque encouru. Son existence n'a de sens qu'à travers cette recherche de la vérité qui comble sa solitude et lui épargne l'absurdité de la vie.

Daquin et Ghozali ne sont pas les seuls personnages existentialistes dans notre corpus, ceux de Pierre Lemaître, certes un peu moins avoués, le sont à leurs manières. Alain Delambre comme Albert Maillard ou Édouard Péricourt sont

déterminés par des circonstances sociohistoriques et leurs décisions demeurent *in fine* plus motivées par des modalités extérieures que par leur libre arbitre. Le héros de *Cadres noirs* est obsédé par l'idée de regagner sa place dans la société qui l'a rejeté, ceux d'*Au revoir là-haut*, tout en suivant le sens inverse, se laissent emporter malgré tout par le courant social.

Pourtant, ces deux romans qui s'inscrivent dans la veine du réalisme critique développent des thématiques chères à l'existentialisme comme l'angoisse, l'aliénation et la résistance. Ils débouchent d'ailleurs sur une sorte de dénouement sisyphien qui n'est pas sans rappeler la notion de l'absurde. Mais si Camus peut imaginer son Sisyphé heureux, Pierre Lemaître préfère garder un sort plus dramatique à ses personnages. Ils sont, dans *Cadres noirs* comme dans *Au revoir là-haut*, condamnés à la solitude, la fuite et la mort. Leur existence est somme toute anéantie par l'occasion ratée.

Contrairement aux deux enquêteurs de Dominique Manotti, ces personnages sont plus sensibles aux valeurs externes qui déterminent leurs champs d'action. Ils subissent ainsi le tort et répondent au mal par le mal. Leur crise existentielle et leurs drames individuels les basculent vers le crime et l'arnaque et leur défi à l'égard de la société relève plus d'un règlement de compte que d'une question d'être ou de ne pas être. De tous les personnages de Pierre Lemaître, c'est le portrait d'Édouard Péricourt qui signe le plus d'affinités avec le héros existentialiste.

Conscient des suites de son arnaque aux monuments aux morts, l'ancien poilu choisit malgré tout d'aller jusqu'au bout de sa mésaventure, au péril de sa vie. Le Sisyphé camusien ne devient ce qu'il est qu'en surmontant la barrière de l'insignifiance de son destin. Ainsi, Édouard Péricourt accepte le sien, l'assume et le brave. Ce genre d'attitude héroïque est employé comme un adieu existentialiste dans *Au revoir là-haut*. Ce titre suggestif retentit d'ailleurs curieusement comme un écho au mythe sisyphien avec un *Au revoir* qui insinue l'itération – l'acte de remonter le rocher tombant – et un *là-haut* évoquant l'image de la cime de la montagne.

Compromise par des conflits permanents, l'existence dans le roman noir évoque la menace de l'autre. L'autre, comme nous l'avons déjà souligné, c'est

l'enfer, à l'image du lieutenant Pradelle dans *Au revoir là-haut* ou des loups gris qui métaphorisent l'*homo homini lupus* dans *Sombre Sentier*. Dans ce genre de littérature, l'autre est souvent criminel, corrompu, possessif, haineux, et somme toute un risque constant pour le moi. L'abondance des exemples qui transmettent l'omniprésence de cette rivalité entre le moi et l'autrui dans la fiction noire ne fait que confirmer l'acuité de ce phénomène.

Les difficultés de coexistence dans cette littérature touchent à toutes les catégories sociales, ethniques, professionnelles, politiques, idéologiques et générationnelles. L'existence de l'être n'est pas donc aussi préétablie qu'on croit : Ce n'est qu'après avoir lutté pour la régularisation des sans-papiers que «commence à exister» le syndicaliste turc Soleiman Keyder dans *Sombre Sentier* (p. 294), et c'est là tout le sens de l'existence qui précède l'essence. C'est aussi après son affranchissement de toutes sortes de contraintes que la femme peut mener une existence libre et indépendante comme le laisse entendre la jeune enquêtrice de *Nos fantastiques années fric* (p. 234).

L'importance du regard d'autrui dans la pensée existentialiste et sa force révélatrice de l'être et de sa conscience de soi trouvent une formule particulière dans l'œuvre de Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*. Privé du langage, l'ancien poilu défiguré, Édouard Péricourt, construit des masques pour exprimer ses états d'âme. Toute son existence après la guerre se trouve plus liée à la sensibilité du regard d'autrui qu'à ses grognements incompréhensibles.

Le jeune homme désenchanté se découvre alors à travers les yeux de la petite Louise, une fillette de onze ans, et ceux de son ami Maillard. Tout son être dépend de ce regard extérieur qui arrache un mort-vivant, puisqu'il est passé pour mort après la guerre, du néant. N'ayant pas peur d'être jugé, il confronte la fillette à sa réalité en lui montrant son visage défiguré, ou plutôt ce qu'il en reste. Après avoir assumé sa situation dans cet ultime face à face avec elle, il est réconcilié par sa présence et sa compassion qui lui sont salutaires puisqu'elle parvient à meubler son vide existentiel.

Non loin de l'existentialisme, le marxisme structure, à différents degrés, l'univers désenchanté de nos romans. L'investissement littéraire des principes de ce deuxième courant philosophique est manifeste depuis la naissance du genre au

foyer du capitalisme, les États-Unis. En travaillant notamment sur l'épuisement du sujet par le système dans *Cadres noirs*, la société de classes dans *Au revoir là-haut*, la lutte collective dans *Sombre Sentier* et le rapport entre pouvoir et argent corrompue dans *Nos fantastiques années fric*, nos romans résonnent à leur tour à certaines pensées marxistes.

Pour Manchette, nul doute que «la contre-révolution»¹ est le germe du roman noir. Mais qu'entend-il précisément par «contre-révolution» qu'il situe régulièrement dans les années 1920 ? Ses convictions marxistes ont de quoi clarifier son approche historico-politique du noir américain. En octobre 1979, il assure dans la chronique «Polars» parue dans le numéro 129 de *Charlie mensuel* que le «polar est histoire de la criminalité et du gangstérisme, c'est-à-dire histoire de la violence obligée des pauvres après la victoire du capital»².

L'expansion du «capitalisme sauvage» après la fin de la première guerre mondiale a créé des contradictions criardes : on voit d'un côté les gratte-ciel se dresser à New-York et à Chicago et d'un autre côté, des démunis, de plus en plus nombreux, négligés et restés en marge du *boom* américain. La tension entre les deux extrémités de la société monte au fur et à mesure que l'écart social se creuse : le crime augmente, recrute parmi les ruinés et profite aux nantis.

Cet esprit marxiste n'est pas sans impact sur l'œuvre de Manotti. Coécrit avec DOA (Dead On Arrival), *L'honorable société* (Série noire, 2011) nous accueille depuis son épigraphe par une citation de *L'Idéologie allemande* du père du marxisme, Karl Marx : «Toute classe qui aspire à la domination doit conquérir d'abord le pouvoir politique pour représenter à son tour son intérêt propre comme étant l'intérêt général».

Aux yeux d'un trotskiste comme Ernest Mandel, la fiction noire n'est autre que le reflet d'une profonde mutation sociale et l'histoire d'une opposition littéraire à la société bourgeoise. Dans *Meurtres exquis : Une histoire sociale du roman policier* (1986, PEC-La Brèche) où il prête une attention fine à l'histoire du

¹«Les formes artistiques ont un temps, elles ont aussi un espace. Le polar classique a des bornes historiques (années 20, années 50), il a aussi un centre géographique, les États-Unis, centre du monde de ce temps, centre du marché mondial, centre de la contre-révolution qui produit le polar» : Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 85.

² *Ibid.*, p. 82.

crime, Mandel révèle que les criminels dans les récits populaires ont été à l'origine des «bons bandits», à l'image de Robin Hood, qui refusent de se soumettre aux dirigeants de la société. Sous l'emprise de la bourgeoisie, le hors-la-loi perd de sa popularité dans l'opinion publique et bouscule du mauvais côté pour devenir une menace d'un ordre décrété et protégé par la classe dominante.

«Le matérialisme dialectique» oriente ses observations autour de l'évolution de la fiction policière sur la base d'une histoire sociale dont les conditions favorisent la réception d'un certain genre à un autre. Ainsi, le roman d'espionnage profite des tourmentes géopolitiques internationales pour s'épanouir durant les deux grandes boucheries humaines et la guerre froide. Les thrillers doublent de violence et se développent à la sortie de la deuxième guerre mondiale où le taux de criminalité inquiète en haut comme en bas de l'échelle sociale.

De manière identique, Mandel étend sa théorie sur le roman noir naissant aux États-Unis, une littérature contestataire dont la version française, le néopolar, semble avoir une forme plus adaptée à ses aspirations révolutionnaires. Le produit littéraire de Mai 1968, avec des écrivains comme Jean-Patrick Manchette, Didier Daeninckx et Thierry Jonquet, dont il analyse les œuvres, incrimine l'État, en même temps que la société, de la déchéance de ses sujets. Une idée que nos deux écrivains partagent, chacun à sa façon, dans leurs romans.

Il ne faut pas être marxiste pour parler comme Marx. Pierre Lemaître qui ne l'est pas, se réfère à l'esprit de cette philosophie dans *Au revoir là-haut* à partir du point de vue d'Albert Maillard, rescapé de guerre et démunis d'un système abusif qui continue de l'épuiser, lui et ses semblables, bien au-delà du champ de bataille :

«Albert regrettait que le gouvernement qui, pour freiner l'inflation, avait mis en place un "costume national" à cent dix francs n'eût pas instauré, dans le même temps, une "ampoule nationale" de morphine à cinq francs. Il aurait pu instaurer aussi un "pain national" ou un "charbon national", des "chaussures nationales", un "loyer national" et même un "travail national", Albert se demanda si ça n'était pas avec ce genre d'idées qu'on devenait bolchevik»¹.

¹ Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, Albin Michel, Paris, 2013, p. 193.

De même, *Cadres noirs*, qui manifeste des signes du marxisme critique, pointe du doigt le dysfonctionnement de la politique économique capitaliste. Victime d'un système qui n'admet que les principes de la rentabilité et de l'efficacité, Alain Delambre s'est vu licencier après dix-sept ans de carrière comme DRH dans une entreprise de bijoux fantaisie. À travers ce roman, Lemaître nous propose, comme nous l'avons souligné au premier élément du premier chapitre, un aperçu socio-psychologique et économique du milieu professionnel et notamment d'un des piliers principaux du système capitaliste : l'entreprise privée.

Le rachat de ce genre d'entreprise et les problèmes sociaux provoqués par le licenciement des employés, l'écrasante hiérarchie administrative et le rapport employé-patron dans les grandes sociétés, se dressent comme la toile de fond de ce thriller social. L'injustice sociale et l'exploitation des ouvriers se trouvent alors reformulées au gré d'un contexte littéraire où la terminologie idéologique cède à la paraphrase et au symbolique.

Ainsi, le superviseur des Messageries pharmaceutiques, Mehmet Pehlivan, simple chef qu'il est, «s'identifie à une sorte d'abstraction, un concept supérieur qu'il appelle la Direction, ce qui est vide de contenu (les directeurs, ici, personne ne les connaît) mais lourd de sens : la Direction, autant dire le Chemin, la Voie. À sa façon, en montant l'échelle de la responsabilité, Mehmet se rapproche de Dieu»¹.

Les rapports de productions définissent ici la conscience des deux personnages, l'ancien cadre DRH travaillant pour « 45% du SMIC » (p. 17) et son «supérieur» turc. Par extension, l'auteur se prend à la hiérarchie, où qu'elle soit, à commencer par la guerre, cet autre monstre de la société criminogène. Pour le narrateur d'*Au revoir là-haut* par exemple : «le véritable danger pour le militaire, ce n'est pas l'ennemi, mais la hiérarchie»².

Même si le conflit social dans *Cadres noirs* se cristallise plus à la fin du roman, le chômeur senior et les autres victimes de l'ordre économique-social sont dès le début éclipsés par l'ombre des «Dieux du système». Lemaître discrédite ces

¹ Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010, p. 14.

² Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, Albin Michel, Paris, 2013, p. 50.

derniers en dévoilant leurs profits illégaux et leur corruption, à l'instar du patron d'Exxyl Europe, Alexandre Dorfman ou encore Bertrand Lacoste, directeur d'un cabinet de consultants qui profite lâchement des services gratuits des stagiaires.

Alors que les défenseurs de la patrie sont quotidiennement assassinés par milliers durant la guerre, les fortunés en avaient profité pour prospérer loin des bruits et des fumées des tranchées. Le puissant banquier d'*Au revoir là-haut*, M. Péricourt «gagnait déjà un argent fou avant la guerre, le genre de types que les crises enrichissent, à croire qu'elles sont faites pour eux»¹. Eux, ce sont les Péricourt et leurs semblables, les responsables de l'entreprise belge qui avaient licencié l'ancien DRH dans *Cadres noirs*, les Dorfmann qui, pour accroître leur capital, n'hésitent pas à planifier la fermeture de nombreux sites et le renvoi de leurs employés. Eux, ce sont les capitalistes.

L'exposition des deux modes de vie, des anciens poilus, Édouard Péricourt et Albert Maillard d'une part, et de l'aristocratie française représentée par le puissant banquier Marcel Péricourt d'autre part, n'explicite pas réellement une lutte de classes, ce qui n'empêche pas le roman de porter une vision critique sur l'inégalité sociale et notamment sur les capitalistes qui s'enrichissent au détriment de la misère d'autrui comme le lieutenant Pradelle.

Lemaître continue à fustiger le système capitaliste dans *Au revoir là-haut*. L'intervention lacunaire de l'État pour la démobilisation et l'enterrement de ses soldats l'oblige à lancer un appel d'offre pour le transport et l'exhumation des cadavres. Le marché libre confie la tâche aux propositions les moins onéreuses du secteur privé. Afin de fructifier à bloc ses profits, le lieutenant, en capitaliste arriviste, se passe de la qualité pour la quantité des cercueils produits. Accompli par des ouvriers modestement payés et dans des conditions lamentables, ce travail sans scrupules se clôt sur le scandale des fausses exhumations.

Les soucis de cette période ne sont pas en réalité isolés des préoccupations actuelles. La critique sociopolitique dans *Au revoir là-haut* se dresse donc comme une diatribe à peine camouflée contre le système qui, depuis la Der des Ders, persiste et se régénère. Lemaître met ainsi dans son viseur les arrivistes de tous les

¹*Ibid.*, p. 65.

temps, les Bertrand Lacoste de *Cadres noirs* et les Pradelle du roman de l'après-guerre. Il cible également, dans ces deux romans, l'inertie sociale, l'indifférence commune à l'égard des laissés-pour-compte de la société et l'individualisme exacerbé qui dresse le même portrait pour une société ravagée par la guerre et une autre dévastée par le chômage.

Au revoir là-haut ne perd pas donc de son actualité. L'universalité de la crise et l'immutabilité de la nature humaine en font un témoignage transhistorique. Ce rapport causal entre passé et présent s'installe dans la tradition du roman noir qui, comme nous l'avons montré à plusieurs reprises, se réfère à l'histoire pour élucider et comprendre les fléaux actuels.

De son côté, l'ancienne syndicaliste laisse émerger de part et d'autre des allusions plus évidentes au marxisme qui l'avait marquée durant ses années d'engagement militant. Pour éviter les redites, nous rappelons sommairement ce que nous avons déjà développé sur l'influence de cette pensée sur son œuvre dans le deuxième chapitre. Le syndicalisme, l'action collective victorieuse, la conscience et la solidarité ouvrières sont, entre autres, des éléments qui nourrissent des réflexions marxistes dans *Sombre Sentier* sans l'aligner pourtant avec cette idéologie. Il raconte après tout une histoire où la perspective subversive n'est nullement envisagée.

Avec le même esprit, *Nos fantastiques années fric* s'attaque au rapport entre capitalisme et crime. En effet, ce roman se déroule dans une période marquée par le désenchantement d'une génération d'écrivains politisés suite à la déchirure qu'a provoqué l'accès des mitterrandiens au pouvoir en 1981 dans la gauche française. La politique de nationalisation pendant la première moitié du septennat de François Mitterrand s'est révélée, à l'égard de ses opposants, incapable de concilier les différentes aspirations des partenaires gouvernementaux et ne peut cacher dans tous les cas le rôle suspect de l'argent dans la détermination de la politique française durant cette période.

Il faut relever tout d'abord avec quel scepticisme et méfiance les hommes d'affaires sont traités dans l'œuvre de Dominique Manotti. Tous ceux qui font les grands chiffres d'affaires dans ses romans ont toujours ou presque un rapport avec la corruption et la criminalité. Ils sont les premiers investisseurs dans les réseaux

de prostitution de luxe, la drogue, la contrebande du diamant (p. 111) et toutes sortes d'affaires illégales. Qu'il soit du nom de Flandin, le patron de la société d'électronique appliquée (SEA) qui fournit des armes à des pays sous embargo, ou de Karim, l'associé de Bornand dans la Banque internationale du Liban qui trafique avec les marchands d'armes au Moyen-Orient, l'homme d'affaires dans *Nos fantastiques années fric* sème la mort et la discorde partout où il va et finit toujours par payer cher le prix de son avidité.

Il n'est pas aussi anodin que les opposants au communisme risquent le dénigrement ou la diabolisation sous la plume de Manotti. Le turc Mehmet Ervin, devenu John Erwin après avoir rallié la CIA, est un anticommuniste viscéral dans *Sombre Sentier* (pp. 91-92-93). Cet homme au profil inquiétant, est l'un des infailibles complotistes dans ce roman. Ancien milicien vichyste devenu conseiller privé de Mitterrand dans *Nos fantastiques années fric*, Bornand éprouve la même animosité pour le communisme et ses partisans. Manotti qui en fait l'esprit du mal dans ce roman et le centre du cercle vicieux, le condamne alors à la mort, l'oubli et l'ingratitude de ses amis.

Par ailleurs, pour lutter contre une société aussi criminogène et corruptrice que la société de classes, le marxisme n'hésite pas à justifier le recours à la violence comme mesure de survie. La brutalité de l'univers de la littérature noire impose donc à ses sujets de s'adapter avec la loi de la jungle mais la violence dont il est question ici n'est pas d'ordre défensif, c'est une violence légitimée par les circonstances épuisantes d'un système capitaliste oppressif.

Dans le noir, la violence est consubstantielle au maintien de l'ordre et à la lutte contre la criminalité. Elle est aussi, en l'absence de dialogue, le seul langage que le patriarche de la famille Ghozali dans *Nos fantastiques années fric* peut comprendre. Pour conquérir sa liberté, la jeune Noria n'a pas d'autre choix que de forcer le passage et de mettre ceux qui bloquent ses aspirations devant l'évidence de son émancipation.

Il en va de même avec le chômeur senior dans *Cadres noirs*. Dépossédé de ses ressources et humilié par la société de classes, Alain Delambre recourt à la violence pour reprendre ce dont il a été privé par force : sa dignité et sa propre estime. Destinée à la préservation de ses droits contre l'oppression des dominants,

ce genre de violence révolutionnaire n'est pas sans rappeler l'éloge de la lutte, la seule possibilité d'échapper à l'exploitation et de renverser les rapports de force avec les bourgeois, dans le marxisme.

Les tensions permanentes dans le noir, son sombre décor, le cynisme de ses personnages, le rythme de l'action, la part du dialogue dans la narration et les questions que ce genre de fiction soulève et aborde de façon critique mettent cet univers désillusionné sous le feu des projecteurs de l'industrie de l'illusion. Des courts et des longs métrages s'emparent ainsi des romans noirs pour mettre à l'affiche l'histoire d'une longue connivence entre ce genre de littérature et le film noir.

3.2.2. Le noir et le septième art

Gravitant autour de l'action et de la parole, le noir est une fiction qui privilégie le visible sur l'invisible et l'audible sur l'inaudible. C'est le regard extérieur, par opposition à l'œil introspectif qui s'égaré dans les méandres du for intérieur de l'homme dans la littérature blanche, qui se charge de lire et de définir l'être dissimulé sous le paraître, de suivre les traces du criminel et d'examiner les indices de la scène de crime.

Dans cet univers où tout est bâti sur la logique de la preuve et sur ce qu'on ne croit que lorsqu'on le voit, la vision demeure non seulement un don mais aussi et surtout une capacité, un atout, un art dont la maîtrise dépend de la dextérité de son maître. C'est dans le noir qu'une expression comme «garder les yeux grands ouverts» peut avoir tout son sens, figuré et littéral. Inspection, observation, découverte, identification, la loupe mythique du détective et tant d'autres mots-clefs et clichés dans le registre policier, rappellent à quel point l'œil et l'énigme sont liés.

La prééminence de la vue sur les autres sens dans la littérature noire n'est pas sans effet sur la nature du style adopté. Principalement orienté par le concret, le behaviorisme est un style communément considéré comme figuratif et visuel. Ces caractéristiques, avec l'hyperréalisme de ce genre de fiction, facilitent la

convertibilité du scriptural en pictural. La segmentation de nos romans, écrits sous forme séquentielle (le découpage en parties, chapitres, épisodes voire en paragraphes), permet à son tour au lecteur de mieux suivre le rythme, de réaliser un meilleur cadrage de chaque scène et de saisir des images textuelles plus précises.

À plus d'un titre, ces premières précisions nous mènent à ouvrir les portes de la fiction noire sur le grand écran. Si Pierre Lemaître est scénariste de profession, ce qui explique sa vocation pour l'écriture visuelle, l'auteur de *Sombre Sentier* conçoit ainsi son style : «Je décrirais [...] mon écriture comme "post-cinéma". J'ai découvert le film noir avant le roman noir et l'écriture d'un auteur tel qu'Hammett n'aurait pas été pensable avant l'existence du cinéma»¹.

Compagnon de route du roman noir, le film noir joue sur les mêmes cordes en développant les stéréotypes de ce genre de littérature. Son monde dérégulé par la violence, la corruption, l'alcool et le sexe nous révèle les mêmes réalités dénoncées dans la fiction noire, celles des fausses vertus et des pulsions déchaînées. Les intitulés des films durant les deux décennies (1940-1960) qui ont suivi l'éclosion du roman noir sont aussi particulièrement révélateurs de leur tendance. La mort, le tragique, le mal et la crise sont les termes les plus sollicités dans la traduction des titres originaux et qui renvoient, comme *Péché Mortel* (1945), *L'Impasse tragique* (1946), *L'Enfer de la corruption* (1948), *Règlement de comptes* (1953) et bien d'autres encore, au fond et à la forme de cette vague de production cinématographique.

Le premier film noir remonte à 1941. *Le Faucon maltais* hammettien est alors monté au grand écran par le réalisateur américain John Huston (1906-1987) qui avait gardé son titre originel et accordé la vedette – le rôle du détective privé Sam Spade – au célèbre Humphrey Bogart (1899-1957). L'acteur américain s'imposera par la suite comme l'une des stars emblématiques de l'industrie hollywoodienne. Grâce à cette adaptation, le modèle narratif du roman noir, ses thématiques majeures et son langage sont désormais lus, vus et entendus.

¹ «Nos fantastiques années fric : une affaire d'État ? Entretien avec Dominique Manotti, auteure, suivi de Cinq questions à Éric Valette, réalisateur», *Mouvements*, 2011/3 (n° 67), p. 34-43. DOI : 10.3917/mouv.067.0034. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2011-3-page-34.htm>

Vinrent ensuite les romans chandlériens, la narration à la première personne, cynique et poétique, et le film noir continue ses conquêtes pour s'étendre à l'autre rive de l'Atlantique où il prend, sur les côtes européennes, une forme plus consacrée de sa tonalité. Tonalité bien entendu au lieu de généricité parce que la notion de genre est encore plus problématique dans la lexicologie cinématographique et la noirceur renvoie notamment, selon les critiques, au contexte sociohistorique, à l'histoire même du cinéma, au style, au décor et à une certaine vision du monde.

À l'instar du roman noir, c'est en France que ce genre de production rencontre, en 1946, une critique bien avisée de ses spécificités pour le désigner sous le label de film noir. Ses sombres couleurs n'étaient pas donc le seul effet d'une technologie naissante. Ce genre de film reflète en effet les tares de la société, reproduit la froideur d'une période troublée par la méfiance planétaire d'une guerre entre les deux puissances nucléaires.

