

DOSSIER n°3

Juin 2012

LES LITTÉRATURES POLICIÈRES FRANCOPHONES

Dirigé par Jean-Christophe DELMEULE

SOMMAIRE

[INTRODUCTION](#), Jean-Christophe DELMEULE, *Université Charles-de-Gaulles – Lille 3*, p. 2.

Mohamed AÏT-AARAB, *Université de La Réunion*

[Mongo Beti et le « Polar » : le roman noir engagé](#), p. 6.

Marc BLANCHER, *Université de Clermont-Ferrand II/Ratisbonne*

[Total Khéops pour un Samedi-Gloria ou l'appropriation déconstructiviste du récit d'enquête](#), p. 21.

Christophe DUPUIS, *Chroniqueur de romans et cofondateur de la revue « L'Ours Polar »*

[Abasse Ndione La Vie En Spirale, ou le trafic d'herbe au Sénégal dans les années 80](#), p. 33.

Françoise NAUDILLON, *Université Concordia, Canada*

[Drogues et autres poisons dans le polar d'Afrique](#), p. 36.

Mouhamédoul Amine NIANG, *Colby College, Waterville, Maine, USA*

[L'africanisation du Polar ou l'élucidation par la Relation dans Les Cocus Posthumes de Bolya Baenga](#), p. 47.

Jędrzej PAWLICKI, *Université Adam Mickiewicz, Poznań, Pologne*

[S'abreuver dans un Moulessehou. Lecture autobiographique du cycle policier de Yasmina Khadra](#), p. 61.

Latifa SARI, *Université de Tlemcen, Algérie*

[Du désordre social au désordre de l'écriture ou l'humour noir entre le tragique et le comique dans Les Agneaux Du Seigneur de Yasmina Khadra](#), p. 66.

Saadedine FATMI, *Université de Mascara, Algérie*

[L'intertexte dans le roman policier algérien : cas de Yasmina Khadra](#), p. 79.

Louiza KADARI, *Université Paris III La Sorbonne-Nouvelle*

[De la « Création de l'absent » à la suggestion de l'impossible, le roman policier de Yasmina Khadra face au Réel terroriste](#), p. 88.

Jean-Christophe DELMEULE, *Université Charles-de-Gaulle – Lille 3*

[Du roman policier anthropologique à l'anthropologie du secret. L'exemple de Moussa Konaté](#), p. 96.

Frédéric BRIOT, *Université Charles-de-Gaulle – Lille 3*

[Maudit Soit Dostoïevski d'Atiq Rahimi : une enquête épuisée](#), p. 105.

INTRODUCTION

Si les romans policiers sont souvent présentés comme des œuvres paralittéraires, ceux qui sont écrits par des auteurs francophones, ici des Antillais et des Africains, plus un Afghan, voient le sceau de la marginalité doublement imprimé. Quelle serait donc l'énigme de leur architecture, le secret de leur présence ou de leur absence ? Sont-ils inscrits dans la lignée et la tradition, ou jouent-ils d'un décalage, d'une réorientation qui serait leur apanage ? Sont-ils différents ou familiers de ceux qui ont fait l'histoire du polar, de Conan Doyle à James Sallis, d'Agatha Christie à Georges Simenon ? Force est de constater que leur ancrage dans un univers particulier va conduire les auteurs à user d'un genre pour l'entraîner là où il ne s'y attendait pas, parfois même pour le désabuser. La référence est présente, mais elle ne s'impose pas comme un modèle. Bien plus comme un clin d'œil qui éclaire des situations historiques, politiques et sociales qui auraient nourri les imaginaires de Dashiell Hammet ou de Raymond Chandler, mais qui ouvrent à la réflexion esthétique des horizons parsemés d'ironie et jonchés de révoltes.

[Mohamed Aït-Aarab](#), évoque celles d'un des auteurs camerounais les plus virulents. Mongo Beti et ses romans dénonciateurs, ses attaques qui visaient tout autant le colonisateur que le dictateur. Mongo Beti et ses essais enflammés, si souvent censurés. Alors, quand à l'autodérision se lie une certaine désillusion, peuvent s'inventer, dans deux romans burlesques (*Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc*), un style qui fait écho au jazz et un récit qui dénonce la corruption, les abus d'autorité et les « combines » pratiquées dans cet espace que François-Xavier Verschave a nommé *La Françafrique*. Face au pouvoir capturé par ceux qui érigent en vertu leurs pratiques iniques, une population démunie tente de vivre. Et c'est d