Dans les années 1920, deux cinéastes français, Jean Epstein et Louis Delluc, avaient décelé la fonction médiatrice du cinéma. Une nouvelle étape de l'histoire du septième art est amorcée et l'on commence depuis à s'intéresser à l'au-delà de son côté distrayant pour y discerner la puissance de l'image.

Le crime organisé et la corruption politique sont couramment au menu principal du film noir qui avait employé comme scénaristes les fameux auteurs du roman noir comme Dashiell Hammett et Raymond Chandler pour les américains, et Jean Patrick Manchette du côté de l'hexagone. De façon similaire au domaine romanesque, l'industrie de l'illusion noire avait mis dès le début les marginaux au cœur de ses productions et si elle s'y intéresse de si près, ce n'est pas pour reproduire le cliché de la victimisation des démunis autant que par souci de réalisme et par vocation critique.

Les stéréotypes du roman noir sont aussi ceux du film qui s'en inspire. On y croise généralement l'antihéros en conflit avec la société, pragmatique, séducteur viril, et la tigresse d'Hollywood, femme fatale, tentatrice, charnelle et manipulatrice. Avec une touche de victimisation qui met l'accent sur un abus émotionnel ou physique dont elle était victime, les films noirs savent malgré tout comment la réhabiliter. Et pour compléter le triangle d'or, le gangster, double du

politicien corrompu, répond présent à chaque fois qu'un film de ce genre voit le jour. À travers ce trio, se cristallise l'éternel rapport entre sexe, pouvoir et argent.

Accorder à la fiction romanesque une dimension audiovisuelle n'est pas sans coup férir. C'est la question, devenue inhérente à chaque adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, du degré d'attachement du film à l'histoire originelle qui déclenche toujours la controverse. Le problème se trouve essentiellement lié, même pour les adaptations qui s'efforcent à rester tant que possible dans le contexte et l'esprit de l'œuvre, à l'écart entre l'abstrait et le concret, entre l'imagination sans bornes du lecteur et la concrétisation souvent limitée de ses fantasmes et de ses rêves éveillés.

La fiction de nos deux écrivains suscite à son tour l'intérêt des réalisateurs cinématographiques. Par sa vocation de scénariste, Lemaître reste plus prolifique sur le champ de l'audiovisuel qu'il traverse également en tant que collaborateur à des séries télévisées diffusées, entre 2009 et 2012, sur des chaînes françaises comme TF1 ou France 2. Son quatrième roman, *Alex* (Albin Michel, 2011) a été saisi par le réalisateur américain James B. Harris qui l'avait tourné, sous le même titre, à Paris en 2014. Et plus récemment, *Au revoir là-haut* sort en salles de cinéma, le 25 octobre 2017, sous forme de comédie dramatique du réalisateur français Albert Dupontel (Philippe Guillaume). Quant à Manotti, c'est Éric Valette qui s'est chargé, en 2009, de convertir *Nos fantastiques années fric* en *Une affaire d'État*.

N'étant pas spécialiste du septième art, nous élaborons de ce fait une approche plus esthétique que technique des adaptations qui ont été faites de ces deux romans, en focalisant notre attention sur l'élément de la *mimesis*. C'est désormais à travers l'imagination d'un tiers que le spectateur revit l'expérience fictive du texte, sorti de l'abstrait au concret. Plus distancée et habituellement plus courte que la lecture, l'expérience que nous offre à vivre l'adaptation de *Nos fantastiques années fric* ou d'*Au revoir là-haut* est indubitablement subjective.

Il n'est pourtant pas difficile de repérer dans l'adaptation de *Nos fantastiques années fric* non seulement la sélection mais aussi le réaménagement voire la recomposition effectués par rapport au roman. Ayant reçu une réponse négative de Dominique Manotti pour collaborer à l'adaptation de son quatrième

roman à l'écran, le producteur du film s'est trouvé plus libre dans l'exercice de sa spécialité et s'est naturellement plié aux exigences du marché et aux besoins de cette industrie. Et c'est ce que souligne notre écrivaine en convenant :

«je pense qu'un film ne peut pas rendre compte de la totalité de ce qu'il y a dans un livre. Les rythmes sont différents, les moyens d'expression aussi. Quand on fait un film, on fait forcément un choix. Ce livre a plusieurs dimensions et, pour l'adaptation, le réalisateur a essentiellement choisi celle du trafic d'armes et de la confrontation avec la police. C'est légitime car, d'un point de vue formel, films et livres ne fonctionnent pas de la même façon. [...] Et... le cinéma est une industrie ! Dans un roman, vous êtes libre. Vous faites faire à vos personnages ce que vous désirez sans que ça coûte un centime d'euro. Un film est une entreprise collective qui implique beaucoup d'argent ; le producteur l'avait parfaitement résumé dès qu'il avait envisagé l'adaptation en posant la question des "bankables"»¹.

En effet, le film de Valette est fortement décontextualisé. Il transpose le cadre historique du roman situé au milieu des années 1980, qui correspond à la période Mitterrand, à une date plus récente du XXI^e siècle. D'emblée, de profondes retouches s'ensuivent et l'avion à destination de l'Iran dans le roman change de direction vers les rebelles congolais dans le film. L'itinéraire du vol ne compte pas autant que sa charge critique visant la démystification de la politique mitterrandienne de cette période.

Les écarts entre le paysage romanesque de *Nos fantastiques années fric* et la scène vidéophonique d'*Une affaire d'État* sont bien nombreux. En faire l'inventaire nous entraîne dans un recensement superflu des déviations entre le roman et son adaptation et dissimule le fait qu'il s'agit avant tout, comme mentionné plus haut, d'un travail sélectif. Sauf que la sélection peut parfois virer à la distorsion et finit par dissimuler des messages primordiaux dans le texte.

L'un des défis majeurs qu'impose l'adaptation cinématographique d'un roman est de rendre l'invisible visible. La psychologie de l'être et ses rêves éveillés restent plus accessibles à travers la narration et tout dépend dans ce cas de l'ingéniosité de l'acteur pour réussir la visite du spectateur à son for intérieur. Or, le rôle du personnage de Noria Ghozali, devenu Nora Chahyd à l'écran, ne

¹ «Nos fantastiques années fric : une affaire d'État ? Entretien avec Dominique Manotti, auteure, suivi de Cinq questions à Éric Valette, réalisateur», *Mouvements*, 2011/3 (n° 67), p. 34-43. DOI : 10.3917/mouv.067.0034. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2011-3-page-34.htm>

conserve pas la même profondeur psychologique dans le film et fait passer sous silence plusieurs questions essentielles qui se rapportent au dilemme identitaire de la jeune enquêtrice et à son milieu socioculturel et professionnel.

Son regard réprobateur passe ainsi dans le film au second plan et les questions qui lui sont afférentes deviennent moins évidentes. Le long-métrage de Valette ressemble bien plus à un film d'action qu'à un film noir reproduisant une œuvre à forte connotation sociopolitique. Quand le président devient anonyme et quand on favorise les courses poursuite dans les rues et les interventions musclées sur ce qui fait de l'enquêtrice un vrai personnage symbolique, le spectateur s'assure que le producteur n'a fait que privilégier un spectacle vaguement hollywoodien sur l'aspect critique et la dimension démystificatrice que lui propose le roman.

Le relatif *happy end* du film – suicide, identification et arrestation des coupables – nous éloigne encore du contexte noir de ce roman où l'ordre reste aléatoire avec des vides volontairement mal comblés. C'est encore une fois l'exigence du marché et la volonté de rentabiliser le film qui prennent le dessus sur la nature générique du roman adapté. Contrairement au lecteur du roman, le spectateur quitte la salle de cinéma rassuré, à l'abri de l'anxiété, sans avoir à se soucier du devenir d'une société mal gouvernée.

La procuration finale d'une bonne humeur prouve que le film dérive à l'objectif de son support romanesque. Pour réussir la stratégie de vente, *Une affaire d'État* cherche avant tout à divertir et à combler le désir du spectateur. Des petits pincements au cœur sont aussi les bienvenus dans la mesure où l'impression finale du soulagement et de satisfaction n'est pas compromise. Somme toute, Éric Valette s'est inspiré plus du policier que du noir dans *Nos fantastiques années-fric*.

«Épopée policière», selon le site du magazine américain *The Hollywood Reporter*¹, «un film d'aventure épique» selon la chaîne France 24², «comédie dramatique» aux yeux de la critique française, *Au revoir là-haut* du grand écran suscite lors de sa réception critique la même ambiguïté générique engendrée par le

¹ <https://www.hollywoodreporter.com/review/see-you-up-au-revoir-la-haut-review-1051904>

² <https://youtu.be/ZTr5K8LzlaM>

roman éponyme de Pierre Lemaître. À la croisée des genres, ce film hybride puise dans le drame de guerre, le thriller et la comédie pour savourer enfin le goût du cinéma classique.

Contrairement à l'auteur de *Nos fantastiques années fric*, l'écrivain et scénariste Pierre Lemaître a eu voix au chapitre et s'est montré plus enthousiaste et plus satisfait quant à l'adaptation de son roman. Faisant partie de l'équipe productrice du film, il a suivi de près les différentes étapes de sa réalisation et sa réaction à sa sortie témoigne d'une véritable complicité avec le réalisateur Albert Dupontel :

«c'était une adaptation à mes yeux, parfaitement réussie, presque un modèle en la matière. C'était la même histoire, sans trahison, mais racontée autrement, selon un point de vue différent et porteur d'un autre univers. [...] Il (Albert Dupontel) avait, à mon sens, réussi quelque chose qui est la seule justification à l'adaptation d'un roman au cinéma : une véritable plus-value artistique»¹.

N'étant pas malgré tout fidèle à la lettre (et pourrait-il l'être ?) au roman de Pierre Lemaître, le réalisateur réussit quand même le pari de transporter le lecteur dans la société française de l'après 1918. La notion de fidélité est d'ailleurs complexe car le point de vue d'une lecture varie d'une personne à une autre. Et pour qualifier de fidèle une adaptation cinématographique d'un roman, il faut qu'elle réponde à l'imaginaire collectif de nombreux lecteurs ce qui relève d'une tâche quasiment biblique, logistiquement aussi bien que lucrativement. Dès lors, parler d'affinités plutôt que de similarités convient plus à la comparaison d'une adaptation cinématographique et de son support littéraire.

C'est dans la marge que lui procure le décalage entre réalité et fiction que s'épanouit l'imaginaire créatif du réalisateur, relativement affranchi des sensibilités que peut éveiller la prétention d'une adaptation historique fidèle. Subjective et idéologiquement marquée, la production de Dupontel, comme celle de Lemaître d'ailleurs, est un travail sur la mémoire. Le film est une longue analepse du rescapé de la guerre, Albert Maillard, racontant à un officier français au Maroc son itinéraire pendant et après le carnage. Ce retour en arrière sollicite en même temps de nombreuses réflexions critiques, revendiquées par le

¹<https://medias.unifrance.org/medias/209/192/180433/presse/au-revoir-la-haut-dossier-de-presse-francais.pdf>
(p.10)

réalisateur, sur les rapports de force entre classes sociales et sur les fausses valeurs de la société et de ses élites. Clarifiant les raisons de son adaptation d'*Au revoir là-haut*, Dupontel affirme :

«En plus de mon énorme plaisir de lecteur, je trouvais le livre extrêmement inspirant. J'y ai vu un pamphlet élégamment déguisé contre l'époque actuelle. Tous les personnages me paraissaient d'une modernité confondante. Une petite minorité, cupide et avide, domine le monde, les multinationales actuelles sont remplies de Pradelle et de Marcel Péricourt, sans foi ni loi, qui font souffrir les innombrables Maillard qui eux aussi persévèrent à survivre à travers les siècles. Le récit contenait également une histoire universelle, dans le rapport d'un père plein de remords, à un fils délaissé et incompris. Et enfin, l'intrigue de l'arnaque aux monuments aux morts créait un fil rouge donnant rythme et suspens au récit»¹.

Le cadrage est l'une des techniques de tournage qui permet de relever ce défi et de donner corps à ces idées. C'est l'équivalent, dans la fiction, du point de vue du narrateur, avec un matériel plus sophistiqué et des techniques plus élaborées pour parvenir à rapprocher le dire narratif et le faire cinématographique. Les dialogues dans ce film ont été renforcés par des décors et des angles de vue qui font ressortir tout le non-dit de plusieurs scènes, comme celle où le cameraman focalise, ingénieusement, son appareil sur Albert Maillard, invité pour dîner chez le puissant homme d'affaires Marcel Péricourt.

À travers un plan en plongée², où «la caméra pointe vers le bas», en direction de l'ancien poilu ébahi par le luxe de l'hôtel des Péricourt, Dupontel parvient à souligner l'écrasement de l'enfant du peuple dans un milieu qui lui est aussi étranger qu'inaccessible (à la 54^e minute du film). Et pour accentuer davantage le dépaysement de ce dernier et sa confusion dans le hall de l'hôtel, le cameraman «cadre le personnage à hauteur de la poitrine»³ et zoome sur ses yeux éparpillés qui communiquent bien sa perturbation à ce moment-là.

Le rapport de force entre le puissant banquier et son invité se trouve particulièrement accentué au départ de ce dernier (à la 61^e minute). Cet épisode expose ouvertement la hiérarchie sociale en captant le maître des lieux à travers

¹ <http://medias.unifrance.org/medias/209/192/180433/presse/au-revoir-la-haut-dossier-de-presse-francais.pdf>

² <http://www.upopa.org/index.php?post/Fiche-5-Les-différents-types-de-plan>

³ *Ibidem*.

un «plan en contre-plongée»¹ (la caméra filme vers le haut), une prise de vue qui confirme son emprise et sa domination sur la scène, alors qu'Albert, écrasé par la souveraineté de son hôte est filmé dans le sens opposé pour exprimer l'écart entre ces deux classes sociales.

De même, l'adaptation de Dupontel transpose habilement la combinaison réussie entre drame et sarcasme noir dans l'œuvre de Pierre Lemaître. Parfois sombre mais pas déprimant, comique mais pas drôle, le film est déterminé par une structure chiasmique où le comique s'apparente au dramatique et le dramatique se transmet à son tour à travers le burlesque. L'une des lignes directrices de cette adaptation est de suggérer que la réalité a toujours une double face comme ces masques cyniquement drôles et souriants que met le jeune Péricourt sur son visage mutilé pour dissimuler l'horreur de la guerre.

La majorité des acteurs, à commencer par les deux qui assurent les rôles du lieutenant Pradelle (Laurent Lafitte) et de Marcel Péricourt (Niels Arestrup), ont été mis devant l'épreuve de cette réalité confuse et duplexe. Les acteurs choisis par Dupontel ont été donc appelés à révéler la profondeur psychologique des personnages de Pierre Lemaître, à communiquer leurs identités troubles, à divulguer l'arrogance, la faiblesse et la peur qui se dissimulent derrière le paraître d'un faux héros de guerre ou d'un banquier épuisé par sa puissance.

Si Lemaître parvient à compenser le handicap linguistique d'Édouard Péricourt à travers la voix narrative, l'adaptateur de son roman a dû surmonter cet obstacle par des moyens plus au goût de son domaine. Dans le film, les seuls moyens de communication avec le spectateur étaient des cas particuliers de prosodie, de pantomime ou par la voie de la kinésie où le message de l'acteur (Nahuel Pérez Biscayart) se transmet essentiellement par l'expression corporelle.

La proximité avec le spectateur est ici déterminée par la capacité de l'acteur à transformer le non verbal en message compréhensible. Les apparitions de la jeune Louise dans ce cadre témoignent de la délicatesse de la mission confiée à l'acteur argentin jouant le rôle du jeune Péricourt. Elle intervient dans le cas où la possibilité du décodage des grognements d'Édouard est éventuellement

¹ *Ibidem.*

compromise par la complexité de leur signification. En clarifiant à Albert ce que voulait dire un tel ou tel gémissement de son ami, elle intervient en réalité en faveur du spectateur pour s'assurer de sa bonne réception du message.

Ayant félicité la performance de l'acteur argentin, la critique souligne la réussite du langage des yeux dans ce film. La frayeur, la déception, la colère, la rancune, sont, comme la joie, le soulagement et la satisfaction, transmis dans un nouveau vocabulaire. La communication non verbale se révèle au demeurant plus évasive puisqu'elle délivre de temps à autre le spectateur de l'autorité de la parole et lui laisse le soin de l'interprétation sensorielle et intellectuelle qui lui convient.

Les signaux physiques et notamment les grimaces faciales sont accentués par des zooms qui envahissent l'écran. Les détails expressifs éveillent ainsi la sensibilité du spectateur aux gestuelles et mimiques de l'acteur. La technique du gros plan qui consiste à submerger l'espace visuel par une partie précise du corps, le visage par exemple ou parfois l'une de ses parties (notamment les yeux et le front dans le cas d'Édouard), réduit la distance fictive et affective entre l'acteur et le spectateur et facilite l'accès de ce dernier à l'intimité du héros.

La centralité du regard dans la fiction noire, romanesque ou cinématographique, développe autour de ce sens les théories et les approches philosophico-littéraires qui, avec le Nouveau Roman, l'érigent même en école. À l'intersection de deux mondes, l'abstrait et le concret, le regard intrigue les existentialistes avec sa fonction révélatrice (l'abstrait), séduit les auteurs du noir avec sa puissance démystificatrice (le concret) et fournit aux maîtres du Nouveau Roman la clef de leur thématique de prédilection : le monde extérieur et ses objets.

3.2.3. L'œil inspecteur ou la version noire de «l'école de regard»

Il se trouve qu'un roman noir est plus aisément repérable par rapport à d'autres genres. Outre les collections spécialisées et les rayons qui lui sont partout consacrés – dans les librairies, les festivals de ce genre de littérature et les salons

du livre, cet atout revient, entre autres, aux premières politiques éditoriales et stratégies de marketing qui avaient lancé cette fiction sur le grand marché de la littérature populaire.

Tel un phare, la première de couverture d'un noir retient de loin l'attention de ses aficionados. Dès les premiers noirs de Dashiell Hammett chez *Black Mask*¹, l'œil du lecteur de ce genre de fiction ne se trompe pas sur sa cible grâce à la nature des illustrations qui en occupent la façade. Cette marque, tout en établissant l'importance de l'image dans cette littérature, nous conduit *a priori* au rapport du texte avec le spectacle, le tableau, le portrait ou l'objet : ces composantes du champ visuel qui façonnent à leur manière l'architecture de la scène romanesque dans ce genre de littérature.

En artisan qui travaille inlassablement sa matière première pour exposer un produit aux contours bien définis, l'auteur du noir, à l'instar de Jean-Patrick Manchette, accorde à la visibilité de ses textes une importance de premier ordre, et c'est ce que souligne Hervé Aubron en affirmant :

«chez Manchette, lire et voir ne s'exercent pas dans des aires séparées. Sans doute aurait-il pu se reconnaître dans la "maladie" confessée par Barthes : "Je vois le langage" (*Roland Barthes par Roland Barthes, Œuvres complètes IV 1972-1976*, 2002 [1975], p. 735.)»²

Matière et matériel en même temps, le langage est l'objet qui raconte l'objet à voir. Il fait du lecteur un voyeur ou, selon les circonstances, un spectateur. Mais pour qu'il en soit ainsi, pour que son regard soit au plus clair, l'auteur de la littérature noire invente et multiplie les corps et les objets sans quoi la vision, faute de support, peut tourner à l'introspection qui relève du cliché dans l'univers matérialiste du roman noir.

C'est dans cette lignée que nous situons tout d'abord Manotti avec son écriture figurative qui se réfère à l'objet comme une composante essentielle du texte. Pour l'ancienne professeure d'histoire, la disposition des objets dans un cadre précis n'est nullement arbitraire. La description spatiale chez elle, comme

¹<https://pulpcovers.com/tag/blackmask/>

² Hervé Aubron, «L'œil dans le viseur, ou Alice au pays de manchettes». In : Nicolas Le Flahec, Gilles Magniont, *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, Anacharsis, Toulouse, 2017, p. 142.

en témoigne le passage suivant dans *Nos fantastiques années fric*, est destinée à remplir une fonction avant de remplir des pages :

«Sur le mur qui fait face aux portes-fenêtres, un très beau Canaletto, le Grand Canal devant le palais des Doges, d'une grande élégance [...]. À côté, trois petites scènes de la vie vénitienne de Pietro Longhi, disposées de façon dissymétrique, paraissent bien plates. Et, appuyé contre le mur, un meuble rare, un banc dessiné par Gaudi, en bois sculpté, extrêmement léger et contourné. [...] À droite, une cheminée Louis XV en marbre. [...] Sur le manteau, la tête en marbre blanc d'un éphèbe grec [...]. En pendant, une statuette en terre cuite d'une déesse crétoise, yeux exorbités, lourde jupe jusqu'au sol, bras jetés en avant, mains fermées sur des faisceaux de serpents. Au-dessus de la cheminée, un portrait de Dora Maar par Picasso. [...] Ce salon, [...] impeccablement ordonné, immuable, presque sans vie. Un décor étudié pour afficher la fortune et la culture de Bornand»¹.

Cette exposition scénique aux allures balzaciennes et cette attention particulière pour les objets incarnent les traits identitaires du personnage. Le conseiller privé du président cherche à faire de son appartement le reflet de sa personnalité, ou plutôt de l'image qu'il veut cultiver auprès de ses visiteurs et invités. Ce décor raffiné est préalablement destiné à attirer l'attention, accrocher le regard, exposer la conception qu'ait Bornand de lui-même : un homme fortuné au bon goût, cultivé, et surtout une personne assurée.

Néanmoins, ce que ce salon dégage d'immuable et de «sans vie» ne tarde pas à dissiper cette illusion. Tout s'effiloche également quand le lecteur prend conscience des soupçons qui entourent le passé trouble de Bornand, ancien collaborateur qu'il est. À y regarder de plus près, l'aspect culturel ou artistique des éléments décoratifs ne compte pas autant que la recherche excessive du personnage à se démarquer. De la maison de passe où se joue d'après lui «la realpolitik» dont il est «l'incontournable metteur en scène» (p. 26), à son salon où se tiennent les soirées, Bornand n'est qu'un homme à la recherche de la reconnaissance d'autrui.

Au fil des pages, c'est le portrait d'un mégalomane qui s'esquisse. Un homme sans états d'âme, froid comme le marbre, comme ces statues qui garnissent la superficie de son appartement. Son égocentrisme est tout ce qui compte pour lui. Dans l'absence du pathos, les objets coûteux qui décorent son

¹ Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, pp. 71-72.

salon sont évoqués dans leur superficialité pour renvoyer au matérialisme exacerbé du maître des lieux.

Outre leur inscription dans ce que Barthes appelle «l'effet de réel», les objets matériels qui participent de la vraisemblance narrative sont retenus comme des «"remplissages" (catalyses), affectés d'une valeur fonctionnelle indirecte, dans la mesure où, en s'additionnant, ils constituent quelques indices de caractère ou d'atmosphère, et peuvent être ainsi finalement récupérés par la structure»¹ du récit.

Dans le même cadre, le critique littéraire français souligne «le caractère énigmatique de toute description» qu'on doit déchiffrer en fonction de ses dispositions syntaxiques et référentielles. La description, ce temps qu'on dit «mort» dans le récit, contribue pourtant à la vivacité du texte et à sa vraisemblance. Dans ce genre de littérature qui économise conventionnellement ce que Barthes appelle le «luxe de la narration», les pauses descriptives et leurs objets ne sont pas vraiment destinés à détendre le lecteur autant que de l'avertir et de lui fournir des pièces de la mosaïque finale.

D'une importance capitale pour toute enquête, les objets sont les témoins muets qui orientent l'enquêteur dans sa recherche du criminel. Dans ce monde où mensonge et vérité se confondent de façon permanente, c'est l'inanimé concret qui se révèle le plus crédible, ce qui n'empêche pas de s'en méfier puisqu'il arrive parfois aux preuves d'être manipulées pour entraîner l'enquêteur sur une fausse piste. Les objets, du moins pour celui qui sait comment les examiner, restent malgré tout plus crédibles et plus parlants que l'être parlant.

Tout insignifiant qu'il puisse paraître, un objet banal, un élément de décoration ou un instrument d'usage quotidien peut s'avérer d'un recours inestimable pour l'enquêteur qui parvient à déceler son importance indicielle dans une scène de crime. En perquisitionnant l'appartement d'Anna Beric, le commissaire Daquin trouve dans sa bibliothèque un recueil de poésie dédié à la maîtresse des lieux. Anodin au premier regard, ce livre signé «O» (p. 74) à la page de garde, refait surface après 273 pages. En le lui montrant, il la confronte à son

¹ Roland Barthes, «L'effet de réel». In : *Communications*, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. pp. 84-89. DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>

rapport avec l'un des suspects dans le trafic de drogue et dans le meurtre de la jeune prostituée thaïlandaise, l'homme d'affaires iranien Osman Kashguri.

Appelé par les inspecteurs de la Criminelle pour identifier le corps d'une suspecte mêlée aux mêmes affaires, le commissaire Daquin distingue un objet qui l'intrigue plus que le cadavre mutilé de la jeune Virginie Lamouroux : «Daquin s'immobilise. Je la connais, cette malle. La façon dont l'osier est tressé, les coins en cuir, le fermoir en cuivre, même à moitié arraché. C'est la malle qui était dans la chambre d'Anna Beric...»¹

Le lecteur a-t-il fait alors attention à cet objet qui mènera le commissaire à raccorder les ficelles ? A-t-il pris conscience de son importance ? S'attarder sur tous les objets dans un récit est une entreprise quasiment impossible mais lorsqu'on sent que l'écrivaine cherche à mettre plus de lumière sur un indice précis, il faut en prendre note. À la découverte du coffre contenant le cadavre, le lecteur est encore une fois renvoyé en arrière pour s'arrêter sur le passage descriptif de cet objet :

«Au bas de l'autre placard, une malle en osier soigneusement tressé, des coins en cuir, un fermoir en cuivre. Daquin passe la main sur l'osier. Soulève le couvercle : la malle est vide. Elle sert peut-être de panier à linge sale»².

Il n'y a pas que les humains qui ont des histoires dans le roman noir. Les objets ont les leurs aussi. Ils sont les souvenirs, la mémoire, les cauchemars, et c'est pourquoi un objet n'est pas considéré en tant que tel dans ce genre de fiction. Il est parfois le témoin, le complice, l'indicateur voire le juge. C'est désormais à travers les objets, leurs natures et leurs dispositions qu'on juge les autres. Seul dans l'appartement d'Anna Beric, le commissaire, en imaginant la personnalité voire l'apparence de la dame suspecte à partir de ses objets, soulève la question de l'interactivité entre espace physique et espace psychologique :

«Immobile au milieu de la chambre, il essaye de deviner la personnalité de la femme qui vit ici, et profite à fond de l'instant : danger et plaisir rare et curieux, dont personne ne saura jamais rien. [...] Pour lui, il y a un hiatus

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 302.

² *Ibid.*, p. 73.

incompréhensible entre la situation de l'appartement, le raffinement des vêtements et la façon dont ce living est meublé : sans goût ni intérêt»¹.

Dans certaines mesures, c'est par rapport aux objets qu'on peut même situer et identifier les personnages de la fiction noire. Si l'on se réfère au cadavre, l'un des éléments principaux de la narration, comme étant un objet, on peut accrédi-ter le rôle axial joué par l'objet dans la structuration du récit. Élément déclencheur, le cadavre est l'objet qui définit le schéma actantiel. Les rôles sont ainsi distribués et les personnages partagés entre adjuvants et opposants en fonction de leurs rapports à cet objet. Il est également le point de départ et d'arrivée dans la narration.

Depuis l'indifférence de Sam Spade devant le corps gisant de son collègue Miles Archer dans *Le faucon maltais*, le lecteur de ce genre de littérature savait à quoi ressemble le cadavre aux yeux des durs à cuire et de leurs confrères. Il n'est rien de plus qu'un objet intrigant dont on cherche à clarifier les conditions de l'élimination. Il n'est pas aussi inutile de signaler l'emploi synonymique entre corps et cadavre dans ce genre de fiction.

Notons en passant que l'objet est ce qui incite l'homme à la criminalité et à la corruption, ce qui pousse sa cupidité et sa concupiscence au-delà du raisonnable. Dans ce dernier roman, le sujet central est un objet sous forme de faucon, une statuette en or que tout le monde veut s'approprier. L'objet est donc ce qui guide et conduit l'homme, instincts et raison, criminel comme enquêteur.

Nos deux écrivains se prononcent à leur tour sur le statut du corps dans leurs romans. Mis à part *Cadres noirs* qui se tourne plus vers le psychologique que vers le physique, le reste de notre corpus s'y attarde soigneusement. Dans un monde empesté par le crime et les tueries de masse, l'intégrité physique demeure un non-sens. Le corps n'est qu'un bien matériel dans *Au revoir là-haut* et un objet encombrant dont il faut se débarrasser sans laisser de traces dans *Nos fantastiques années fric*.

L'assimilation du corps humain à l'objet a parfois de quoi choquer. Ce n'est pourtant pas le cas des anthropologues et des médecins légistes. Pour ces derniers, experts de la police scientifique, le corps n'est *stricto sensu* qu'un objet

¹ *Ibid.*, pp. 73-74.

appréhendé dans sa physicalité. La réaction du médecin légiste et du commissaire Daquin dans *Sombre Sentier* (pp. 300-301-302) face au cadavre de Lamouroux, citée au deuxième chapitre dans l'élément de l'écriture de la violence et la violence de l'écriture, en est l'une des illustrations. Ce genre de personnage façonne le corps et contribue à travers son regard objectif à sa chosification. Dans la scène de crime, un objet matériel oublié ou abandonné vaut autant qu'un corps humain. Ils sont tous des preuves qui construisent une base de données pour l'enquête.

Qu'il soit vivant ou mort, le corps perd de sa sacralité dans la société du roman noir. La réification de l'être dans cette littérature est l'effet de la primauté des valeurs matérielles sur toute autre considération. Le corps se transforme ainsi en une marchandise à exploiter, comme ces enfants thaïlandais dans *Sombre Sentier*, ou une source d'enrichissement vicieux comme dans *Au revoir là-haut*.

Il s'achète et se vend, il est catalogué et commercialisé, le sujet, dans *Sombre Sentier*, se fond et se confond avec l'objet. Les catalogues des enfants thaïlandais destinés à une clientèle perverse sont les objets des objets : des recueils pornographiques contenant une marchandise humaine répertoriée selon les exigences et les besoins des «consommateurs». «Il y a un public pour ça»¹, confirme le commissaire Daquin en saisissant l'un de ces catalogues dans les locaux des Bernachon.

Dans la cave de ces derniers, l'inspecteur Thomas «parcourt rapidement une lettre manuscrite où le correspondant félicite Bernachon pour la qualité des photos qu'il lui a procurées, et lui offre 60000 francs pour un jeune garçon, 12 ans maximum. Il énumère ensuite complaisamment les traits physiques qu'il recherche, et l'usage qu'il compte faire du gamin»². L'enfant n'est plus donc son propre maître. Le vrai propriétaire de son corps est celui qui profite de sa vulnérabilité pour décider de sa valeur et de son prix, comme une simple marchandise, comme un objet.

De même, Lemaître s'attaque dans son *Au revoir là-haut* à l'idée de la subordination de l'être à l'objet. Ce roman de l'immédiat après-guerre nous

¹ *Ibid.*, p. 114.

² *Ibid.*, p. 115.

renvoie au culte de l'objet, au nouveau paganisme d'une société coincée entre l'illusion et la vérité : l'illusion des monuments commémoratifs et la vérité de ses enfants à jamais perdus. L'auteur parvient ainsi à souligner la superficialité de la société française durant cette période.

Le catalogue de stèles et de statues, «le souvenir patriotique», dédié «à la gloire de nos héros et de la France victorieuse»¹, porte sarcastiquement en lui quelque chose de déprimant qui résonne comme écho au nom du faux sculpteur Jules D'ÉPREMONT. Ces objets commémoratifs, pourraient-ils vraiment consoler les milliers d'invalides de guerre comme Édouard, ou ressusciter les milliers de disparus ? Fétichisme superflu. Tandis que les statues éternisent les souvenirs des défunts, les survivants de la guerre s'éteignent, à petit feu, sous le regard de leur compatriote qu'ils ont défendu, dans la négligence et l'oubli.

Emblème de contradictions, ce catalogue de victoire incarne la défaite morale de la société. La prétendue gloire des héros de la guerre contraste avec l'immoralité de l'arnaque des deux anciens poilus. La beauté des dessins s'oppose à la frayeur qui s'est greffée sur le visage du faux sculpteur, Édouard Péricourt. *Gratitude*, l'œuvre prétendue que ce dernier veut présenter pour un appel d'offre pour la création de monuments commémoratifs s'entend comme une large parodie de l'injustice et de l'ingratitude sociales. Dans une société qui confond ses priorités, la commémoration est une manœuvre qui lui permet de fuir ses véritables responsabilités envers les survivants.

À tout cela s'ajoute l'enterrement bâclé des cadavres qui prive l'être humain de sa dignité et de tout ce qui le distingue d'autres créatures et objets. Ces corps, pour le lieutenant Pradelle, ne sont qu'un objet d'enrichissement. Son alter ego, le conseiller privé du président dans *Nos fantastiques années fric*, François Bornand, n'a d'estime que pour les personnes qui lui sont utiles. Ainsi, ses deux associés, le patron de la Société d'électronique appliquée, Flandin, et son sociétaire de la banque internationale du Liban, Karim, rencontrent le même sort dès qu'ils se montrent encombrants. L'un étant à dompter, et l'autre, dont la

¹ Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, Albin Michel, Paris, 2013, p. 395.

présence devient «comme un caillou dans la chaussure»¹, disparaissent sans laisser de traces.

Le déclin de l'homme, son objectivation et sa régression physico-morale dans le roman noir témoignent du regard pessimiste de cette littérature sur l'être pensant. Égocentriques, possessifs et manipulateurs, des personnages comme Pradelle ou Bornand sont souvent voués à «la pire des fins», comme le prédit Marcel Péricourt pour son gendre dans *Au revoir là-haut* (p. 469). À travers la mise en vue de leur concupiscence, leur pulsion sexuelle et criminelle, le noir réduit la raison d'être de ce genre de personnage à la possession, l'accumulation et la domination.

L'importance des objets et leur présence écrasante attire le regard du personnage, comme celui du lecteur, vers le monde extérieur. Le regard dans le noir n'est pas erratique ou méditatif (le romantisme) mais plutôt focalisé, orienté, organisé, et est tout sauf innocent. C'est l'instrument le plus investi dans le processus de l'enquête. Surveillance, détection, contrôle et tous les attributs du champ visuel sont en rapport direct avec l'objet. C'est dans ce contexte que se noue le rapport avec l'école du regard du Nouveau Roman.

Le regard, c'est ce qui distingue aussi le bon du mauvais enquêteur dans *Sombre Sentier*. Surveillant à distance l'interrogatoire de Dorothee Marty, convoquée pour une déposition sur certains suspects dans le meurtre de la jeune prostituée thaïlandaise, le commissaire Daquin repère un brusque changement de ses traits du visage à la mention de l'homme d'affaires iranien, Kashguri. Chargés de l'interrogatoire, Thomas et l'inspecteur des Mœurs n'étaient pas aussi alertés que leur supérieur pour en déduire le rapport. En professionnel, ce dernier conclut que ses adjoints ne sont pas de taille pour ce genre de détails. «Pas des bons flics, pense-t-il. Ou alors, ils s'en foutent»².

En lui demandant comment est-il parvenu à savoir qu'elle s'est efforcée de dissimuler quelques choses sur Kashguri, Daquin résume ainsi sa démarche à la jeune mannequin : «Je vous écoute, je vous regarde, je fais attention à vous, c'est

¹ Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2012, p. 138.

² Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 228.

tout»¹. Dans la nasse, Dorothée met «son visage dans ses mains pour échapper au regard de Daquin»², confirmant ainsi la surpuissance du regard, démystificateur, analytique, précis mais aussi, dur et contrariant.

De plus, le regard malsain accapare à son tour une bonne part de la narration dans *Sombre Sentier* à travers la thématique du voyeurisme, une pulsion que Gérard Bonnet définit comme suit :

«Depuis Krafft-Ebing et Freud, on parle du voyeurisme pour désigner la pratique qui consiste à épier autrui, souvent à son insu, dans son intimité quotidienne : habillage et déshabillage, défécation et miction, soins intimes, flirt et rapport sexuel. [...] le voyeur trouve dans sa pratique l'essentiel de sa satisfaction. Ce n'est pas dans son esprit une manœuvre d'approche ou un préliminaire, mais un plaisir en soi pour lequel il se cache et multiplie les artifices»³.

Dans le premier roman de Dominique Manotti, *Osman Kashguri et ses pratiques voyeuristes* sont au cœur de l'enquête menée par le commissaire Daquin. Personnage central, cet homme d'affaires iranien se procure le plaisir malsain des scènes sadomasochistes où ses valets de chambre violent, tour à tour ou ensemble, la victime sous ses yeux pendant que lui, en retrait, s'adonne en silence à ses fantasmes enfouis. Au fil des pages, le lecteur réalise que ces pratiques sont une habitude qui remonte à son jeune âge en découvrant un épisode pareil, plus soft, avec Anna Beric.

La thématique du voyeurisme réapparaît de nouveau dans *Nos fantastiques années fric*. Dans une scène allégorique, l'écrivaine met la fille et la maîtresse de Bornand, Françoise Michel, et son amant Nicolas Martenot sous l'emprise d'un regard maléfique dont elle n'arrive pas à discerner la réalité de l'illusion :

«Françoise, présente et ailleurs, écarte les cuisses ou le repousse, s'appuie ou se dérobe, prend plaisir à jouer de ses sensations à lui, elle qui s'enorgueillit de n'en ressentir aucune. Et de le lui faire savoir. Tout juste l'excitation presque abstraite du spectacle qu'elle donne de son amant à Bornand, debout derrière la glace sans tain. Peut-être. [...] Bornand était-il là, derrière sa glace ? Une incertitude qui prolifère avec des petits élancements aigus dans le bas ventre. Coupable»⁴.

¹ *Ibid*, p. 230.

² *Ibidem*.

³ Gérard Bonnet, *Les perversions sexuelles*, PUF, Que sais-je, Paris, 2015, p. 96.

⁴ Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 78.

La contemplation profanatrice du diable qui se délecte de voir sans être vu, d'admirer à l'abri la nudité et le charme féminins a pour nom la paraphilie. Comme l'héroïne de la scène, le lecteur est déconcerté par la présence incertaine du père incestueux. L'indiscrétion d'un regard angoissant et menaçant laisse le personnage supposer vivre sous l'éternel contrôle d'un surveillant omniprésent.

Dans ce décor, la glace sans tain représente un dédoublement du pouvoir du regard, rendu absolu grâce à la mise en abyme d'une scène dans la scène : le rapport sexuel et son reflet sur le miroir. Cependant, le miroir change ici de fonction. Au lieu d'exhiber la vérité rassurante au personnage, il la lui cache pour remplacer le réconfort du reflet extérieur du moi par l'inquiétante présence d'un soi imperceptible. Ainsi, le miroir reflète non pas l'apparence de Françoise mais ses peurs et ses faiblesses.

L'obsession des apparences traduit la superficialité du monde environnant. Cette pensée n'est pas sans rappeler l'influence de l'Internationale Situationniste sur la littérature noire en France et notamment sur son père spirituel, Jean-Patrick Manchette. *La Société du Spectacle* de Guy Debord, essai emblématique de ce mouvement,

«met en évidence que dans la société capitaliste comme dans les pays de l'Est, les marchandises ont un véritable pouvoir totalitaire sur l'individu. L'homme s'aliène dans leur production et la vie moderne n'est plus qu'une gigantesque représentation. [...] Le vivant devient chose, se trouve réifié»¹.

Ce phénomène gagne en profondeur et touche donc l'ensemble de la société. Cette société voyeuriste que dénonce le noir n'est qu'un reflet de l'État policier, une autorité basée sur le contrôle, la surveillance et l'espionnage de ses sujets, à l'image du palais de l'Élysée où le conseiller privé du président dans *Nos fantastiques années fric* suit personnellement les écoutes téléphoniques, sorte de voyeurisme étatique.

Il ne faut pas oublier non plus de citer le voyeuriste suprême, le lecteur. La lecture est en effet une activité stimulante qui réveille le moi indiscret sur l'intimité des autres et leurs secrets. Cependant, elle n'est pas seulement «construction», pour emprunter la terminologie de Todorov dans *Poétique de la*

¹ Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette : parcours d'une œuvre*, Encrage, Amiens, 2000, p. 20.

prose mais bien un «problème», comme le souligne fort correctement le même critique dans son ouvrage, notamment quand elle se mue en obsession.

Derrière l'effort de déchiffrement (le décodage herméneutique) qui définit traditionnellement la lecture, réside une volonté d'autosatisfaction qui peut prendre plusieurs formes, du simple plaisir d'évasion, à la recherche des sensations fortes et parfois l'assouvissement d'un désir ou d'un fantasme inaccessible dans la vie réelle. Le motif de l'égarement se dresse en tête des priorités du lecteur qui, une fois noyé dans l'univers de la fiction, ne connaît plus de permis et d'interdit. Son regard se déchaîne alors pour faire de la lecture simple observation, profonde méditation ou contemplation épicurienne, et le texte demeure de la sorte un lieu d'investissement de son inconscient.

Selon Michel Picard, la lecture en général est une pratique qui consiste à éveiller et à impliquer les sens :

«La lecture est vécu comme oralité, ainsi que pouvait le révéler tout en le voilant l'image de la communion nourricière ; il y a longtemps qu'on a remarqué l'importance d'expressions banales du genre "dévorer un livre" ou du vocabulaire gastronomique de la critique dite d'accueil. Nous suçons bel et bien la substantifique moelle, et il existe évidemment un plaisir du signifiant, matière sonore qu'on peut tenir dans la bouche¹. Matière visuelle aussi : ces caractères noirs sur la page blanche et leur espèce d'arrachement par la lecture ont pu renvoyer tels psychologues à l'analité². D'autre part, [...] comment ne pas évoquer parfois le fétichisme [...] ou le sadisme, manifeste dans le traitement de certains livres [...], ou encore, et surtout, le voyeurisme, que symbolise le geste d'ouvrir le livre, de lever la couverture ?»³

L'emprise du factuel sur le virtuel et de l'extériorité sur l'intériorité dans la littérature noire élargit la part du plaisir sensoriel dans la lecture. D'ailleurs, il n'est pas surprenant de croiser des approches comparatistes entre le roman noir et le jazz, ces deux formes d'arts qui ont bien plus en commun que leur origine

¹ Fonagy, «Les bases pulsionnelles de la phonation», *Revue française de psychanalyse*, 4^e trimestre 1969. Cité par Michel Picard, «Pour la lecture littéraire». In: *Littérature*, n°26, 1977. pp. 42-50.

DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1977.2067>
www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1977_num_26_2_2067

² *Ibidem*. N. Holland parle d'«incorporation anale des traces paternelles». Cité par Michel Picard, «Pour la lecture littéraire». In : *Littérature*, n° 26, 1977, pp. 42-50. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1977.2067>

www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1977_num_26_2_2067

³ *Ibidem*.

sociohistorique. Lire un roman noir ressemble de ce point de vue à l'écoute de ce genre de musique qui offre une expérience sensorielle unique.

Comme l'école du dur à cuire, le jazz s'est développé en marge, loin des lumières des grands salons artistiques. Ce genre de musique, très en vogue aujourd'hui, a été conçu depuis la fin du XIX^e siècle comme un instrument à travers lequel la communauté afro-américaine peut faire entendre sa voix dans un pays aussi dérouté par les questions identitaires et les problèmes interraciaux que les États-Unis.

Une volonté de briser les normes et de bouleverser l'ordre des choses palpite au fond de cette mélodie tellement affranchie des codes qu'elle fait de l'improvisation sa seule règle d'or, elle qui se moque des règles. Les raisons d'être du jazz et son ambiance font écho à des thèmes très répons à travers la fiction noire tels que la misère, la souffrance des démunis, la ségrégation et le sens de l'injustice. Des thèmes qui, avant de solliciter les musiciens, provoquent les hommes de lettres et les incitent à prendre position.

3.3. La problématique de l'engagement

En dépit de sa théorisation et des nombreuses études qu'elle a suscitées, la notion d'engagement n'a pas trop perdu, encore aujourd'hui, de sa charge provocatrice. D'abord sur sa signification, ensuite sur ses domaines d'application ou même sur sa datation ; les raisons ne manquent pas de ressusciter cette notion que le chef de file du Nouveau Roman, Alain Robbe-Grillet, n'a pas hésité à considérer comme «périmée»¹.

Dans son ouvrage *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Benoît Denis établit la distinction entre «engagement littéraire» et «littérature engagée». Étant d'ordre général, la première formule renvoie selon lui au positionnement de

¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, les Éditions de Minuit, Paris, 2010, pp, 33-39.

la littérature dans le monde et à la représentation qu'elle en fait. De ce fait, toute œuvre littéraire est présumée être engagée et cela concerne aussi des classiques, comme Voltaire, Pascal ou autre. La deuxième notion, plus restrictive, tourne autour des écrits qui s'inspirent ou se réfèrent au mouvement littéraire entamé par Jean-Paul Sartre vers la moitié du XX^e siècle, et plus précisément après son essai paru en 1947, *Qu'est-ce que la littérature*. Pour Denis, l'usage qu'on fait de la littérature dans une perspective engagée signifie donc

«qu'on la met en gage : on l'inscrit dans un processus qui la dépasse, on l'a fait servir à quelque chose d'autre qu'elle-même, mais, en plus, on la met en jeu, au sens où elle devient partie prenante d'une transaction dont elle est en quelque sorte la caution, et dans laquelle elle risque donc sa propre réalité»¹.

La fréquence de son emploi vulgarisé et sa plurivocité contribuent également au développement d'une vague intelligibilité autour de cette notion. Pour commencer avec sa mise en contexte historique, nous nous référons à l'avis de Dominique Viart – dans sa contribution intitulée «La littérature contemporaine et la question du politique» parue dans l'ouvrage collectif *Le Roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations* – concernant le manque de justesse de Benoît Denis quand il se réfère, dans *Littérature et engagement* (2000), à l'affaire Dreyfus pour situer les débuts de «la littérature d'engagement»².

Contrairement à Benoît Denis, Viart conçoit l'engagement littéraire comme une notion «transhistorique» en se référant aux exemples de Blaise Pascal, celui de Victor Hugo, de Voltaire et de Jules Vallès qui font, parmi tant d'autres, figures d'intellectuels engagés. La plume comme arme de combat est de ce fait bien plus ancienne que la notion d'engagement littéraire et préexiste sans nul doute aux dreyfusards.

La notion de combat, point nodal dans la définition de l'engagement, est ce qui rassemble et disperse en même temps les partisans de cette vision de la fiction et leurs opposants. Produit d'un combat perdu durant les années 1970, la

¹ Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal Sartre*, Éditions du Seuil, Paris, 2000, p. 30.

² L'ordre des mots est ici d'une importance capitale dans la mesure où la définition d'un sens précis de «l'engagement» prend toute une autre allure selon quoi cette notion est placée avant ou après le terme de «littérature». Ainsi, l'auteur de *Littérature et engagement*, Benoît Denis, distingue entre «engagement littéraire» et «littérature d'engagement» qu'il considère comme étant plus souple parce qu'elle est moins théorisée.

littérature noire est pour Dominique Viart un nouveau cheval de bataille pour les enfants désenchantés de mai 1968. La réintroduction de la politique au cœur de leurs intrigues est à son égard une extension de leur militantisme politique :

«C'est du reste à son exemple que la littérature française s'est à nouveau ouverte au politique : les premiers écrivains à toucher à ce domaine furent des auteurs de roman policier. Souvent acteurs déçus des groupes ou groupuscules d'extrême-gauche des années 1970, ils se sont tournés vers le roman pour dénoncer ce que leur activisme ne parvenait pas à endiguer. Jean-Patrick Manchette fut ici un auteur décisif, issu de la mouvance situationniste, qui fit basculer le roman policier français enfermé dans le pittoresque des mœurs et des petites affaires du "milieu" ou du grand banditisme vers la violence plus politique marquée du "néo-polar". [...] Son exemple et celui de Jean Amila [...], Didier Daeninckx, Thierry Jonquet et bien d'autres, [...] mettent la politique directement au cœur du livre»¹.

Cependant, ce chahut créé autour de l'engagement se nourrit essentiellement des positions contradictoires sur l'asservissement de la littérature à l'idéologie et sa subordination au politique. Vraie ou fausse, cette opinion est l'une des raisons pour laquelle un écrivain comme Manchette reste sur ses gardes par rapport à l'engagement et à ses préceptes.

Estimant que la connexion entre fiction et réalité sociopolitique est un signe annonciateur de l'engagement du néopolar français, certains commentateurs font un pas de clerc en considérant l'ensemble de l'édifice de la littérature noire comme faisant partie de la superstructure de celle de l'engagement. Certes, l'œuvre noire demeure depuis sa création sur la ligne de touche avec des sujets politisés mais y-a-t-il obligatoirement engagement dès que se trouvent mises en scène des réalités sociopolitiques ou historiques ? Quoi qu'il en soit, les auteurs du noir ne le revendiquent pas et l'engagement contraste pour certains d'entre eux avec la liberté du créateur.

L'adhésion aveugle à un courant de pensée fait parfois de l'auteur un penseur dépendant, avec des agendas précis et une puissance de tir affaiblie par les partis pris. L'engagement au goût sartrien ne convient donc pas à un écrivain comme Manchette qui préfère la position offensive à la défensive afin d'éviter de

¹ Dominique Viart, «La littérature contemporaine et la question du politique», in *Le Roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, (ouvrage collectif sous la direction de Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau), Éditions Nota bene, Québec, 2010, p. 109.

se retrouver dans la posture d'un justificateur de quoi que ce soit au nom d'une affiliation idéologique.

Tel un Flaubert qui s'attaque à «la bêtise» quelle que soit sa provenance, Manchette s'en prend aux difformités de son temps. De gauche ou de droite, la tare est tare et la désigner est un devoir qui prévaut contre toutes considérations doctrinales. Médiateurs et non pas manipulateurs, Manchette et ses condisciples sont souvent fidèles à l'esprit libertaire qui palpite au fond de la littérature noire. S'engager contredit d'une certaine manière cette littérature qui se fait le chantre des revendications libertaires de mai 1968 et serait, de ce point de vue, non seulement une atteinte à la liberté de l'écrivain mais aussi et surtout à celle du lecteur.

L'engagement consiste en partie à convaincre le lecteur de la cause ou des valeurs défendues par l'écrivain. Sceptique par rapport à toutes sortes de pouvoir et de ce qu'il incarne de contrôle et de manipulation, Manchette trouve probablement dans l'engagement certains traits qui riment avec ces réalités impitoyablement attaquées dans son œuvre. D'ailleurs, pour un critique comme Dominique Viart, c'est «justement le délitement des formes du discours d'autorité et de la figure qui l'incarne qui [...] semble expliquer le mieux le relatif échec du "Parlement des écrivains"»¹.

Le style employé et l'importance de la notion de décalage dans l'œuvre de Manchette ont de quoi clarifier sa posture. Chez lui, le «je» créateur se sépare de l'objet de sa création. Il prend du décalage par rapport à tout, à commencer par la réalité et ses acteurs, son lecteur, son idéologie et ses partisans et même par rapport à lui-même puisqu'il lui arrive à plusieurs occasions de se tourner en dérision. «J'ai la conscience vive du caractère éphémère de ce que je fais, et fabriqué»², assume-t-il ainsi en évoquant sa production romanesque.

«Une fausse modestie», pourrait-on lui rétorquer précipitamment quand on connaît mal Manchette, son histoire et ses histoires. Ce n'est cependant pas le cas.

¹Dominique Viart, «La littérature contemporaine et la question du politique», in *Le Roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, (ouvrage collectif sous la direction de Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau), Éditions Nota bene, Québec, 2010, p. 113.

²Jean-Patrick Manchette, 1977, cité par Nicolas Le Flahec, Gilles Magniont, *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, Anacharsis, Toulouse, 2017, p. 7.

Sa pensée témoigne en profondeur de sa lucidité et d'un curieux détachement qui en dit long sur le caractère de cet écrivain. Manchette est de cette génération qui cherchait encore des réponses à sa désillusion, avec en tête la conviction de combien pourraient être trompeuses, dérisoires et surtout incertaines et inattendues la réalité et ses issues.

La leçon semble donc être retenue pour ce situationniste dont la parole avait le mérite de reconnaître ses limites avant ses capacités et de nous interpeller sur le risque de compter plus sur la fiction que sur l'action. Combien d'œuvres révolutionnaires de notre histoire littéraire, classique et moderne, ne séduisent aujourd'hui que par un éclat stylistique ou par le caractère innovant de ses thématiques, sans plus ? « Éphémère », un mot de trop alors ou le vocabulaire mesuré d'un situationniste avisé du danger de croire qu'un roman, quelle que soit sa puissance de tir, pourra un jour décider de la destinée d'une nation ?

3.3.1. Un engagement controversé

S'il paraît d'un point de vue formel et thématique assez contestable d'envisager le roman policier à énigme sous couvert de la littérature d'engagement, c'est en raison, entre autres, de l'écart entre sa structure fermée – où l'ordre existant et ses défenseurs parviennent finalement à assurer leur pérennité et remettre en question par-dessus tout la possibilité du changement – et l'ouverture de la littérature engagée sur des questions plus contestataires et critiques. Cette spécificité du roman policier classique, et tant d'autres, est l'une des raisons qui lui vaut la qualification de roman bourgeois.

La réussite de l'enquête dans ce genre de roman est symptomatique de l'efficacité de la politique de contrôle du pouvoir mis en place. Rien ne lui échappe et, *a fortiori*, le lecteur intériorise la puissance du surmoi sociopolitique en admettant la délicatesse de toute tentative de transgression. C'est aussi au service du régime existant que met son talent l'enquêteur de ce genre de roman –

sosie de l'intellectuel en quête du savoir, quête qui vise, somme toute, la vérité cachée. Le roman policier à énigme ne pourra donc, du moins dans sa conception classique, servir ouvertement de moyen de mobilisation intellectuelle pour tout auteur voulant recourir à la littérature pour des desseins militants.

Dès lors, on comprend mieux la prédominance du vocabulaire du jeu sur l'enjeu dans la plupart des critiques classiques du genre et la carence relative des lectures et approches allégoriques qui en avaient été faites au début. Le rapport du roman policier à énigme au marché n'est pas non plus sans impact sur ces considérations. Sa politique éditoriale qui vise la masse comme sujet consommateur et non pas comme sujet penseur lui inflige l'étiquette de littérature mercantiliste.

Fût-ce pour des raisons économiques, la littérature noire s'adresse aussi à la masse populaire bien que l'aspect matériel ne soit pas seul en cause. L'appartenance socio-idéologique de bon nombre d'écrivains de roman noir, «fils du peuple» venant souvent des couches sociales modestes, et la genericité de cette littérature contribuent également à ce choix assumé.

L'écart entre le roman à énigme et les mouvements de pensées ou les courants littéraires (ses auteurs ne se rassemblent pas autour d'un courant précis et ne revendiquent pas à notre connaissance l'établissement d'une école ou d'un statut collectif qui sortirait leur production de l'individualisme littéraire) l'avait, peu ou prou, éloigné des yeux des auteurs engagés. La conscience, dans ce cas, est d'ordre individuel et son autonomie concorde difficilement avec l'endoctrinement du roman engagé.

Cependant, le roman policier ne rompt pas tous ses liens avec la littérature engagée. Il est en effet possible d'envisager le récit policier, et plus précisément la narration de l'enquête, comme l'histoire d'un engagement. Comme il y a des mobiles et des circonstances qui poussent le criminel à enfreindre la loi, il y a de même des motivations et des raisons qui incitent l'enquêteur, privé ou public, à s'aventurer dans la recherche de la vérité et à s'engager dans un combat entre le bien et le mal. L'enquête serait donc l'histoire de cet engagement, de ses raisons, de ses circonstances et de ses conséquences...

Et si l'engagement de l'enquêteur classique du roman à énigme paraît plus assumé que celui de la fiction noire, c'est pour des raisons devenues des stéréotypes que ces derniers pseudo-justiciers s'investissent dans la résolution du crime. Besoin pécuniaire d'un détective socialement ruiné (figure couramment rencontrée dans ce genre de fiction : le Tarpon de Manchette, l'inspecteur Cadin de Didier Daeninckx...), obligation professionnelle d'un inspecteur officiel, une affaire qui le renvoie à une expérience précédente, sont parmi les raisons prépondérantes qui se cachent derrière l'entrée du dur à cuire et ses descendances en jeu.

Il n'est pas inutile dans ce cadre de rappeler l'évolution historique des raisons de l'engagement de l'enquêteur dans la recherche des origines du mal. Au départ, les précurseurs du genre ont opté pour l'éthique d'un «devoir faire», un point de vue moral où le chevalier de la justice, conscient de la gravité de la situation, se mobilise pour répondre à l'appel de la responsabilité (Sherlock Holmes, Hercule Poirot...).

Les mutations du genre avaient ensuite entraîné une évolution notable au niveau de ces raisons, et l'institutionnalisation de la police, sa progression et sa spécialisation avaient confirmé le statut de l'enquêteur officiel, employé qui opère sous les ordres de l'État. C'est dorénavant par obligation professionnelle – ce qui n'empêche pas une touche de dévouement d'avoir ici et là sa place – que l'enquêteur spécialisé s'attaque à l'affaire.

Vinrent après les années du déclin de cette institution dont la fiabilité et l'intégrité sont devenues moins certaines et c'est à Sam Spade et ses congénères privés, les durs à cuire, de s'introduire sur la scène. Pour eux, les raisons de suivre ou non une enquête prennent une autre tournure plus personnelle et pragmatique. Leur détachement de l'institution étatique leur procure l'autonomie nécessaire à un travail guidé moins par le devoir et le dévouement que par la nécessité (difficultés matérielles) ou par goût personnel. C'est souvent quand il est au bout du rouleau que le dur à cuire décide de se charger de la mission qui lui est proposée.

Ceci étant dit, ces variations causales de l'engagement d'un détective dans une affaire criminelle n'ont pas empêché la thématization tacite d'une valeur

fondamentale commune qui est l'engagement moral. Il est généralement peu probable dans une histoire policière qu'un enquêteur abandonne une enquête en cours. Lassitude, hésitation ou regret sont toujours là pour rappeler que cet enquêteur n'est enfin qu'une figure humainement proche du lecteur. Ces moments de doute, même s'ils subsistent, cèdent à l'esprit jusqu'au-boutiste de l'enquêteur qui doit enfin se soumettre au contrat moral de sa profession.

Ainsi, les principaux représentants de la justice dans notre corpus font preuve de cet engagement moral. Les enquêtes dont ils sont chargés débouchent sur l'identification du coupable ou sur son anéantissement pour apaiser, et non pas annihiler, «la tension narrative» au sens où l'entend Raphaël Baroni. Daquin dans *Sombre Sentier*, Ghozali et Macquart dans *Nos fantastiques années fric* ou Merlin dans *Au revoir là-haut* ; dans leur défense de l'intérêt commun (et non pas de la morale sociale), nos enquêteurs ne sont pas plus guidés par l'impératif professionnel que par leurs consciences et leurs propres éthiques.

L'engagement moral de ces protagonistes se manifeste avant tout dans la personnalisation des affaires suivies. L'incorruptible Merlin, ce personnage balzacien chargé d'investiguer sur les mauvaises inhumations effectuées par la société Pradelle et Cie sur le site de Chazières-Malmont, ne cède pas à l'intimidation du lieutenant affairiste. «Homme de devoir, il avait fait son devoir. Il se sentait irréprochable»¹.

Et pourtant, sa conscience professionnelle refuse de se borner au seuil des formalités administratives et des rapports qui, pour éviter le scandale, ne verront probablement pas le jour. Si égocentrique qu'il soit, Joseph Merlin est profondément touché par le sort de milliers de cadavres inconnus et

«un fonctionnaire de sa probité ne pouvait se contenter de fermer les yeux. Ces jeunes morts, avec lesquels il n'avait aucun point commun, étaient victimes d'une injustice et n'avaient personne d'autre que lui pour la réparer. [...] Ces jeunes soldats tués vinrent le hanter, comme un sentiment amoureux, une jalousie ou un cancer. Il passa de la tristesse à l'indignation. Il se mit en colère»².

¹ Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, Albin Michel, Paris, 2013, p. 421.

² *Ibid.*, p. 422.

Contraintes professionnelles (la hiérarchie), pot-de-vin (le lieutenant Pradelle), conditions météorologiques, et Merlin va toujours à contre-courant. L'inspecteur du ministère des Pensions assume la tâche qui lui est confiée comme une responsabilité. Il donne libre cours à sa conscience et à sa propre expérience pour lutter contre un enterrement encore plus hideux et scandaleux que celui des soldats : l'enterrement de la vérité par ceux qui en redoutent les répercussions.

Les enquêtes menées dans *Sombre Sentier* ou dans *Nos fantastiques années fric* renvoient le commissaire Daquin et la jeune Ghozali à leurs propres expériences. Adultes, l'enfant violé à l'âge de 13 ans dans le premier roman et la jeune fille privée de ses droits dans le second revivent les cauchemars de l'enfance et s'efforcent malgré tout de surmonter leurs doutes et faiblesses. Chacun met une part de lui-même dans l'enquête et s'implique par tous les moyens pour la mener à son terme, non seulement pour lui-même, mais aussi pour la victime qui lui ressemble.

Mais si l'engagement dans l'œuvre de l'ancienne militante prend une forme plus concrète, il s'agit surtout de la lutte syndicale dans *Sombre Sentier* où l'activisme sociopolitique de Soleiman Keyder et de ses coéquipiers se nourrit de leur dévouement pour ce qu'ils considèrent au comité de défense des Turcs en France comme un droit : le travail légal et le séjour officiel. Un engagement moral et humaniste se dessine alors avec des militants persévérants et prédisposés à défendre une cause collective.

Outre la vulgarisation du discours syndical à travers son premier roman, cet engagement permet à Manotti d'explorer la version politique du militantisme de son personnage turc. Deux variantes d'engagement que l'écrivaine avait expérimenté avant de se lancer dans l'univers du noir et qui n'étaient pas sans impact sur sa vision du monde et sur son écriture romanesque. Et Manotti de confirmer :

«Je suis parfaitement consciente de tout ce que mon travail de romancière doit à ces années d'engagement. J'ai gardé le même rapport aux mots, à la langue écrite ou parlée. Je les veux outils de communication, clairs et percutants. Et si j'ai perdu l'espoir d'agir, j'écris encore pour comprendre. Comprendre un événement, ou une séquence d'évènements. Comment la gauche française s'est-elle convertie au culte de l'argent ? Que s'est-il passé dans cette usine lorraine en feu ? Quelle est la raison de ce silence pesant sur

les années de collaboration entre 1940 et 1944 ? Alors, je construis des histoires romanesques qui sont des machines cohérentes et articulées, comme mes raisonnements militants d'autrefois»¹.

Si le travail de notre romancière puise dans sa propre expérience de militante, l'engagement dont elle fait part se construit plus comme une référence que comme un objectif en soi. En la présence d'un vocabulaire qui renvoie à l'implication, la responsabilité et le dévoilement (écrire pour comprendre), l'amalgame peut avoir lieu via l'assimilation précipitée des propos de Manotti à ceux de Sartre introduisant l'engagement, ses figures et ses principes.

Il est vrai aussi que Manotti laisse entendre une tonalité qui rappelle le style et la démarche du maître de *Situations II* (1948) notamment lorsqu'elle évoque son rapport aux mots, proche en cela de l'affirmation de Sartre qu' «à chaque mot que je dis, je m'engage un peu plus dans le monde»². Mais le statut en tant que tel, c'est-à-dire romancière engagée, peut même susciter son étonnement :

«Souvent, dans des discussions, des tables rondes, ou des critiques, je suis qualifiée de "romancière engagée", et je suis surprise, à chaque fois. Engagement, pour moi le mot est fort, un mot à respecter, j'entends lui garder tout son contenu et toute sa couleur. S'engager, pour moi, c'est entrer avec d'autres dans un combat collectif, pour des objectifs communs. C'est choisir les contraintes et les bonheurs de l'action collective, parce que l'on croit à sa nécessité et son efficacité pour changer le monde. Pendant vingt ans de ma vie, j'ai vécu cet engagement»³.

Ce passage et celui qui le précède sont des extraits de sa contribution intitulée «Raconter, c'est résister». Avec ces mots pris à Sepulveda, l'écrivaine commence et finit sur le même ton et sur la même ligne. «Je raconte la société dans laquelle je vis, nous dit-elle, telle que je la comprends. Parce que, comme dit Sepulveda, "raconter, c'est résister". Dans une grande solitude»⁴. À travers ce choix emblématique, Manotti associe délibérément le support narratif à l'acte de résistance. Ce titre préfigure, entre autres, l'aspect pragmatique de ses récits qui sont l'extension de ses années d'engagement syndical.

¹ Dominique Manotti, «Raconter, c'est résister», Fixxion, 2012. URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.18/922> (consulté le 05/04/2017 à 19h00)

² Jean-Paul Sartre, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 73. Cité par Véronique Rohrbach, *Politique du polar : Jean-Bernard Pouy*, Archipel, collection «Essais», Lausanne, 2007, p. 14.

³ Dominique Manotti, «Raconter, c'est résister», Fixxion, 2012. URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.18/922> (consulté le 05/04/2017 à 19h00)

⁴ *Ibidem*.

Politiquement orientée – puisqu'elle s'intéresse particulièrement aux années Mitterrand, l'œuvre de Dominique Manotti laisse pourtant perplexe quant à son engagement littéraire, c'est-à-dire son investissement politique dans la réalité actuelle. Dans ce cadre, l'engagement est plus assumé sous sa forme de militantisme syndical que sous celle de l'exercice littéraire. Sa conception combative de la littérature ne l'écarte pas non plus du sillage de la tradition sartrienne qui subordonne la fiction à la fonction sauf que Manotti ne la revendique tout simplement pas.

Dès ses premiers pas dans le champ de la littérature noire, Manotti conçoit l'écriture comme un devoir : «je devais laisser une trace écrite de cette grève»¹, nous dit-elle de sa fictionnalisation de la lutte syndicale du Sentier. Et l'acte d'écrire se transforme dès lors en un pacte moral unilatéral, soussigné par l'auteure elle-même. La lutte contre l'indifférence sociohistorique, contre l'injustice et la corruption politique et ceux qui se cachent derrière, n'a pas seulement pour but d'entraîner l'adhésion du lecteur mais surtout de l'éclairer sur ce qui a eu lieu et sur ce qui se produit dans les coulisses de l'histoire et de la politique. Et c'est à lui qu'incombe enfin la responsabilité de juger.

Peut-on lire alors Manotti comme une écrivaine non-engagée ? À l'entendre revendiquer l'affiliation entre l'activisme syndical et l'écriture romanesque : «Ecrire des romans noirs, c'est continuer le militantisme par d'autres moyens»², nous sommes enclins à reporter ce jugement en faveur d'une analyse plus approfondie où sont pris en considération ses perspectives littéraires et sa propre conception de ce genre de littérature.

Pour la survie et la conservation de ses souvenirs, l'écriture s'impose comme un besoin dont l'urgence rehausse au rang du devoir. Consciente des dérapages de l'Histoire et de la défaillance de la mémoire, l'historienne de formation recourt à la fiction comme un dernier espoir pour immortaliser ses années d'engagement politico-syndical en faveur des démunis de la société. Le sentiment d'injustice est ce qui définit dans le fond le travail de notre romancière. Un travail de et sur la mémoire, sociale, politique et historique.

¹ http://www.europolar.eu/europolarv1/1_dossiers_entretiens_Manotti_fr.htm

² Grisolia Michel, «La vie en noir», L'Express, 11/10/2001. URL : https://www.lexpress.fr/informations/la-vie-en-noir_645773.html

Ce qui naît des cendres du désenchantement sociopolitique prend avec le temps la forme d'un projet : «Lorsque je travaille sur une fiction, assume Manotti, j'ai tout d'abord un projet qui est à la fois littéraire et politique»¹. Projet : une notion de base dans la définition de l'engagement tel que conçu par son théoricien, Jean-Paul Sartre. Partant du principe que l'écriture est une responsabilité de l'écrivain, envers lui-même et ceux qui voient en lui une partie intégrante de l'intelligentsia, l'engagement met en valeur le côté pragmatique de la littérature. L'esthétisme des belles lettres ne doit donc pas faire fi de ses implications sociopolitiques.

Ces derniers points de référence pour l'engagement au sens sartrien ; projet et projection sociopolitique de la fiction, sont bien saillants dans les propos de Dominique Manotti. Cependant, notre romancière tient toujours à distance cette notion problématique en soulignant que

«La liberté de l'écrivain dans la création de ses personnages est la garantie de la liberté du lecteur. L'auteur ne le prend pas par la main pour lui montrer qui il doit aimer et soutenir, qui il doit haïr et exorciser. Chaque lecteur fait ses choix et réécrit le livre, en toute liberté. Difficilement compatible avec la notion d'engagement appliquée mécaniquement à la littérature»².

À l'application «mécanique» de ce terme technique se superpose une compréhension automatique de sa signification. Sartre en fait le lieu de croisement de deux libertés (ne postule-t-il pas dans sa philosophie existentialiste que l'homme est condamné à être libre ?) ; celle de l'auteur et celle du lecteur, alors que l'engagement, comme dans le cas de notre romancière, est perçu comme étant incompatible avec la liberté. Pourquoi alors tant de réserves face à cette notion ?

Entre action et fiction jaillissent quelques bribes de réponse. L'engagement littéraire relève, pour de nombreux auteurs, d'une perception quelque peu utopiste des capacités de la littérature à renverser le monde. Et comme souligné par Dominique Viart :

«D'un point de vue socioculturel, force est en outre de constater la perte d'audience de la littérature qui n'est plus, aujourd'hui, un média

¹ «Nos fantastiques années fric : une affaire d'État ? Entretien avec Dominique Manotti, auteure, suivi de Cinq questions à Éric Valette, réalisateur», *Mouvements*, 2011/3 (n° 67), p. 34-43. DOI : 10.3917/mouv.067.0034. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2011-3-page-34.htm>

²Dominique Manotti, «Raconter, c'est résister», *Fixxion*, 2012. URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.18/922>

suffisamment porteur pour instituer les écrivains comme maîtres à penser. À ce titre, elle peut difficilement prétendre dessiner les voies à suivre ou montrer le chemin. Mais le défaut d'audience de la littérature n'est ici qu'un phénomène secondaire par rapport à celui, plus général, que constitue, du point de vue idéologique, la faillite des "grands récits", [...] laquelle ruine toute élaboration crédible d'un quelconque discours d'avenir»¹.

Les auteurs du noir sont aussi loin de faire l'unanimité quant à leur appréciation de la notion d'engagement littéraire. Le plus crédible des engagements reste celui où l'action embrasse le terrain pour confronter la théorie à la pratique. Il n'est pas seulement question de rappeler la misère des banlieusards, la marginalisation qui fait du criminel ce qu'il est, l'envers de la scène sociopolitique, ses coulisses et ses hommes de l'ombre. Il s'agit, à l'instar de notre écrivaine, de vivre le militantisme sur le terrain.

En discutant de la «sur-identification entre l'auteur et ce qu'il écrit»², Jean-Claude Izzo interroge le statut d'écrivain missionnaire que les lecteurs du roman noir se pressent de coller aux dos de leurs auteurs. À son égard, avant d'être médiateur d'une vision collective, l'auteur est porteur d'un point de vue personnel, celui du citoyen et du militant qui laisse dans ses romans libre cours à ses angoisses et à ses propres préoccupations, et non seulement à des «projets» sociopolitiques, pour s'exprimer.

Par ailleurs, dans le cas de Thierry Jonquet, les réserves précédemment relevées deviennent objection et son refus de se voir associer aux auteurs engagés n'est pas prononcé à demi-mots :

«Ça me hérisse quand on me dit que je suis un auteur engagé. Je déteste ce terme parce que derrière il y a toute la littérature militante lourdingue à laquelle je ne m'associe pas du tout. On peut écrire des romans éminemment politiques sans jamais parler de politique à l'intérieur de ses romans»³.

Pour sa part, Frédéric Fajardie croit en l'aptitude des belles lettres à contribuer au changement⁴, nuancant ainsi les propos de Gérard Delteil pour qui un livre peut au mieux réveiller les consciences ou faire se révolter sans être à

¹Dominique Viart, «La littérature contemporaine et la question du politique», In : *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, (ouvrage collectif sous la direction de Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau), Éditions Nota bene, Québec, 2010, p. 113.

²Jean-Claude Izzo in Maryse Souchard, Benamar Mediène, Jean Tabet, *Fascismes d'hier et d'aujourd'hui*, Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, Paris, 1998, p. 120.

³*Ibidem*.

⁴*Ibid.*, p. 123.

l'origine d'un changement social. Dans leur diversité, ces visions de la fiction et de sa fonctionnalité nous renvoient à la posture de Jean-Patrick Manchette et à sa conception du néopolar, ce genre initialement prévu pour être en marge, donc en décalage avec l'engagement qui place l'auteur et son œuvre au cœur de la société et de ses préoccupations.

Pour des lecteurs aussi proches du théoricien du néopolar et de son œuvre que François Guérif et Jeanne Guyon, «(s)i engagement et combat il y a chez Manchette, il s'agit évidemment d'un engagement littéraire»¹. Un engagement «pour» et non pas «de» la littérature. Autrement, Manchette s'est engagé en faveur de la promotion d'une nouvelle pratique littéraire qu'est le néopolar dont il instaure l'essentiel des codes, sans en faire un moyen de propagande. Rappelant dans ce cadre que Manchette s'attaque dans son œuvre à l'extrême-droite comme à l'extrême-gauche et que personne, tant qu'il se trouve fautif à ses yeux, n'est épargné de la critique, ami soit-il ou adversaire.

Et même ceux qui croient en l'engagement de la littérature noire, comme Jérôme Meizoz dans sa préface intitulée «le blanc et le noir» de l'ouvrage de Véronique Rohrbach *Politique du Polar*, admettent que ce genre de fiction propose une nouvelle recette d'engagement littéraire et n'en est point le recyclage :

«Par une écriture behavioriste inspirée des Américains, un style oralisé ouvert sur les langages de banlieue, l'investissement combatif des codes du genre policier, le roman noir ose *des formes nouvelles* d'engagement littéraire»². (C'est nous qui soulignons)

Ce flottement par rapport à l'engagement de la littérature noire n'est pas dû au hasard. La tournure qu'avait prise l'opinion de Manchette sur la fonction de ce genre de littérature nous éclaire sur les postures contradictoires adoptées par des écrivains appartenant au même champ littéraire. Manchette qui avait considéré le néopolar au début comme la réalisation d'un jugement déjà porté par le roman

¹François Guérif, Jeanne Guyon, «La correspondance ou les clés de la fabrique du roman», In : Nicolas Le Flahec, Gilles Magniont, *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, Anacharsis, Toulouse, 2017, p. 36.

² Véronique Rohrbach, *Politique du polar : Jean-Bernard Pouy*, Archipel, collection «Essais», Lausanne, 2007, p. 5.

noir sur son époque¹ n'a pas pu résister longtemps à la tentation d'une littérature plus émancipée et plus affranchie de toutes sortes de contraintes idéologiques.

C'est dans sa lettre adressée à Pierre Siniac entre le 29 et le 30 septembre 1977 que son verdict sur l'engagement traditionnel est tombé. «Marxien» et non pas marxiste, le théoricien du néopolar marque ses distances avec ses anciens compagnons de route. Son attitude critique vis-à-vis de l'orientation et des choix politiques de certaines figures d'extrême-gauche s'est mue en une vision particulière de la littérature qui demeure enfin, un moyen d'analyse, de compréhension et de critique :

«J'ai passé très brièvement par la politique (style étudiant), le temps de connaître Krivine, Goldman (l'acquitté célèbre) et l'antipsychiatre Guattari. Le temps de savoir que tous ces mecs voulaient faire carrière dans le POUVOIR. Et j'ai arrêté. À tort ou à raison, je demeure, comme j'ai dit, "marxien", mais il s'agit à présent, pour moi, davantage de comprendre que d'agir. Quant à l'inepte union de la gauche (fort lézardée au moment où j'écris), je n'y vois rien d'autre qu'un consortium chargé de repeindre la vieille maison et de faire tenir les domestiques tranquilles»².

L'engagement de la littérature noire pourrait buter également contre l'impartialité d'un style qui aspire plus à l'objectivité qu'à la subjectivité et plus à la transmission qu'à l'interprétation : le behaviorisme. Partant du principe que le style, et non seulement le contenu d'une œuvre, pourrait être déterminant de la posture d'un écrivain, nous nous référons dans ce cadre à l'analyse barthésienne où est soulevée la notion de «l'engagement manqué», enrichie par des observations sur les postures d'écrivains, d'écrivants et d'écrivains-écrivants, qui nous permettent ici de mieux cerner l'œuvre de Pierre Lemaître. Son roman de l'après-guerre 14-18 est à ce titre révélateur de ses intentions :

«je viens du polar social, même si je suis moins politique que Dominique Manotti ou DOA. Donc *Au revoir là-haut* est un écrit politique. Et la

¹ «Le roman noir américain, c'est-à-dire d'abord Hammett, a achevé son développement longtemps avant la mort de son fondateur. Il a porté un jugement négatif sur la littérature et l'ensemble de la société de son temps. L'affaire du temps présent n'est plus ce jugement mais son exécution. Quiconque lit maintenant Dashiell Hammett avec un simple plaisir de distraction devrait plutôt s'épouvanter. Car, pour le dire d'une manière neutre, j'entends : avec des mots suisses, *voilà pourquoi vous crèverez tous*». Jean-Patrick Manchette, «Toast à Dash», In : *Chroniques*, Rivages/Noir, Paris, 2003, p. 176.

²François Guérif, Jeanne Guyon, «La correspondance ou les clés de la fabrique du roman». In : Nicolas Le Flahec, Gilles Magniont, *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, Anacharsis, Toulouse, 2017, p. 35.

manière pour moi d'articuler le politique, c'est d'avoir ce héros qui se bat comme il peut face à une société injuste»¹.

Légèrement en accord avec les spéculations du philosophe et linguiste anglais John Austin (1911-1960), Roland Barthes insinue la performativité du langage en livrant sa version littéraire du «quand dire, c'est faire». Dans son article *Écrivains et écrivants*², il souligne le «pouvoir» de la parole dont les écrivains, en France, avaient le principal monopole jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

Les écrivains de la littérature classique contribuent à l'élargissement de la parole institutionnalisée pour créer autour d'eux de nouveaux détenteurs d'un «langage public» que l'auteur de l'article désigne comme «écrivants». Ceci pour éviter l'emploi d'une terminologie à risques comme celle, jugée problématique à son égard, d'intellectuel. Cette catégorie qu'il dissocie des écrivains fait l'objet d'une description typologique dans cet article qui se focalise sur l'usage qu'ils font de la parole.

Pour l'écrivain, le langage est en même temps fin et moyen, c'est l'instrument qu'il manie et qui finit à son tour par le plier aux termes de son usage. Un instrument qui lui échappe dès que la conscience de «cette activité narcissique» qu'est l'écriture s'aiguise pour devenir une structure qui renvoie à celle du monde sur quoi se reformulent sans cesse des questions qui n'apportent jamais LA réponse.

Barthes enchaîne ensuite sur la complexité à dire La Vérité pour ces écrivains qui, souvent malgré eux, transforment avec l'outillage linguistique «toute explication en spectacle», accroissant par là-même l'ambiguïté de la question posée. Le langage et sa structure «dont la fin même est de neutraliser le vrai et le faux» (*Ibid*) rendent problématique toute perspective d'engagement d'une œuvre littéraire, son maître étant, comme nous l'avons mentionné, en rapport dialectique avec le langage.

Ceci étant dit, le critique préfère la conception de responsabilité à celle d'engagement pour l'écrivain dont le vrai devoir consiste à envisager la littérature

¹Pierre Lemaître interviewé par Marc Fernandez In : *Crime sans frontières : L'Internationale des voyous...*, *Alibi*, saison 4, Printemps-Été 2014, Ayoba Éditions, p. 52.

²http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques_fr.htm#21

comme «*un engagement manqué*», c'est-à-dire de la relier essentiellement à un exercice sur le langage qui laisse entendre et voir, à travers le style, la réalité du monde et les questions qui lui sont afférentes. Le langage est par conséquent à l'image de ce monde, son reflet dont la perméabilité devrait permettre à la masse de l'appréhender. Une conception utopiste et inaccessible qui fait de l'engagement un acte incomplet ou «manqué» selon la terminologie barthésienne.

Quant aux écrivains, Barthes les considère comme des hommes «transitifs» dans la mesure où leur parole est considérée comme un trait d'union avec des perspectives de témoignage ou d'explication. Ne faisant pas du style d'écriture un souci en soi, l'écrivain se montre plus attentif au message qu'à sa formulation et à Barthes de clarifier :

«Car ce qui définit l'écrivain, c'est que son projet de communication est *naïf* : il n'admet pas que son message se retourne et se ferme sur lui-même, et qu'on puisse y lire, d'une façon diacritique, autre chose que ce qu'il veut dire [...]. Il considère que sa parole met fin à une ambiguïté du monde, institue une explication irréversible (même s'il l'admet provisoire), ou une information incontestable (même s'il se veut modeste enseignant); alors que pour l'écrivain, on l'a vu, c'est tout le contraire : il sait bien que sa parole, intransitive par choix et par labeur, inaugure une ambiguïté, même si elle se donne pour péremptoire, qu'elle s'offre paradoxalement comme un silence monumental à déchiffrer, qu'elle ne peut avoir d'autre devise que le mot profond de Jacques Rigaut : *Et même quand j'affirme, j'interroge encore*»¹.

Écrivain alors ou écrivain, celui qui suit le chemin de la littérature noire ? Ni l'un ni l'autre, puisqu'il emprunte des caractéristiques fondamentales aux deux statuts et demeure, comme son œuvre, un entre-deux que Barthes appelle l'écrivain-écrivain. À cette dernière catégorie appartient, à notre sens, le maître d'*Au revoir là-haut*. Travaillé par tant de nuances, voire de contradictions, l'écrivain-écrivain est l'émetteur d'une parole à la fois libre et limitée, en marge de l'institution littéraire et membre du «club de l'intelligentsia», reconnu par la société mais tenu parfois à distance.

Pierre Lemaître se situe donc aux confins de l'engagement manqué puisque l'écrivain conçoit son travail comme un «exercice d'admiration de la littérature»². Un exercice où il met en œuvre son talent d'artisan et ses méthodes

¹http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques_fr.htm#21

²<https://www.dailymotion.com/video/xI6ypuq>

laborieuses qui subordonnent le créateur au constructeur de sens. Outil et produit en même temps, la langue est pour Pierre Lemaître une matière à travailler, façonner, soigner, raffiner et pourquoi pas perfectionner.

Il va sans dire que son hommage rendu, dans *Travail soigné* (Éditions du Masque, 2006), à Roland Barthes, n'est nullement arbitraire. «L'écrivain est quelqu'un qui arrange des citations en retirant les guillemets». Ainsi nous reçoit Lemaître dans l'épigraphe de ce roman, avec une citation barthésienne qui confère à son travail une identité romanesque et qui l'installe, probablement, dans le sillage d'une certaine tradition littéraire. Et pour nous quitter, quoi de mieux que de laisser à l'esprit du lecteur un hommage qu'il peut lire de mille et une façons : «Hommage à la littérature, ce livre n'existerait pas sans elle».

Ce genre d'hommage à la littérature en général et à l'un de ses critiques en particulier, qu'est Barthes, n'est pas une exception chez Pierre Lemaître. Son quatrième roman, *Alex* (Albin Michel, 2011), voit de nouveau se greffer sur sa liste d'hommages le nom de Barthes. Une admiration et une reconnaissance qui dévoilent le rapport de l'écrivain à la littérature, un rapport dont le critique littéraire détient la clef.

Lemaître est de ces écrivains dont la responsabilité première est à rechercher auprès des belles lettres, son domaine de prédilection. Concevant son travail comme une révérence à la littérature, il mélange les codes, références, registres et genres littéraires dans des récits envisagés comme des expérimentations littéraires. *Cadres noirs* qui ajoute au roman noir une pincée de thriller, *Au revoir là-haut* qui emprunte à la fois aux romans picaresque, historique, de guerre, policier et noir, en sont, entre autres, l'illustration.

La responsabilité de Pierre Lemaître se dessine comme une dette envers la littérature. Ses romans n'existeront pas sans elle et l'écrivain l'illustre à travers ses prises de position notamment en faveur du genre policier. Préférant le plus souvent mettre en avant la portée esthétique de son œuvre, Lemaître, même s'il revendique *Au revoir là-haut* comme un écrit politique, marque ses distances avec la dimension classique de l'engagement sartrien. Son champ d'action s'écarte de celui que ses pairs nommés intellectuels engagés avaient choisi à la sortie de la

Deuxième Guerre mondiale en France. Le sien se veut plus artistique et son œuvre, tout en étant politique, ne se veut pas réductible aux étiquettes militantes.

Son parti pris pour le roman policier a de quoi renvoyer aux cercles des écrivains artistiquement engagés. Se réclamant de l'école policière au moment de son attribution du prix Goncourt 2013 pour *Au revoir là-haut*, Lemaître reconnaît les atouts de ce genre de littérature et ses potentialités. Redevable dans son style, ses techniques de rebondissement, sa mise en scène des événements et des personnages au roman policier, notre écrivain dédie son instant de notoriété à l'honneur d'un genre qu'il considère plus compliqué que la littérature blanche.

Toute cette cacophonie qui entoure la notion d'engagement dans le champ de la littérature noire trouve dans le contexte historique d'autres justifications sur sa persistance. Mai 1968 est à ce titre un élément-clef dans l'encadrement de ces contrastes. La volonté de rompre avec l'ancien monde, ses clichés, sa mentalité et ses représentants avait marqué les esprits des partisans du changement jusqu'à créer chez eux une nouvelle identité socioculturelle et artistique pour se démarquer de leurs prédécesseurs.

La littérature qui s'est vue également pliée aux exigences de la réfraction, a témoigné de l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains réunie autour du néopolar. Le prisme de cette fiction avec des sujets ouvertement sociopolitiques et l'endoctrinement de ses plumes majeures étaient à l'origine d'un jugement prenant pour engagés les romans de cette filiation.

Mais pour les auteurs de cette littérature eux-mêmes, désenchantés qu'ils étaient par la trahison historique des Mitterrandiens, les airs libertaires de mai 1968 les emportaient bien au-delà des barrières de l'engagement pour créer leur propre héritage, leur propre histoire et leur propre vision de la fiction. Que représente alors réellement l'aventure de mai 1968 pour cette génération d'écrivains et quelles traces de cet événement peut-on trouver dans leurs romans ?

3.3.2. L'héritage de mai 1968

Comment la protestation contre l'arrestation d'un étudiant gauchiste à l'université de Nanterre a-t-elle pu virer au cauchemar du gaullisme traditionnel ? Le tournant historique de mai 1968 semble tout avoir d'une histoire au goût de la littérature noire. Un enchaînement effréné de causes à effets des événements, des rebondissements inattendus, des victimes et des bourreaux, une décharge violente contre l'ordre et ses représentants, et le tout avec un aboutissement dramatique, voire décevant pour certains, qui laisse perplexe tout observateur lucide de cet épisode. Pas d'énigmes à proprement parler mais des zones d'ombres aussi intrigantes qu'une intrigue d'un néopolar post-soixante-huitard.

L'utopie de mai 1968 ne tarde pas néanmoins à se dissiper, le capitalisme a survécu à l'épreuve, la bourgeoisie continue de triompher, et les vétérans soixante-huitards n'ont pas pu échapper à la sensation d'une douche écossaise. Durant cette période, le théoricien du néopolar français, Jean-Patrick Manchette, fréquentait les milieux gauchistes d'obédience marxiste où il se procure ses futures munitions critiques pour un genre affranchi des codes classiques de la littérature blanche.

À travers l'expression des écrivains qui n'avaient rien à craindre parce qu'ils n'avaient rien à perdre, le néopolar se radicalise pour crier son refus de la tournure des événements. Le style behavioriste de ce genre de littérature n'est-il pas l'expression de l'échec du langage littéraire à dire et à transmettre le monde tel qu'il est, dans sa brutalité excessive et dans sa surprenante imprévisibilité ? La fiction s'endurcit donc sur le plan thématique par les sujets abordés, et sur le plan stylistique par une écriture de la rupture. La rupture rêvée et ratée du bout des doigts. Ratée, par conséquent, la justice du néopolar avec son dénouement laconique. Ratés aussi l'élite sociopolitique et les faux idéaux d'une société sans scrupules.

Quelle ironie ! L'ironie même s'obscurcit et se radicalise pour embrasser sa forme satirique, scandaleuse et désespérée. L'ironie pour célébrer et pour railler un rêve éveillé volant en éclats devant leurs yeux. Eux, les désenchantés de mai 1968 qui, entre le doute et la croyance en l'efficacité de la lutte collective,

revivent la même histoire mais en solo cette fois-ci. La littérature noire, c'est *in fine* le mai solitaire des écrivains comme Manchette, Daeninckx, Jonquet, Fajardie ou Manotti.

Venue un peu tard au domaine du noir, l'engagement de cette dernière dans des activités militantes n'était pas aussi tardif que ça. L'écrivaine qui avait déjà vingt-cinq ans en mai 1968 et dont la politisation et le militantisme remontent aux années de la guerre d'Algérie, s'est suffisamment nourrie du marxisme et de sa perception critique de l'histoire, de la société et de l'économie pour vivre, participer et comprendre avec une profonde conscience sociopolitique ce chapitre marquant de l'histoire française contemporaine.

Avant de choisir le roman noir pour mettre en œuvre ses années d'engagement syndical, Dominique Manotti était témoin et actrice de nombreux événements qui lui fourniront les matériaux nécessaires pour son exercice littéraire. Parmi les expériences qui l'avaient particulièrement touchée et qui avaient aiguisé sa conscience sociopolitique, les *Cahiers de Mai* figurent en tête de ses références.

Cette revue¹ au souffle marxiste qui avait réuni jusqu'en 1974 des syndicalistes, différentes sensibilités politiques de gauche et d'extrême-gauche, s'est essentiellement préoccupée des sujets qui touchent au monde ouvrier en se basant sur «l'enquête ouvrière». Se situant aux antipodes de la sociologie universitaire où le chercheur demeure plus ou moins détaché de l'objet de sa recherche, ces *Cahiers* renversent la donne en faisant de l'ouvrier le meneur de l'enquête dont il fait lui-même l'objet. C'est uniquement sous son contrôle et après sa révision que l'article peut voir le jour.

Procédant ainsi, les rédacteurs des *Cahiers de Mai* visent la promotion de la liberté d'expression au sein des entreprises et des usines, loin des organismes traditionnels des enquêtes jugées peu fiables et susceptibles de manipulation par la bourgeoisie. Une fois la version finale admise par les ouvriers, le texte, une sorte de charte, «instrument de propagande» et stimulus des ouvriers, sera publié dans les *Cahiers* et diffusé dans l'entreprise sous forme de tracts. Nombres de ces

¹ <http://archivesautonomies.org/IMG/pdf/mai-68/cahiersdemai/cahiersdemai-n22.pdf>

textes seront par la suite considérés comme une base de données pour le diagnostic de certains secteurs.

Sur le plan personnel, cette expérience a davantage rapproché l'universitaire qu'est Marie-Noëlle Thibault du monde des laissés-pour-compte de la société. Ce produit soixante-huitard a mis au centre de sa réflexion le rapport de l'écrit au militantisme et l'a prématurément introduite à ce qui fera battre le cœur de son œuvre : l'enquête de terrain, le sens de l'investigation et la quête de la vérité. La pratique du débat, le saisissement instantané des déclarations des ouvriers et l'immédiateté de l'écrit, la fidélité de la transposition des différents discours et le sens de responsabilité qu'elle implique, la dimension volontaire et réfléchie de la mission seront, tour à tour, exploités sur le terrain de la fiction noire.

À l'âge de l'adolescence (17 ans) durant la période du mouvement, Pierre Lemaître ne s'attarde pas dans ses interviews sur ce que représente pour lui cette période à cause, fort probablement, de son jeune âge au moment de la crise. Néanmoins, ce mai-là n'a pas laissé indemne la mémoire collective des Français et les contemporains de ces événements, jeunes ou adultes, ont presque toujours quelque chose à dire là-dessus. Pour la majorité d'entre eux, cette période a changé quelque chose en profondeur ; leur vision du monde, leur rapport à l'État et à ses représentants, voire, pour certains, leur façon d'être, de dire et d'écrire...

Si, à notre connaissance, Lemaître ne s'y attarde pas dans ses entretiens, son œuvre laisse libre cours à l'imagination du lecteur pour comprendre ou juger ses protagonistes et leurs milieux en référence à l'esprit soixante-huitard. La violente charge de ses romans contre la société et sa façon d'exister, l'engrenage constant entre l'être et son environnement socioprofessionnel, le discrédit de la hiérarchie et la remise en question de nombreux aspects de la modernité préfigurent ensemble quelques affinités avec ce qui a constitué à l'époque de véritables enjeux pour les manifestants de mai 1968.

L'esprit de rébellion de mai 1968 se trouvait donc partout, dans les rues, les lycées, les universités, les usines, et dans la grande littérature comme dans celle qui appartient à la catégorie *para*. L'œuvre de Manotti reste logiquement plus proche du socle des revendications soixante-huitardes puisqu'elle a vécu mai

68 comme une militante endoctrinée. Des «égalité, liberté, sexualité» revendiquées en mai 68, Lemaître retient dans ses romans les deux premières réclamations et laisse à Manotti le soin d'incarner, à travers les siens, l'intégralité de ces demandes.

Société civile, sphère politique, institution policière ; les stéréotypes de la littérature noire se réunissent pour allouer au carnaval du «mai français» des aspects romanesques. «Soyez réalistes, exigez l'impossible»; quoi de plus imaginaire que les slogans de cette période. Il y a là une dose équilibrée entre réalité, réalisme et fiction. Un théâtre de la réfraction qui, pendant des jours et des nuits dans les rues du Quartier Latin, a monté des *scènes de barricades*, plus festives que sanguines. La République est secouée par le rêve et la grève, de l'étudiant et du travailleur.

La concentration spatiotemporelle du mouvement qui avait en quelques semaines sollicité l'attention de la presse internationale et sera désormais qualifié de «séisme», a pris dans la fiction noire la forme d'un rapport problématique avec l'espace. Les manoirs et les résidences bourgeoises du roman policier classique, où il fait généralement bon vivre avant et après un moment de trouble provisoire, cèdent dans le roman noir aux petits pavillons de la «banlieue de merde» (*Sombre Sentier*, p. 107), aux appartements encombrés transformés au besoin en ateliers, et aux villas solitaires – où triomphent le crime et la corruption – qui sentent le malaise existentiel de ses propriétaires. Cette descente de la tour d'ivoire aux bas-fonds de la société est symptomatique du désenchantement de ce mouvement social qui a concentré plus de lumières sur les espaces dépravés.

Force est de constater également l'émergence d'un imaginaire de manifestations à cette période. La rue quitte l'objet pour le sujet, subordonne le jeu à l'enjeu et fait entendre sa voix à travers la fiction noire pour devenir un acteur puissant et un élément redoutable dans l'équation sociopolitique. La «manif» commence pour sa part à conquérir un plus grand espace romanesque dans la littérature qui a suivi mai 1968.

Les auteurs du roman noir la mettent en scène, lui rendent hommage, la chantent et la vénèrent à leur manière. Pour eux, c'est dans la rue qu'éclosent et pâlisent les rêves, les aspirations aux changements et c'est là aussi qu'ils se

condamnent lâchement au silence. La rue et ses heures de gloire se répandent presque de façon constante dans l’imaginaire du néopolar français, chatouillant le militant révolté à l’intérieur de l’écrivain sorti de la foule des manifestants.

Les manifestations et ses variantes – allant du mouvement syndical comme celui de *Sombre Sentier*, en passant par les protestations sociopolitiques à l’image de la manifestation du F.L.N du 17 octobre 1961 dans *Meurtres pour Mémoires*, pour arriver au récent Patrick Raynal, *Une ville en mai* (L’Archipel, 2016) qui met en scène le milieu étudiant et ses rapports au mouvement de 1968 – nous racontent comment se faufilent les mouvements sociaux à travers un imaginaire collectif post-soixante-huitard et notamment dans les représentations des auteurs appartenant à ce genre de roman.

La peinture des manifestations avec ses versions héroïques et dramatiques redonne à la notion de peuple son esprit perdu et sa force occultée. Les émeutiers envahissent l’espace romanesque et le roman noir les accueillent, les accompagnent, les chargent et les relâchent pour faire entendre la voix de la colère et de la déception, la voix de la détermination, celle de la conscience collective. Les vibrations de «Ya hip Ya hop» (tous ou personne) dans *Sombre Sentier* nous transmettent ainsi cette énergie et nous mettent au cœur de l’ambiance syndicale.

Dans ces milieux fictifs d’affrontement, l’auteur du roman noir règle des comptes ajournés avec la société, l’État et l’Histoire. Sa réponse ; c’est celle qui sort des gorges convulsives. «On veut la dignité», s’écrie et peut-être s’emporte la voix narrative dans *Sombre Sentier*, qu’on confond un instant, à tort ou à raison, avec celle de l’écrivaine. Les rassemblements publics marquent également le clivage entre deux autorités ; celle qui se légitime par la voie officielle de la loi et de ses instruments, et celle qui se réfère à la loi de la rue qui lui donne force et raison.

La souveraineté du peuple n’est pas donnée mais s’acquiert et à l’exemple de la dignité conquise par le mouvement syndical des travailleurs turcs clandestins, elle trouve dans la rue son chemin de la gloire. Un chemin que chaque écrivain investit différemment, préférant pour certains la mise en scène du pouvoir du peuple, et pour d’autres, l’occasion d’une mise à nu de la barbarie des forces de

l'ordre qui sèment le désordre et la mort parmi les manifestants croyant trouver dans la rue une planche de salut (*Meurtres pour mémoire*).

Mai 1968 correspond donc, fond et forme, à une histoire aux ingrédients du noir. Une infraction de l'ordre, un conflit entre ses représentants et leurs détracteurs, un système inopérant, des milliers de CRS, des services secrets nationaux, certains parlent de la présence des agents de la CIA craignant le communisme en France, quelques morts et des milliers de blessés, la théorie du complot, des conspirationnistes des deux côtés, une crise qu'on cherche à résoudre, et le tout conclu d'un dénouement laconique, un dénouement au goût de ce genre de fiction par excellence.

Le mai français nourrissait cette littérature de violence. On l'a vu, la violence est intronisée, tournée contre le moi fragile, le surmoi écrasant et toutes sortes d'autorités académiques ou étatiques du «vieux monde», y compris l'autorité patriarcale. Alors, «à bas les pères»¹. Substitut du pouvoir, de dépossession et d'anéantissement, ce père est symboliquement brûlé dans *Nos fantastiques années fric*, haï dans *Au revoir là-haut* et répudié dans *Sombre Sentier*.

Il est également «interdit d'interdire»²: hurlaient les manifestants soixante-huitards. L'interdit; c'est ce dont rêve dès son jeune âge Édouard Péricourt. Lui qui «adorait choquer» (*Au revoir là-haut*, p. 64) devrait faire sien ce slogan. Le jeune enfant qui dessinait l'impensable et pense à l'improbable dans ses tableaux de puberté, aurait pu faire un manifestant soixante-huitard de premier rang. Profanateur de naissance, le personnage de Pierre Lemaître signe des tableaux blasphématoires à l'image de cette jeunesse soulevée contre la hiérarchie à commencer par le divin et le religieux.

Ils ne peuvent pas «penser librement à l'ombre d'une chapelle». Ils revendiquent l'héritage des leaders révolutionnaires qui n'attendent rien de l'au-delà. Che Guevara, Mao Zedong, Ho Chi Minh, et quelques grandes têtes marxistes, voyaient dans la religion «l'opium du peuple». Ce n'est donc pas une

¹<http://www.tamasadiffusion.com/sitesofficiels/classeouvriere/classeouvriere-documents/classeouvriere-slogansmai68.pdf>

²<http://www.tamasadiffusion.com/sitesofficiels/classeouvriere/classeouvriere-documents/classeouvriere-slogansmai68.pdf>

découverte si les auteurs du noir français sont, comme nous l'avons soulevé un peu plus haut, dans la plupart antireligieux. Ils incarnent les idéaux et principes de mai 1968. Inutile de recenser la liste de ces écrivains, savoir que nos deux écrivains, Manotti et Lemaître, en font partie nous est suffisant.

La fiction noire est davantage célébrée pour sa puissance révélatrice que pour ses capacités directrices, pour ses dimensions démystificatrice et critique avant ses inclinaisons pour le changement puisque l'ordre parvient, comme dans la réalité historique, à subsister avec ses défauts et ses dysfonctionnements. Et c'est ce à quoi renvoie en partie la thématization de l'échec et l'absence de perspectives réformatrices dans ce genre de roman.

L'univers de cette littérature est influencé donc par une poétique de l'échec. Une présence qui frôle la constance chez des écrivains comme Jean-Patrick Manchette ou Didier Daeninckx qui refusent à leurs enquêteurs le luxe de la réussite sociale et même professionnelle, d'où la permanence d'un sentiment d'insatisfaction. L'objectif est parfois manqué et la résolution de l'énigme n'est pas aussi triomphale pour faire oublier au lecteur tous les échecs essayés. Les textes de nos deux écrivains sont à leur tour traversés par ladite poétique et s'installent, à différents degrés, dans ce sillage.

Cependant, l'échec n'est pas toujours un obstacle, il est aussi parfois un avantage. L'échec, c'est le stimulus qui sort l'ancienne syndicaliste de l'anonymat. C'est le sentiment du ratage de son «combat politique» qui dirige Manotti vers l'exploration des nouvelles terres du roman noir. «Un déplacement de terrain» de ses activités militantes comme elle le confirme souvent. Et c'est d'ailleurs l'échec de la politique française durant la période Mitterrand qui lui inspire nombre de ses trames romanesques.

Dans certaines mesures, il n'est pas excessif de concevoir le roman noir comme une littérature de l'échec. La victoire avortée de mai 1968, le rêve volé, le sentiment d'un échec infligé, nourrissent les auteurs de leur vision critique et contestataire de l'ordre et de ses symboles sans les rehausser évidemment au rang d'apologistes de l'échec puisqu'ils le refusent, le combattent et en font un point de départ et non pas une ligne d'arrivée.

L'un des précurseurs de ce genre de roman en France, Léo Malet, avait rôté le balai avant de s'aventurer dans l'univers noir de cette fiction. Faisant à l'âge de deux ans l'expérience de l'orphelinat après la perte de son père, son petit frère de six mois et sa mère, l'écrivain a séjourné brièvement en 1926 à l'âge de 17 ans, dans une prison pour mineurs pour cause de vagabondage. Contraint d'accumuler différents boulots pour vivre, comme de nombreux auteurs de cette littérature, le créateur de Nestor Burma ne voyait pas, et n'avait pas vécu, la vie en rose.

Du côté américain, Chester Himes (1909-1984), à titre illustratif, a tôt embrassé la vie de ses personnages. N'ayant même pas vingt ans, le jeune Missourien est condamné à vingt ans de prison pour vol, réduits à sept grâce à son bon comportement. Faisant la connaissance d'Hammett et de Chandler dans la bibliothèque carcérale, l'auteur afro-américain se nourrit derrière les barreaux des grands classiques de la littérature noire américaine de l'époque.

Après avoir témoigné de la violence déchaînée des bagnards, Chester Himes donne corps et âme à cette expérience de l'échec. Ce séjour pénitencier a vu la première pierre de son édifice noir. Une première publication qui met le jeune Himes sur les rails de cette littérature, des rails qui vont le conduire à la Série Noire où il rencontrera son véritable succès d'auteur confirmé. Son internement lui a donc ouvert les portes d'une littérature aux couleurs de sa peau et de sa pensée. Il transmet l'échec de la vie sociale dans un pays encore meurtri par le ségrégationnisme à travers ses romans et notamment le cycle d'Harlem.

C'est aussi dans cette lignée que s'installe son concitoyen de Los Angeles, James Ellroy. Son *Dahlia noir* reste l'une des multiples illustrations de l'enchevêtrement de la littérature noire et de l'échec comme stimulus et comme thème et structure du récit. L'auteur privé de sa mère très tôt et dans les pires conditions pour vivre une jeunesse endeuillée par la délinquance et le vagabondage, pourrait accrédi-ter un tel rapport entre la noirceur générique et l'obscurité existentielle. Le lien entre l'échec de la vie familiale du jeune Ellroy et son œuvre n'est pas une énigme. Une mère perdue à l'âge de 10 ans et un père disparu 7 ans après. Nombreux sont les critiques qui laissent entendre l'impact qu'ont eu ces incidents sur sa vie personnelle et sur celle de ses personnages.

Le cas Ellroy n'est pourtant pas aussi transparent que ça. La disparition de sa mère est un incident qu'il raconte parfois sur un ton plus proche du clinique que du nostalgique. Sa position troublée et troublante par rapport à sa mort est ce qui fait d'Ellroy ce qu'il est : un roman noir en chair et en os. Son talent pour l'excessif, son obsession des meurtres et des crimes sauvages, pourraient être compris comme le fruit de l'échec. Oui, l'échec apporte ses fruits et ils sont d'un goût amer et d'une sombre couleur, exactement comme le genre qu'il a choisi d'écrire.

Écrire l'échec n'a pourtant rien de défaitiste. Les auteurs du roman noir, pour revenir en France, s'érigent en critiques désenchantés, ils assument le ratage de l'occasion et refusent d'en faire un prétexte pour déplorer la malchance. Le hors texte prouve qu'ils sont toujours au fond tentés par l'idée du changement, à l'instar de notre écrivaine qui espérait encore un jour, avec une autre génération, voir les fruits de mai 1968.

Le théoricien du néopolar français, Jean-Patrick Manchette, soutient dans *Charlie mensuel* que le monde dont nous parle le polar est «déséquilibré, donc labile, appelé à tomber et à passer»¹. Onze ans après les faits de mai 1968, sa conviction reste intacte : l'ordre existant, celui que nous décrit ce genre de littérature, est défaillant et s'il est «appelé à tomber et à passer», c'est qu'il est à remplacer.

En effet, l'échec se construit dans cette littérature à travers une radicale remise en question des compétences des dirigeants de la société moderne. Entre caricature noire, comme Labourdin le maire d'*Au revoir là-haut*, et incrimination, comme Bornand le conseiller privé de Mitterrand dans *Nos fantastiques années fric*, les politiciens et les criminels en mode gentlemen figurent en tête de la liste des inculpés du fiasco sociopolitique. C'est parce qu'il y a des pseudos-politiciens et des responsables étatiques de cette qualité que la société sombre dans la misère et la corruption.

Le ratage dans l'œuvre de Pierre Lemaître prend une tournure dramatique. C'est presque une fatalité qui guette ses personnages, qu'ils soient jeunes ou

¹ Jean-Patrick Manchette, interview dans *Charlie mensuel*, n° 126, juillet 1979, p. 14. Cité par Marc Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Éditions du CEFAL, Liège, 1999, p. 63.

vieux, puissants ou faibles. Ils sont anéantis par un écrasant «à quoi bon» qui les traque à tous les moments. À quoi bon soustraire de la caisse noire d'Exxyl Europe si l'ancien DRH de *Cadres noirs* finit par perdre ceux qui ont été la mèche de sa révolte ?

En pacifiste, l'auteur d'*Au revoir là-haut* dresse un tableau absurde de la Der des Ders, cet immense ratage que traduisent le chaos du champ de la bataille et la naïveté de tous les Albert. L'esprit éparpillé du soldat Maillard, l'incompréhension, le mensonge, et surtout le regret qui le dévore installent en urgence un «à quoi bon» la guerre. Le ratage est somme toute une esthétique qui permet à l'écrivain d'engager son lecteur dans une réflexion sur la réalité de la guerre et ses revers.

Sombre Sentier et *Nos fantastiques années fric* de Dominique Manotti nous offrent également un aperçu de la mise en scène conventionnelle de l'échec. La mort qu'on ne peut pas épargner à la victime, la justice aléatoire, l'échec de l'État dans sa lutte contre la criminalité, l'échec de la société à intégrer ses laissés-pour-compte et, grosso modo, l'échec de tout un système de valeurs et de croyances, traduisent la défaillance commune et généralisent les responsabilités.

Il est vrai que les protagonistes qui occupent le devant de la scène chez l'ancienne syndicaliste ont hérité quelque chose de ses gènes de militante. Le syndicaliste Soleiman Keyder et son amant le commissaire Daquin dans *Sombre Sentier*, la jeune enquêtrice Noria Ghozali et son supérieur le commissaire Macquart dans *Nos fantastiques années fric*, sont des personnages dévoués et persévérants jusqu'à l'acharnement et l'échec n'est pas une option pour eux. Mais au lieu de les rétribuer, ces personnages, à l'exception du dernier de cette liste, sont disgraciés par une sorte de ratage social.

Ils sont condamnés au vide de la vie solitaire et à l'abandon. Les deux amoureux homosexuels finissent par se séparer, la jeune enquêtrice n'arrive pas à meubler son monde étroit et son appartement solitaire avec l'homme de ses désirs. Et pour finir, l'avenir n'est pas plus généreux que le présent. C'est l'échec qui se dessine à l'horizon. La lutte contre la drogue n'a pas empêché l'industrie de la mort de prospérer et, une décennie et demie après les faits, «la région du Croissant d'Or (Afghanistan, Pakistan, Iran) est désormais à l'origine de 70% de l'héroïne

consommée en Europe, et de 20% de celle destinée au marché nord-américain. Elle concurrence sérieusement le Triangle d'Or (Birmanie, Thaïlande)»¹.

À travers l'obscurcissement des horizons dans ce genre de fiction, c'est le procès de toute une manière d'exister que cherche à dresser l'écrivaine. Les valeurs à déplorer, selon l'opinion commune, sont celles de gauche qu'on oppose couramment, dans une dualité parfois exacerbée, à celles de droite. Justice sociale en tête, égalité et solidarité, vivre ensemble, émancipation féminine, la dignité du citoyen et une véritable laïcité, dessinent pour la gauche sa feuille de route et lui confèrent son identité. Mais ces valeurs, entre autres, sont-elles vraiment l'exclusivité de la gauche et n'y a-t-il pas d'autres vertus et mérites réclamés dans ce genre de fiction ?

3.3.3. Le noir, vraiment de gauche ?

La diffusion massive de la littérature noire et sa vocation pour le réalisme critique ont tenté non seulement les hommes de lettres de gauche mais aussi de droite. En prise directe avec la sphère politique et ses magouilles, le noir est considéré par certains critiques, comme nous l'avons montré, comme une littérature engagée. Les orientations de cette fiction, très tôt projetée dans une sorte de guerre froide entre deux camps littéraires aux pouvoirs inégaux, de gauche et de droite, avaient créé et multiplié autour d'elle les enjeux.

L'état de malaise qui s'empare des écrivains français, de gauche comme de droite, modérés ou extrêmes, de littérature noire ou blanche, les réunit pour une fois sur le même tréteau d'insatisfaction. Instrumentalisant leurs textes, leur souci commun demeure la peinture de la réalité sociopolitique et la volonté de s'en extraire. Chacun déplorant à sa façon une perte de valeurs, une crise d'identité, une défaillance sociopolitique, un déclin de la civilisation, et la condamnation des élites ou la ridiculisation des hommes politiques, ils s'appliquent à la recherche

¹ Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 405.

d'un nouvel âge d'or pour la France dont les moyens les divisent de nouveau et les dispersent.

C'est par rapport à la manière d'exposer et de traiter ces questions et des thématiques corollaires que se dessine l'identité culturelle et politique d'un roman. En termes de référence idéologique, le noir revendique grosso-modo sa filiation à la grande famille de gauche, voire d'extrême-gauche, et demeure l'un des promoteurs littéraires de cette vision du monde. La polarité intellectuelle et politique de ce genre s'appuie en partie sur sa classification sous l'égide de roman d'opposition. Figures de proue de la littérature noire, des écrivains comme Léo Malet, Fajardie, Jean-Patrick Manchette ou Didier Daeninckx appartiennent à cette ligne politique.

Les recrutés de la littérature noire sont issus le plus souvent des milieux populaires et quelquefois de la petite bourgeoisie. Les écrivains cités ci-dessus ont exercé, avant ou pendant leur carrière littéraire, des métiers modestes et des petits jobs qui leur permettent, avant d'embrasser leurs succès éditoriaux, de mener une existence qui ressemble, économiquement, à celle de leurs personnages. Et comme l'exprime cette observation sur les auteurs de la littérature générale

«Les écrivains "de droite" sont dans l'ensemble mieux dotés en toutes espèces de capitaux hérités et acquis : il s'agit bien d'une "élite" sociale privilégiée, par comparaison avec leurs confrères "de gauche". Du point de vue de leurs origines sociales saisies selon la profession du père, les écrivains "de gauche" se recrutent le plus souvent dans la petite bourgeoisie et les classes populaires : deux sur cinq en sont issus, alors que ce n'est le cas que pour un écrivain "de droite" sur dix jusqu'en 1934, et ceux-ci se situent plutôt à l'extrême-droite»¹.

Ce constat qui s'applique sur un quota de 185 écrivains français de l'entre-deux-guerres ne perd presque rien de sa validité actuelle puisque, en dépit de quelques ondulations enregistrées par rapport à l'ascension et la chute du fascisme en Europe, la donne n'a pas été renversée et le principe demeure à peu près le même. L'effet générationnel surgit également comme un élément de base dans cette équation. Le roman noir a largement accueilli la jeunesse révoltée de mai 68, lecteurs comme écrivains. La vague du nationalisme qui a pris de l'ampleur à la

¹ Sapiro Gisèle, «De l'usage des catégories de "droite" et de "gauche" dans le champ littéraire», *Sociétés & Représentations*, 2001/1 (n° 11), p. 19-53. DOI : 10.3917/sr.011.0019. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-1-page-19.htm>

veille de la Deuxième Guerre mondiale s'est brisée contre le séisme soixante-huitard où, à une mentalité conservatiste et nationaliste, succède un esprit plus ouvert sur les valeurs de gauche et nourrie de principes marxistes.

Le conservatisme de la droite diminue l'intérêt de nombreux écrivains qui sont politiquement proches de ce courant de pensée pour la littérature noire, littérature subversive par définition et dont les stéréotypes vont à l'encontre de leur conviction. Des sujets brûlants comme l'anticolonialisme, la remise en question des institutions nationales (l'institution policière et militaire), la question de la famille et du féminisme, éveillent à chaque fois les sentiments d'indignation et de mécontentement chez les partisans de cette idéologie.

La sexualité, à titre illustratif, est de ces sujet clivants dont la mise en scène peut plus ou moins nous éclairer sur l'arrière-plan idéologique d'un auteur. Le conservatisme ou le progressisme de celui-ci se révèlent ainsi par rapport à son regard sur les libertés sexuelles. Pour ou contre, son ancrage à gauche ou à droite tient donc de la nature de son discours qui, apologiste, l'installe dans le premier camp, et réprobateur dans le deuxième.

Le premier roman de Dominique Manotti nous projette au cœur d'une controverse qui ne cesse d'enflammer le débat entre les deux côtés, à savoir l'homosexualité. Liberté individuelle pour les uns, contre-nature pour ceux qui s'y opposent, cette question traitée sous les angles du droit et de la morale trouve dans *Sombre Sentier* les échos des différentes positions sociopolitiques.

Dans ce roman, le choix de faire endosser l'habit d'un homosexuel à un haut-gradé de l'institution policière découle de la volonté de l'écrivaine de démarquer tout d'abord son commissaire du reste du corps policier et de lui accorder un certain retrait nécessaire à sa vision critique de cette institution. Mais s'agit-il vraiment des seuls et simples besoins narratifs ? Ne peut-on pas interpréter la liaison du syndicaliste turc et du commissaire bisexuel comme une défense latente des droits des homosexuels ?

Manotti qui ne cache pas son admiration pour ce genre de relation rédige son premier roman dans une période où l'homosexualité est encore loin d'être légalisée. Dans les années 1990, l'opinion publique, et derrière elle la volonté

politique, conçoit ce sujet comme secondaire et l'on se contente de l'aborder souvent, en dehors du cercle académique, d'un point de vue éthique. L'espace romanesque de la littérature noire, transgressif s'il en est, s'ouvre alors au débat et fait entendre la voix étouffée d'un groupe social minorisé et marginalisé, voire diabolisé par l'extrême-droite.

La prévention du danger d'un tel courant politique sur les libertés et les valeurs de la République a représenté dès le début l'un des intérêts majeurs de la littérature noire. Il n'est d'ailleurs pas anodin de signaler la concomitance historique entre la création du Front National en France en 1972 et l'expansion du néopolar, considérée dans ce contexte comme un cri d'alarme contre l'extrême-droite et un parti politique présidé, depuis sa fondation jusqu'en 2011, par l'ancien militaire des guerres d'Indochine et d'Algérie, Jean-Marie Le Pen. La mise en garde contre les futurs projets de ce parti n'a pas manqué de formes dans cette littérature.

Héritiers de cette tradition, les auteurs du Poulpe revendiquent haut et fort leur filiation à la gauche française et leur ciblage du Front National n'est pas moins retentissant. Cette collection s'est lancée sur la scène éditoriale française en 1995 pour s'imposer comme un nouveau concurrent dans le secteur des romans populaires. Dirigée vers ses débuts par un écrivain libertaire et anarchiste, Jean-Bernard Pouy, cette collection qui fait partie des éditions Baleine présente sur son site officiel¹ son personnage vedette le détective Gabriel Lecouvreur, dit Le Poulpe, comme un libertaire affirmé, progressiste et antifasciste.

C'est également comme un «anti-SAS» que le créateur de Gabriel Lecouvreur, Jean-Bernard Pouy, avait conçu la collection du Poulpe. Un contre-courant, une contre-culture, une contre-idéologie et une contre-édition, le Poulpe s'affirme comme une collection d'opposition à celle que l'ancien militaire de la guerre d'Algérie, Gérard de Villiers, avait lancée depuis 1965 avec son personnage récurrent de «pure souche» Son Altesse Sérénissime le prince Malko Linge.

¹ <http://editionsbaleine.fr/content/6-presentation-poulpe>

Cette dernière série populaire de romans d'espionnage avait rencontré un énorme succès éditorial, toujours accompagné de virulentes critiques durant la période de sa diffusion (1965-2013). De ces critiques et reproches, on retient notamment l'accusation de son personnage central de promouvoir une idéologie de droite et la dénonciation du racisme de son écrivain qui s'est revendiqué lui-même comme étant «résolument à droite, libéral, anticommuniste, anti-islamiste, anti-communautariste, antisocialiste»¹.

«Héros de gauche», le Poulpe prend le contrepied de Son Altesse Sérénissime en promenant un regard réprobateur sur les fachos. Son statut revendiqué de libertaire affirmé offre aux auteurs tentés par l'expérience d'une enquête avec l'anarchiste Gabriel Lecouvreur une très grande liberté pour les thématiques abordées. Là encore, les dirigeants de la collection abolissent les lignes rouges et, comme ils le précisent toujours sur le même site, de «l'intimiste au planétaire», l'auteur ne se prive pas d'un large éventail de choix pour son œuvre. Ce genre de personnage, comme nous l'avons vu, assume le rôle de médiateur entre l'idéologie gauchiste et le lecteur.

À titre d'exemple, Daeninckx, qui projette le roman noir au cœur de la querelle idéologique entre gauche et droite, fustige avec ses *Nazis dans le métro* publié dans Le Poulpe (1996), les idées de l'extrême-droite et du rouge-brun, une hybridité politique puisant dans les deux extrémités, de gauche comme de droite. L'auteur pour qui la mémoire collective et les failles de l'histoire ont représenté les lignes de force de son œuvre, ne cesse de revenir sur les gestapistes et leurs nouveaux descendants politiques. Une caractéristique qui lui a valu des critiques reprochant parfois le caractère didactique de son œuvre mais qui ne l'a pas empêché d'ouvrir le feu sur les vert-de-gris (les néonazis) et de permettre à Pedro, l'un des personnages de *Nazis dans le métro*, de se déchaîner sur ces derniers. Une conviction qu'il partage avec Gabriel Lecouvreur :

«Je me fous du politiquement correct comme de ma première arrestation !
Pas de quartier pour les vert-de-gris... Il faut les casser jusqu'au dernier. Et pas au nom de la vérité ou de la raison, non ! C'est le simple et archaïque

¹ <http://www.jeuneafrique.com/139918/societe/livre-g-rard-de-villiers-on-m-a-accus-de-racisme-mais-c-est-faux-j-aime-l-afrique/> (consulté le 17/09/2017 à 12h43).

instinct de survie. Ils ont prouvé de quoi ils étaient capables. Si on les laisse s'installer, crois-moi, ils ne se contenteront pas d'un coin de table»¹.

Cette position tranchée de l'impossibilité de coexister avec les néonazis dessine certaines connivences entre ce Poulpe et le *Sombre Sentier* de Dominique Manotti où les extrémistes de droite turcs ne sont pas non plus les bienvenus. La radicalité affichée contre l'extrême-droite et ses partisans se transforme en une rivalité dictée par le même principe dans le roman de Daeninckx, la lutte de survie :

«l'auteur des coups de feu serait un certain Soleiman Keyder, militant d'un groupe turc d'extrême-gauche ; les personnes présentes au siège de l'association l'auraient nettement reconnu au moment où il relevait la visière de son casque pour leur crier : " Les fascistes n'ont pas leur place dans ce quartier ! Déménagez, sinon la prochaine fois nous tirons à hauteur d'homme ! "»².

Le retour constant des écrivains de gauche à la période de l'Occupation et ses pages noires dévoile une volonté de politiser l'histoire afin de dresser un réquisitoire, non seulement contre ceux que la mémoire collective des Français avait déjà montrés du doigt, mais aussi et surtout contre ceux qui se revendiquent de leur héritage idéologique. Au risque de sombrer dans les traités pédagogiques, la littérature noire traite de ces sujets délicats sans les revendiquer pourtant comme un objectif en soi.

Pour Georges J. Arnaud, ce retour en arrière se conçoit comme une responsabilité que l'écrivain doit assumer. *Les Orpailleurs* de Thierry Jonquet est à son égard illustratif de cet enjeu sociopolitique où l'écrivain de gauche se trouve projeté au cœur d'une mission de sensibilisation et de prévention de la conscience collective contre la menace de l'extrémisme de droite. Il conclut

«je pensais à son bouquin *Les Orpailleurs*, où obsédé comme je le suis par les camps de concentration, il a su, à travers une histoire policière contemporaine, rappeler ce qui s'était passé à Auschwitz. [...] Il faut le faire pour lutter contre le Front national, contre les racistes, il faut rappeler tout ce qui s'est passé»³.

¹ Didier Daeninckx, *Nazis dans le métro*, Éditions Baleine, Paris, 1997, p. 99.

² Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 371.

³ Maryse Souhard, BenamarMediene, Jean Tabet, *Fascismes d'hier et d'aujourd'hui*, Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, Paris, 1998, p. 126.

Invités à un débat sur le fascisme, ses incarnations contemporaines et les moyens adaptés pour lutter contre ses promoteurs, des écrivains de romans policiers et d'autres de littérature noire, à l'instar de Jean-Claude Izzo, Thierry Jonquet et Gérard Delteil, confirment que la critique du Front National et du fascisme est certes l'un des axes fondamentaux de leurs romans, mais qu'elle n'est pas le seul et unique dessein. Le terrain du militantisme, leur semble-t-il, déborde le cadre romanesque et s'étend sur les manifestations les plus simples de la lutte quotidienne contre l'idéologie de l'exclusion et du repli sociopolitique. L'unanimité se fait aussi jour lorsqu'il s'agit de contester toute subordination du littéraire au politique dans leurs romans.

Ceci étant dit, leurs productions sont garnies de messages sociopolitiques qui suscitent la réflexion sur la droite extrémiste mais ils préfèrent quand même que l'interprétation qui en est faite demeure liée à l'intelligence du lecteur et à ses capacités critiques. Témoins donc et non pas moralistes, ces artisans du «roman d'intervention sociale» restent précautionneux quant à l'affirmation de l'instrumentalisation politique de leurs textes. D'autres écrivains partageant des convictions politiques similaires ou proches ne dissimulent pas la portée militante de leurs écrits. Avec Fajardie, Daeninckx, Raynal, Pouy ou Manchette par exemple, le face-à-face avec l'extrême-droite se fait plus explicite dans leurs romans et notamment dans leurs interviews.

Ainsi, comme l'atteste l'enquête sociologique menée par Annie Collovald et Érik Neveu sur les lecteurs de récits policiers dans l'Hexagone, la gauche garde la haute main sur le noir et l'activisme de ses auteurs n'est pas à démentir :

«Un troisième repère concerne l'ancrage à gauche, voire de l'extrême-gauche du genre. Dans le cas français, une analyse des trajectoires politiques et militantes de beaucoup d'auteurs permet d'objectiver la présence et l'importance de leurs engagements à l'extrême-gauche (postes de permanents, collaboration à la presse de parti et d'organisation, engagement prolongé, activité pétitionnaire, thèmes mêmes des livres...). Si leurs romans connaissent très rarement le *happy-end*, la composante pessimiste ou sombre du "noir" s'accompagne chez ces auteurs [...] d'une forme d'énergie positive

de la révolte, du refus de la domination qui leur donne une tonalité singulière».¹

Le cas français n'est forcément pas prototypique des tendances sociopolitiques de la littérature noire à travers le monde. L'une des grandes références du roman noir contemporain, si ce n'est pas sa figure la plus reconnue à l'échelle internationale, se présente comme un écrivain conservateur voire, pour certains, manifestement réactionnaire. De l'autre rive de l'atlantique, James Ellroy brise les liens de parenté idéologique et d'affinités politiques avec ses homologues français de gauche et surtout d'extrême-gauche, une famille idéologique envers laquelle il ne dissimule point son aversion. Un sentiment qui atteint la répulsion lorsqu'il est question de communisme.

Entre fasciné réservé, admirateur déclaré et indigné proclamé, les représentants gauchistes du néopolar français, libertaires et anarchistes pour certains d'entre eux, sont divisés dans leurs jugements de l'œuvre ellroyenne et de son maître. Ironie ou beau hasard du destin ? Le paradoxe réside ici dans le «service» que lui a rendu un membre de la famille discréditée. Gauchiste, le théoricien du néopolar français, Jean-Patrick Manchette, avait braqué ses projecteurs sur l'œuvre de James Ellroy pour la révéler au lectorat français dans les années 1987 chez Rivages².

En le mettant dans ses chroniques sur le même pied d'égalité artistique que Dashiell Hammett, Manchette dissipe le scepticisme qui a entouré jusque-là l'œuvre de James Ellroy, reçue avec suspicion par les éditeurs français. Ces derniers se gardent surtout de sa «part d'ombre» et se méfient de ses sorties provocatrices, lui qui ne craint pas par exemple d'être pris pour un facho : «On peut me traiter de facho, ce n'est pas complètement faux, mais surtout pas

¹Annie Collovald, Erik Neveu, *Lire le noir : enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Études et recherche, Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, Paris, 2004, p. 74.

² «On cite pour la première fois en France le nom de James Ellroy en 1987, lorsque paraît *Lune sanglante*, dans la collection Rivages/Noir. Son directeur, François Guérif, a eu un coup de cœur pour le livre, refusé par plusieurs éditeurs. Dès sa parution, Jean-Patrick Manchette ne s'y trompe pas, qui écrit : "*Lune sanglante* est passé pour l'instant complètement inaperçu. Il faut donc signaler aux amateurs, pour leur plaisir, qu'il s'agit d'un des plus remarquables romans noirs de la décennie, par sa préoccupation intellectuelle élevée, son écriture savante, son épouvantable puissance d'arrêt". (*Libération*, 7 juillet 1987)».
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/james-ellroy/>

m'accuser de misogynie»¹, confie-t-il dans l'un de ses nombreux interviews polémiques.

Au départ, l'œuvre ellroyenne était sujette aux traitements biographique et psychanalytique. L'écrivain controversé s'est souvent trouvé, à quelques exceptions près, ramené à son statut d'orphelin et à son adolescence tumultueuse afin de comprendre l'«écrivain d'excès» qu'il est à l'âge de la maturité intellectuelle. Un excès qui se rattache autant à sa vie antérieure à sa carrière d'écrivain qu'à ses qualités littéraires d'expérimentateur de la langue, à sa vision critique du monde, à sa mise en scène particulière de la corruption et à sa prise de parole théâtralisée, autoritaire, et malicieusement narcissique.

L'auteur de la trilogie *Underworld USA* se revendique ouvertement «très à droite» et est catégorique quant à sa prise de position contre la réforme de l'institution policière américaine, le système juridique et nombre de symboles du pouvoir et de la suprématie de son pays dans le monde. Sa sympathie déclarée pour le gaullisme² en France vient confirmer son penchant pour la politique conservatrice et nationaliste.

Violemment critiqué pour ses scandaleuses et radicales prises de positions notamment contre les Mexicains et les Noirs des quartiers – qu'il compte parmi les éminents responsables de la délinquance et de l'augmentation des taux de criminalité, il s'attire de temps à autre la fougue des partisans de la multiculturalité et se trouve taxé de provocateur et dans certains cas de raciste. Son goût du choc, oral comme écrit, lui attire de façon paradoxale admiration et répulsion en même temps.

Ces révélations de James Ellroy éclairent mieux en réalité sa personne plus que son œuvre. Nombreux sont les critiques qui mesurent avec précaution l'écart entre ses proclamations et l'identité de ses écrits, relativisant ainsi certains de ses propos provocateurs. Discernant dans le personnage un «lieu d'investissement», Yves Reuter estime qu'il «supporte le poids de l'idéologie et de l'inconscient, de

¹ <http://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre/james-ellroy-suis-cingle-mais-pas-fou-130311-143493> (consulté le 21/09/2017 à 22h30)

² <http://www.lejdd.fr/Culture/Livres/Portrait-de-James-Ellroy-l-orphelin-du-reve-americain-731684> (consulté le 21/09/2017 à 23h20)

la société, des scripteurs et des lecteurs»¹, ce qui nous incite à établir une autre approche de l'œuvre ellroyenne à partir de l'étude de ses protagonistes.

Écrasé sous le maccarthysme, Danny Upshaw, inspecteur homosexuel mal assumé de LASD (Police de Comté de Los Angeles), est l'une des rares figures plus ou moins sympathiques dans *Le Grand Nulle Part*. Étant le seul à se soucier et à se préoccuper des meurtres en série des homosexuels, Ellroy prend le soin d'en faire le martyr de ce roman. L'écrivain qui ne dissimule point sa confiance en l'institution policière de son pays, divulgue malgré tout son racisme, sa corruption, ses méthodes douteuses dans le traitement des crimes, son approche problématique de la sécurité, et démonte sur son passage la machine maccarthyste et ses rouages compliqués.

Des personnages en quête de rédemption parcourent, de la droite vers la gauche, le sombre univers de James Ellroy. *American Tabloid* (Alfred A. Knopf, 1995) et *American Death Trip* (Alfred A. Knopf, 2001) nous offraient la figure de Ward Littell, agent du FBI et avocat de la pègre qui, rangé par les remords de sa participation à l'attentat contre le président des États-Unis, John Fitzgerald Kennedy, passe des années à financer la cause du militant pour les droits civiques des Noirs, Martin Luther King.

Sur le même chemin de la rédemption, le lecteur croise dans *Underworld USA* (Alfred A. Knopf, 2009), le personnage de Wayne Tedrow Junior, policier et fils d'un propagandiste raciste. Devenant tueur raciste et chimiste de drogue suite à l'assassinat de sa femme par des Noirs, ce parricide participe au meurtre de Luther King. Sa fréquentation d'une femme noire lui est salvatrice et, cherchant à sa manière à se repentir, il fait sauter des casinos en Haïti et en République dominicaine «pour la bonne cause».

Dans ce même roman qui donne son titre à la trilogie comptant près de 2000 pages *Underworld USA*, Dwight Holly, homme de main et bras droit du patron du FBI John Edgar Hoover, agent réactionnaire de la même institution, descendant d'un père membre de l'organisation raciste américaine Klu Klux Klan (KKK), remet en question ses convictions héritées après sa liaison avec Karen Sifakis, enseignante engagée et militante pacifiste. De fil en aiguille, il se résout à

¹Yves Reuter, *Le roman policier et ses personnages*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1989, p. 7.

la cause d'une activiste de l'extrême-gauche, Joan Rosen Klein dite «la déesse rouge», qui l'introduira sur le chemin opposé de son père.

Contrairement à James Ellroy, son auteur favori, Dominique Manotti se montre moins complaisante quant au cheminement narratif des représentants fictifs de ses rivaux politiques. Sans principes et généralement sans cause à défendre, des personnages comme le conseiller privé du président dans *Nos fantastiques années fric*, Bornand, ne mettent en jeu que leur intérêt personnel et leur gloire malsaine.

Sa mise en garde de la pensée de l'extrême-droite n'admet pas les restrictions spatio-temporelles et déborde dans ce cadre les frontières nationales. En France ou ailleurs, en Italie, en Turquie, en Iran ou en Liban, les extrémistes de droite sont partout traqués et piégés dans l'œuvre de celle qui se réclame toujours comme «marxiste, anti-althussérienne, luxemburgiste, gramscienne, conseilliste, proche du journal italien *Il Manifesto*»¹.

Cantonnés pour la plupart d'entre eux dans leurs préjugés et calcifiés dans leurs croyances politiques incertaines, ses personnages de droite nous livrent des portraits statiques et n'évoluent que sur le plan de l'action. Fruit d'une expérience personnelle, d'un choix narratif ou simplement de l'effet douteux du hasard, cette intransigeance à l'égard des partisans de la droite et surtout de l'extrême-droite nous informe dans tous les cas que l'écrivaine n'est pas encore prête à livrer ce genre de personnages à leurs consciences.

Le monde de Dominique Manotti n'est certainement pas plus noir que celui de James Ellroy, mais l'écrivaine de *Sombre Sentier* est manifestement plus politisée et plus assumée comme militante syndicale de gauche. Cet état de fait pourrait justifier cette sorte de manichéisme dans la représentation des personnages de droite dont elle accentue notamment l'aspect schizophrénique en montrant la rupture entre leur être et leur paraître, leur dire et leur faire.

La sérialité de certains personnages dans la trilogie *Underworld USA* peut être aussi à l'origine de l'écart entre les trajectoires des protagonistes des deux

¹ Frommer Franck, Oberti Marco, «Dominique Manotti : du militantisme à l'écriture tout en parlant de politique», *Mouvements*, 2001/3 (n°15-16), p. 41-47. DOI : 10.3917/mouv.015.0041. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-41.htm>

écrivains. La mise en scène d'un personnage en devenir dont on ne soupçonne pas au préalable la possibilité d'une altérité identitaire déjoue les attentes du lecteur. De sa part, le recours de Manotti aux services d'un ancien criminel se fait dans le sens inverse de la dynamique ellroyenne. Dans la peau d'une historienne, elle remonte aux origines de ce genre de personnages et raconte, via un «backstory», le passé trouble du malfaiteur, comme elle le fait avec Bornand de *Nos fantastiques années fric* qui l'introduira sur la piste d'un autre polar historique, *Le Corps noir* paru chez les éditions du Seuil en 2004.

De surcroît, l'absence de perspectives et l'impossibilité de rédemption chez les Bornand de Dominique Manotti traduisent une sclérose intellectuelle de cette catégorie de personnages mais elle révèle aussi le refus du sentimentalisme dans son œuvre. Ses personnages de gauche par contre, ceux qui croient en la cause juste, connaissent la grâce de l'ataraxie et, à l'instar de Soleiman Keyder dans *Sombre Sentier*, ils surmontent leurs peurs et accèdent à une plus profonde conscience d'eux-mêmes et de ce qui les entoure.

Plus réservé dans sa mise en scène et sa critique du cercle de la droite, Lemaître choisit une ligne d'attaque différente. Si ce sont les adeptes de cette idéologie qui se font chanter pouilles par Dominique Manotti, ce sont les voix institutionnelles qui sont taclées dans les romans de l'écrivain scénariste. Outre le nationalisme fustigé dans son *Au revoir là-haut*, Lemaître s'intéresse, dans *Cadres noirs*, à l'un des instruments les plus influents sur l'opinion publique, l'appareil médiatique, à l'instar de la chaîne très populaire TF1, soupçonnée de promouvoir une pensée de droite.

Plus récemment, c'est l'étiquette de NPN (Nouveau Polar Nihiliste) qui faisait couler l'encre d'une critique qui croit détecter chez les successeurs des post-soixante-huitards un changement d'optique dans ce genre de fiction. Dans son article pour le magazine *Lire* que *L'Express* avait mis en ligne sur son site internet¹, le journaliste et critique littéraire Baptiste Liger s'y réfère, «avec un zeste de provocation», en précisant que par NPN, c'est la démarcation des auteurs comme «DOA, Antoine Chainas, Jérôme Leroy ou Mathias Bernardi» de l'ancien

¹Baptiste Liger, « Sans vieux, ni maître », *L'Express*, 01/06/2009. URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/sans-vieux-ni-maitre_825673.html

courant du polar qu'il met en jeu. Des écrivains qui marquent la nouvelle tendance d'une fiction noire différente de celle que nous avons connue avec Pouy et compagnie.

L'auteur de l'article postule que le polar d'aujourd'hui marque ses distances, esthétiquement aussi bien que politiquement, avec le néopolar des années 1970. C'est la tendance nihiliste de ce produit du deuxième millénaire qui lui saute aux yeux en premier. Se référant à Larousse pour mieux étayer ses propos, le critique s'appuie sur cette définition du nihilisme : «Négation des valeurs intellectuelles et morales communes à un groupe social, refus de l'idéal collectif de ce groupe»¹.

Qu'en est-il alors du néopolar ? Si ce NPN est conçu par une quelconque opposition aux écrits des vétérans de mai 1968, c'est le positivisme de ce dernier genre de fiction que pourrait insinuer une telle équation pour un lecteur non averti. Cette nouvelle vague de polar, tout emportée qu'elle soit par le nihilisme, n'en est pas pourtant la première incarnation. En se basant sur la même définition de cette notion, Manchette et ses compagnons du néopolar seront non moins nihilistes que leurs successeurs voire les premiers à réclamer cet aspect pour leurs productions.

Manchette qui ajoute au polar son fameux préfixe «néo» n'avait-il pas envisagé cette fiction comme l'écho d'une révolte inachevée ? Le néopolar ne s'est-il pas attaqué aux stéréotypes et clichés de son temps ? N'est-il pas la littérature de la rupture et du scepticisme, socialement, politiquement et stylistiquement ? Ses auteurs, ne sont-ils pas marqués par l'anarchisme, souvent considéré comme corollaire du nihilisme ?

Le NPN n'est pas donc en tête de la liste nihiliste de la littérature noire et si ses nouvelles figures pointent parfois vers la droite, comme le laisse entendre l'auteur de l'article, il ne faut pas oublier non plus que le champ du noir, alors dominé par une sensibilité de gauche dans les années 1970, n'était pas hostile pour un écrivain d'extrême-droite comme ADG (Alain Fournier) qui avait brillé à la Série Noire avec notamment *Le Grand Môme* (1977) et *Pour venger pépère* (1980).

¹*Ibidem.*

Historiquement plus marqué par la contribution d'écrivains de gauche que de droite en France, ce genre de fiction où l'esthétique et le politique s'enchevêtrent, trouve dans cette rivalité latente une aubaine pour élargir et multiplier ses thématiques, changer ses perspectives, développer sa structure et réinventer ses procédures.

Au demeurant, la vocation critique de cette littérature et ses capacités transgressives ne sont pas isolées du contexte historique qui, comme c'est le cas de la génération de mai 1968, définit ses enjeux et intérêts. La question de l'identité, les conflits culturels, la crise morale, sociopolitique et économique se redéfinissent dans cette nouvelle vague de fiction noire et se poseront peut-être dans de nouveaux termes sous l'effet de l'ère du cyber-crime et d'une menace planétaire telle que le terrorisme.

Conclusion

Si plurivoque que puisse paraître le roman noir, sa mise en lumière requiert un vif appel à la transversalité. Pour ce faire, sociologie, histoire et politique nous ont été d'un recours indispensable à l'encadrement et à la compréhension des textes dont la référentialité spatiotemporelle, voire l'aspect documentaire chez Dominique Manotti, les inscrivent dans une optique de réalisme critique.

Ce croisement au niveau de la charge critique, en dépit des différences stylistiques que justifient, entre autres, les deux parcours de l'ancienne syndicaliste et du psychologue de formation, hisse le contenu au-dessus du contenant, c'est-à-dire que le message narratif prime (et peut même s'en défaire)

sur les contraintes du genre. Quoiqu'il ne soit pas contradictoire à la nature d'une littérature aussi réfractaire que la noire, cet affranchissement relatif est l'une des raisons pour laquelle nous nous sommes épargné toutes prétentions au traitement monographique de notre objet de recherche.

Comme nous l'avons signalé d'emblée, nous avons préféré donc inscrire cette thèse dans l'espace à la fois plus vaste et plus mesuré d'une lecture que dans le cadre restreint d'une théorie critique qui pourrait éventuellement englober ou assujettir cette fiction fondée sur la transgression, le doute et les paradoxes. La noire, certes aujourd'hui institutionnalisée, s'épanouit dans la zone du clair-obscur que génère son ambivalence. Littérature de masse et académique à la fois, le roman noir revendique une identité populaire et travaille notamment des topos universitaires. Il met en scène le hiatus entre le dire et le faire d'une société schizophrène. Il est à la fois le produit et le détracteur de l'État de droit dont il inspecte les rouages.

Son esprit réfractaire et sa position flottante dans le champ de la fiction en font un carrefour de plusieurs genres littéraires. Polar, *hard-boiled*, thriller, roman picaresque et d'autres genres s'y mêlent et s'y confondent pour engendrer une transfiction¹. Ce qualificatif, mieux que toute autre désignation, englobe les caractéristiques du roman noir et rappelle qu'une fiction d'une telle plurivocité était à l'origine destinée à surmonter les barrières.

Géographie, histoire ou domaine artistique : le noir est présent, urbi et orbi. La première barrière à franchir était ainsi celle de l'espace, des prétendues frontières territoriales. En France, aux États-Unis, en Angleterre, dans les pays scandinaves ou ailleurs – même si, pour des raisons méthodologiques, nous nous sommes essentiellement focalisés sur les deux premières traditions sans oublier de faire, ici et là, des clins d'œil à ces terres du noir à travers leurs figures de proue,

¹ Dans leur essai *Le Polar*, Audrey Bonnemaïson et Daniel Fondanèche définissent ainsi la transfiction : «c'est une notion récente, d'abord appliquée à la seule science-fiction, mais dont on peut étendre le champ. Le monde de l'édition et la taxinomie en termes de "genres" nous ont habitués à des classements parfois un peu arbitraires des œuvres littéraires : ceci, c'est du polar, cela, de la S. F., cela, du fantastique, ceci, de la littérature générale... et ainsi de suite. Or les "genres" littéraires ne sont pas étanches et il arrive que sous les aspects "convenables" de la littérature blanche se cachent une uchronie (Patrick Rambaud, *L'Idiot du village*), un polar (René-Victor Pilhes, *La Position de Philidor*) ou un roman de mœurs comme la plupart des policiers de Simenon qui ne sont pas des Maigret. Il semble que, faute d'un terme plus adéquat, celui de "transfiction" était le plus approprié». Audrey Bonnemaïson, Daniel Fondanèche, *Le Polar*, Le Cavalier Bleu, Paris, 2009, p. 113.

le roman noir est devenue une littérature universelle. Il l'est parce que l'état de la crise se resserre autour de l'homme, partout où il est passé. Et qu'est-ce que le noir si ce n'est pas la couleur de la crise ?

Classique et contemporain également. Ce roman du désenchantement ne flétrit pas et avec l'âge vient la sagesse. Du XIX^e au XXI^e siècle et bien au-delà, le noir a embrassé des formes bien ajustées à leurs époques, s'est métamorphosé et s'est réinventé. À l'ère où l'extrémisme, religieux soit-il ou politique, empeste l'environnement socioculturel international, le roman noir s'endurcit lui aussi thématiquement aussi bien que stylistiquement.

Quand, dans les années 1990, le dogmatisme ne sollicitait pas autant qu'aujourd'hui la fougue mass-médiatique, on invente dans le roman noir un moyen pour en prédire les ravages sociopolitiques. Qu'ils soient aux noms des «loups gris» dans *Sombre Sentier* ou de «vert-de-gris» dans *Nazis dans le métro* de Daeninckx, ces variantes de l'obscurantisme trouvent leur pronostic dans le noir qui, en fouillant dans les sous-sols de l'histoire trouve de quoi éclairer notre présent.

Cette transcendance spatiotemporelle du roman noir en appelle encore à d'autres aspects. Le noir, en effet, n'est pas seulement l'absence des lumières, c'est même grâce aux lumières qu'il s'est constitué en un genre à part entière, sous les projecteurs de l'industrie de l'illusion. Le noir est bien un genre romanesque mais aussi, et avant tout, un produit du septième art. Comme nous l'avons signalé en passant en revue les adaptations cinématographiques de *Nos fantastiques années fric* et d'*Au revoir là-haut*, ce genre de littérature offre les ingrédients favoris pour les petits comme pour les grands écrans.

Il est vrai que le noir avait conquis nos sens avant d'éveiller nos consciences. Jeunes, cette fiction nous était naturellement plus accessible à l'écran qu'à travers les romans. En tant que spectateur d'abord, puis comme lecteur, la découverte du noir nous a révélé ce qu'une immersion dans l'obscurité peut nous dévoiler de nous-mêmes.

Nos peurs et nos faiblesses, nos fantasmes et nos pulsions se dévoilent ainsi dans l'univers obscur de cette littérature. À travers le regard désabusé des

auteurs ayant vécu le passé qui façonne notre présent, le lecteur discerne les zones d'ombres de la société. La sienne peut être ou celle qu'il a prise, jusqu'à la lecture de ce genre de roman, pour un exemple de la modernité, du développement et de la prospérité...

Dystopique. Ce genre de fiction inscrit noir sur blanc la réalité décevante de son époque. Il en dévoile le dysfonctionnement économique dans *Cadres noirs*. La névrose sociale dans *Au revoir là-haut*. Les tensions politiques dans *Nos fantastiques années fric* et peut même en dresser le bilan dans un seul roman comme *Sombre Sentier*. Comme l'atteste de façon notoire les propos de Pierre Bourdieu, «l'œuvre littéraire peut parfois dire plus, même sur le monde social, que nombre d'écrits à prétention scientifique»¹.

Notre corpus nous a en réalité projeté dans une expérience pas trop différente, par certains côtés, de celle qu'on s'est engagé ici à étudier. La recherche universitaire, comme une enquête de terrain, exige de suivre une démarche méthodique, de mobiliser un certain savoir-faire, de faire preuve de patience et de persévérance. Nous nous sommes adonnés, une fois l'entreprise est lancée, à un exercice de décodage textuel. Dépister les traces de l'auteur, comprendre ses techniques et ses moyens investis dans l'espace textuel afin d'en saisir au mieux les finalités et d'en évaluer la maîtrise...

Nous avons de ce fait essayé d'exploiter nos romans sous différents angles qui mettent notamment en lumière leurs aspects sociologique et politique. Deux aspects envisagés, respectivement, comme reflet et produit de la société, et comme structure textuelle et incarnation d'une idéologie. Cette conception causaliste (et classique certes) et du fond et de la forme de nos romans n'était pas possible sans l'application d'une approche thématique, linguistique et structurale qui considère l'œuvre comme une continuité (dans le sens d'évolution et non pas d'uniformité) d'une tradition littéraire ou d'un parcours d'écrivain.

À ce titre, un va-et-vient entre roman policier classique, roman noir américain, polar et néopolar a été nécessaire à la précision de la posture du roman noir. Des textes et des contextes, des écoles et leurs figures de proue, des

¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, Libre examen (col), Paris, 1992, p. 60.

sous/genres et leurs codes ont été passés en revue afin de mieux cerner son identité. Une identité multiple qui n'est pas sans effets et sur les aficionados de cette littérature et sur ses auteurs. Éditeurs, institutions, auteurs et lecteurs ; l'arrière texte avait également de quoi solliciter notre attention en ce qu'il touche à la fois aux modes de production et de réception de ce genre de littérature.

Nous étions donc amenés à formuler les mêmes interrogations qu'un détective, sur la scène du crime, est appelé à poser. Qui, quand, comment et pourquoi : des questions qui se rapportent aux créateurs de nos romans, à la période de leur rédaction, aux moyens stylistiques mis en œuvre et à leurs finalités. Il est à noter dans ce cadre que le parcours de Dominique Manotti avait pris la part du lion de notre analyse biographique vu que celui de Pierre Lemaître demeure éclipsé par sa carrière d'écrivain.

Si Lemaître et Manotti avaient emprunté deux chemins différents avant de s'embarquer dans l'aventure de la littérature noire, leurs romans se sont également distingués sur le plan stylistique pour se rejoindre au niveau de la visée démystificatrice, de la vocation critique et de la tonalité du texte : trois facteurs qui avaient garanti la cohérence de notre corpus. Un avantage mais aussi un défi puisque l'aspect comparatiste entre les deux textes n'a pas eu lieu de façon systématique (surtout au premier chapitre) : l'un ou l'autre écrivain étant plus explicite sur certaines thématiques que sur d'autres. Il s'agit notamment de la dimension politique dans l'œuvre de Pierre Lemaître qui mérite à ce titre d'être plus explicitée.

L'apport principal de cette thèse, pour échapper à ce «déjà vu», réside plus dans son support que dans sa démarche. Pierre Lemaître et Dominique Manotti, qui méritent bien plus que les interviews qui leur sont accordés, n'ont pas fait jusqu'à l'heure actuelle, à notre connaissance, l'objet d'un travail de longue haleine. La tradition littéraire consistant souvent à solliciter l'intérêt du cercle académique pour une œuvre de façon posthume.

À cet égard, la visée principale de notre recherche consistait plus à souligner la portée académique de notre corpus et à faire valoir le statut érudit de deux écrivains majeurs de la littérature noire contemporaine, ayant à leur actif, vers la fin de 2019, douze romans pour Manotti et neuf pour Lemaître, qu'à

découvrir d'autres aspects cachés de ce genre de littérature. Ainsi, leurs sources d'inspiration, leur conception du genre, leurs démarches, leurs savoir-faire, leurs thématiques de prédilection ainsi que l'idéologie qu'ils prônent dans leurs romans ont été passés au crible d'une lecture analytique et critique.

La question se pose également sur le choix de restreindre le champ de notre étude sur quatre romans alors que l'arsenal de nos deux écrivains en compte plus. La recherche consistant, entre autres, à un exercice de sélection et d'hierarchisation de matériaux, nous avons opté pour ces romans clefs dans les carrières des deux écrivains dans l'espoir de plus approfondir et cibler nos analyses, de bien exposer leurs fonds et formes et de rendre plus fluide le passage d'un texte à un autre. Le recours à un corpus plus large pourrait éventuellement compromettre l'harmonie entre les deux textes.

Nous regrettons néanmoins de ne pas avoir interviewé Dominique Manotti qui a manifesté, dans une courte correspondance, sa prédisposition de répondre à nos questions. Nous aurions pu donc clarifier sa position vis-à-vis de l'engagement de son œuvre, elle qui ne nie pas sa dimension militante mais qui manifeste en même temps ses réserves à l'égard de l'engagement classique.

Il faut également avouer que cette thèse nous a délivrés du sentiment d'infériorité du roman noir, dû en grande partie à son statut marginal dans les cercles du savoir en Tunisie. Cette marginalité nous a toutefois ouvert la voie d'une réflexion sur une autre littérature de la marginalité : la littérature maghrébine francophone qui, à bien des égards, illustre de fortes affinités avec la littérature noire.

Thématique avant tout, cette proximité, que nous avons évoquée de façon sommaire dans l'analyse du prologue de *Nos fantastiques années fric*, est aussi détectable au niveau de la nature transgressive des deux littératures. La mise à nu du tabou, de la marginalité sociale et du dilemme identitaire qui s'empare d'un antihéros souvent tiraillé entre deux cultures et l'acculturation qui s'ensuit dessinent un univers dont la noirceur renvoie à une histoire, certes douloureuse mais commune entre les voisins de la méditerranée : le Maghreb d'une part et la France d'autre part.

Si la fiction noire française se réfère à l'histoire pour reconstituer la mémoire nationale, la littérature maghrébine francophone y trouve même sa raison d'être. Le contexte colonial étant la clef de voûte dans ce cadre, ce dernier genre de littérature érige la crise en motif et objectif à la fois. Dans la misère du Maghreb postcolonial, prend la plume une génération d'écrivains ayant vécu le désenchantement de l'indépendance. Ils sont, à ce titre, proches de leurs confrères post-soixante-huitards qui ont expérimenté le décalage entre la réalité et le rêve lors de la désillusion du mai français.

Ce rapprochement sociohistorique, cette destinée commune et ce projet partagé entre ces deux groupes d'écrivains n'ont pas fait, à notre connaissance, l'objet d'un projet de recherche universitaire. Un sujet prometteur qui nous invite à repenser la littérature maghrébine d'expression française comme la fiction noire des pays maghrébins. Une démarche qui, sous cet angle comparatiste, pourrait faciliter l'introduction du roman noir français en Tunisie vu la place qu'occupe la littérature maghrébine francophone dans les programmes officiels.

Références bibliographiques

Corpus littéraire-romans et textes à l'étude

- Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, Paris, 1995.
- Dominique Manotti, *Nos fantastiques années fric*, Rivages/Noir, Paris, 2003.
- Pierre Lemaître, *Cadres noirs*, Calmann-Lévy, Paris, 2010.
- Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, Albin Michel, Paris, 2013.

Ouvrages de référence

Alain Michel Boyer, *La paralittérature*, PUF, «Que-sais-je», Paris, 1992.

Annie Collovald, Eric Neveu, *Lire le noir : Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Bibliothèque publique d'information - Centre Pompidou, Paris, 2004.

André Vanoncini, *Le roman policier*, Que sais-je, PUF, Paris, 2002.

Benoît Tadié, *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, PUF, Paris, 2006.

Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, Éditions du Seuil, Paris, 1948.

Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Éditions du Seuil, Paris, 1992.

Daniel Fondanèche, Audrey Bonnemaison, *Le polar : idées reçues*, Éditions Le Cavalier Bleu, 2009.

Daniel Fondanèche, *Le roman policier*, Ellipses, Paris, 2000.

Denis Mellier, Gilles Menegaldo, *Formes policières du roman contemporain*, la Licorne, Poitiers, 1998.

Elfriede Müller, Alexandre Ruoff, *Le polar français, crime et histoire*, La Fabrique, Paris, 2002. (Traduit de l'allemand par Jean-François Poirier)

Ernest Mandel, *Meurtres exquis : une histoire sociale du roman policier*, Presse-édition-communication, Montreuil, 1986.

Fabienne Viala, *Le roman noir à l'encre de l'histoire : Vázquez Montalbán et Didier Daeninckx ou Le Polar en su tinta*, l'Harmattan, Paris, 2006.

Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, Christian Bourgois, Paris, 1993.

Franck Evrard, *Lire le roman policier*, Dunod, Paris, 1996.

François Guérif, *Le film noir américain*, Denoël, Paris, 1999.

Geoffrey O'Brien, *Hard-boiled USA : histoire du roman noir américain*, Encre, Amiens, 1989.

Gilles Menegaldo, Maryse Petit (dir), *Manières de noir : la fiction policière contemporaine*, PUR, Rennes, 2010.

Isabelle-Rachel Casta, *Pleins feux sur le polar*, Klincksieck, Paris, 2012.

Jacques Baudou, *Les nombreuses vies de Nestor Burma*, Les moutons électriques, Lyon, 2010.

Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Nathan, Paris, 1992.

Jean-Bernard Pouy, *Une brève histoire du roman noir*, Éditions Jean-Claude Béhar, Paris, 2009.

Jean Bourdier, *Histoire du roman policier*, Éditions de Fallois, Paris, 1996.

Jean-François Gérault, *Jean-Patrick Manchette : Parcours d'une oeuvre*, Encre, Amiens, 2000.

Jean-Michel Rabaté, *Étant donnés : 1. L'Art, 2. Le crime : La modernité comme scène du crime*, Les Presses du réel, Dijon, 2010.

Jean-Noël Blanc, *Polarville : images de la ville dans le roman policier*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1991.

Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Rivages, Paris, 2003.

Jean-Paul Schweighaeuser, *Le roman noir français*, PUF, «Que sais-je ?», Paris, 1984.

Luc Boltanski, *Énigmes et complots : Une enquête à propos d'enquêtes*, nrf, Gallimard, Paris, 2012.

Marc Lits, *Le genre policier dans tous ses états : D'Arsène Lupin à Navarro*, PULIM, Limoges, 2011.

Marc Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Éditions du CÉFAL, Paris, 1999.

Michel Ciment, *Le crime à l'écran : une histoire de l'Amérique*, Gallimard, Paris, 1992.

Myriam Roche, Juan Luis Munoz Lafitez, *Polars : En quête de... la transgression*, Université de Savoie, Chambéry, 2013.

Natalie Beunat, *Dashiell Hammett : Parcours d'une œuvre*, Encrage, Amiens, 1997.

Nicolas Le Flahec, Gilles Magniont, *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, Anacharsis, Toulouse, 2017.

Paul Bleton, *Ça se lit comme un roman policier... : comprendre la lecture sérielle*, Éditions Nota Bene, Québec, 1999.

Philippe Corcuff ; avec des dessins de Charb, *Polars, philosophie et critique sociale*, Éditions Textuel, Paris, 2013.

Pierre-Laurent Savouret (dir), *Polars : En quête de... l'Autre*, Université de Savoie, Chambéry, 2010.

Siegfried Kracauer, *Le roman policier : un traité philosophique*, Payot, Paris, 1981.

Sophie Bérout, Tania Régis, *Le roman social : Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Les Éditions de l'Atelier/Éditions ouvrières, Paris, 2002.

Uri Eisenzweig, *Autopsies du Roman policier*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1983.

Uri Eisenzweig, *Le récit impossible : forme et sens du roman policier*, Christian Bourgois, Paris, 1986.

Véronique Liard (dir), *Histoires de crimes et société*, Editions universitaires de Dijon, Dijon, 2011.

Véronique Rohrbach, *Politique du polar*, Jean-Bernard Pouy, Archipel, collection «Essais», Lausanne, 2007.

Yves Reuter, *Le roman policier*, Armand Colin, 2^e édition, Paris, 2009.

Yves Reuter, *Le roman policier et ses personnages*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1989.

Références électroniques

- Anissa Belhadjin, «Polar et imaginaire», *Vox Poetica*, URL : <http://www.vox-poetica.org/t/lna/belhadjin.pdf>
- Annie Collovald, «L'enchantement dans la désillusion politique», *Mouvements*, 2001/3 (n°15-16), p. 16-21. DOI : 10.3917/mouv.015.0016. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-16.htm>
- Annie Collovald, «Entretien avec Didier Daeninckx : une modernité contre la modernité de pacotilles», *Mouvements*, 2001/3 (n°15-16), p. 9-15. DOI : 10.3917/mouv.015.0009. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-9.htm>
- Annie Collovald, Érik Neveu, «Le «néo-polar». Du gauchisme politique au gauchisme littéraire», *Sociétés & Représentations*, 2001/1 (n° 11), p. 77-93. DOI : 10.3917/sr.011.0077. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-1-page-77.htm>
- Annie Collovald, Erik Neveu, «La critique politique du « néo-polar »» In : *Juger la politique : Entreprises et entrepreneurs critiques de la politique* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002. Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/24771> . ISBN : 9782753539105. DOI : 10.4000/books.pur.24771.
- Bernard Floris, Marin Ledun, «Travail et consommation : polar contemporain et nouvelles formes de domination», *Mouvements*, 2011/3 (n° 67), p. 28-33. DOI : 10.3917/mouv.067.0028. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2011-3-page-28.htm>
- Boris Gobille, «Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2005/3 (n° 158), p. 30-61. DOI : 10.3917/arss.158.0030. URL :

<https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2005-3-page-30.htm>

- Cédric Fabre, «Le roman noir, littérature d'avenir», *La pensée de midi*, 2005/2 (N° 15), p. 46-49. URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-la-pensee-de-midi-2005-2-page-46.htm>
- Claude Mesplède, «Du roman noir au film», *Mouvements*, 2011/3 (n° 67), p. 11-18. DOI : 10.3917/mouv.067.0011. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2011-3-page-11.htm>
- Dominique Kalifa, «Crimes. Fait divers et culture populaire à la fin du XIXe siècle », In: *Genèses*, 19, 1995. Incriminer, sous la direction de Gérard Noiriel. pp. 68-82. DOI : <https://doi.org/10.3406/genes.1995.1292>
www.persee.fr/doc/genes_1155-3219_1995_num_19_1_1292
- Dominique Manotti, «Raconter c'est résister», *Fixxion*, 2012, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.18/922>
- Fabienne Soldini, «La lecture de romans policiers : une activité cognitive ». In: *Langage et société*, n°76, 1996. pp. 75-103. DOI : <https://doi.org/10.3406/lsoc.1996.2740>
www.persee.fr/doc/lsoc_0181-4095_1996_num_76_1_2740
- Franck Frommer, Marco Oberti, «Dominique Manotti : du militantisme à l'écriture tout en parlant de politique», *Mouvements*, 2001/3 (n°15-16), p. 41-47. DOI : 10.3917/mouv.015.0041. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-41.htm>
- Frédéric Sounac, «L'argent chez Dominique Manotti : aux sources noires d'une névrose sociale», *Fixxion*, 2012, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.05/934>
- Georges Tyras, «Le roman policier ou le sous-sol de la société. Entretien avec Manuel Vázquez Montalbán», *Mouvements*, 2001/3 (n°15-16), p. 111-117. DOI : 10.3917/mouv.015.0111. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-111.htm>
- JeanTulard, Claude Mesplède, «Aux origines du roman policier», Encyclopédie Universalis en ligne, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-policier/>

- Lison Fleury, «Désenchantement politique et redéfinition de la question sociale dans les romans de Jean-Claude Izzo», *Mouvements*, 2001/3 (n°15-16), p. 35-40. DOI : 10.3917/mouv.015.0035. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-35.htm>
- Marc Lits, « De la « Noire » à la « Blanche » : la position mouvante du roman policier au sein de l'institution littéraire », *Itinéraires* [En ligne], 2014-3 | 2015, mis en ligne le 25 septembre 2015. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2589> ; DOI : 10.4000/itineraires.2589
- Marion Poirson-Dechonne, «Polar français au cinéma (1961-2011). Une esthétique au service d'un engagement politique», *Mouvements*, 2011/3 (n° 67), p. 19-27. DOI : 10.3917/mouv.067.0019. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2011-3-page-19.htm>
- Natacha Levet, «L'écrivain et le marginal : postures d'auteurs de polar français», *Itinéraires* [En ligne], 2014-3 | 2015, mis en ligne le 25 septembre 2015. URL : <http://itineraires.revues.org/2565> ; DOI : 10.4000/itineraires.2565
- Natacha levet, «Roman noir et fictionalité», *Fabula*, URL : <https://www.fabula.org/effet/interventions/8.php>
- «Nos fantastiques années fric : une affaire d'État ? Entretien avec Dominique Manotti, auteure, suivi de Cinq questions à Éric Valette, réalisateur», *Mouvements*, 2011/3 (n° 67), p. 34-43. DOI : 10.3917/mouv.067.0034. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2011-3-page-34.htm>
- Philippe Corcuff, «Désenchantement et éthiques du polar», *Mouvements*, 2001/3 (n°15-16), p. 103-109. DOI : 10.3917/mouv.015.0103. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-103.htm>
- Simon Kemp, «Le Nouveau Roman et le roman policier : éloge ou parodie ?», *Itinéraires* [En ligne], 2014-3 | 2015, mis en ligne le 25 septembre 2015. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2579> ; DOI : 10.4000/itineraires.2579
- Véronique Desnain, « Style et idéologie dans le roman noir », *Itinéraires* [En ligne], 2015-1 | 2015, mis en ligne le 18 décembre 2015. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2685> ; DOI : 10.4000/itineraires.2685

Table des matières

| | |
|--|-----|
| Introduction | 4 |
| Chapitre 1 : Le noir : miroir et mémoire de la société | 15 |
| 1.1. Le roman noir : une orientation sociologique à visée critique..... | 18 |
| 1.1.1 L'intérêt sociologique | 20 |
| 1.1.2. Le malaise socioéconomique | 36 |
| 1.2. Des histoires contre l'ensevelissement de l'Histoire | 43 |
| 1.2.1 Les trous noirs dans l'Histoire | 47 |
| 1.2.2. Des romans témoins de leurs périodes | 60 |
| 1.2.3. <i>Au revoir là-haut</i> , une dédicace noire à la mémoire collective | 67 |
| 1.3. La politique désenchantée | 73 |
| 1.3.1. Le modèle standardisé de l'Etat | 77 |
| 1.3.2. La théorie du complot dans le noir | 89 |
| 1.3.3. La pornocratie ou la prostitution institutionnalisée | 101 |
| Chapitre 2 : Roman de crises | 115 |
| 2.1. L'agressivité de l'espace romanesque | 121 |

| | |
|---|-----|
| 2.1.1. La pression spatiotemporelle | 123 |
| 2.1.2. L'écriture de la violence et la violence de l'écriture | 146 |
| 2.1.3. Du noir, pour éparpiller la noirceur des tabous | 160 |
| 2.2. Le marginal et les contre valeurs | 175 |
| 2.2.1. Antihéros malgré eux | 178 |
| 2.2.2. La voix des marginaux | 192 |
| 2.2.3. A l'origine du ressentiment | 214 |
| 2.3. La révolte entre l'échec et l'aboutissement | 231 |
| 2.3.1. La révolte individuelle | 234 |
| 2.3.2. Le mouvement social..... | 243 |
| 2.3.3. La lutte de survie ou le darwinisme social | 251 |

Chapitre 3 : Le noir, une identité multiple 263

| | |
|--|-----|
| 3.1. Populaire et littéraire : de la rupture à la conciliation ? | 266 |
| 3.1.1. Artiste et artisan | 270 |
| 3.1.2. Des romans hybrides ? | 281 |
| 3.1.3. Le jeu et l'enjeu | 292 |
| 3.2. Le noir, couleur de l'existentialisme | 303 |
| 3.2.1. Une philosophie noire | 306 |
| 3.2.2. Le noir et le septième art | 323 |
| 3.2.3. L'œil inspecteur ou la version noire de «l'école de regard» | 333 |
| 3.3. La problématique de l'engagement | 345 |
| 3.3.1. Un engagement controversé | 349 |
| 3.3.2. L'héritage de mai 1968 | 363 |

| | |
|--|------------|
| 3.3.3. Le noir, vraiment de gauche ? | 374 |
| Conclusion | 387 |
| Références bibliographique | 393 |
| Tables des matières | 399 |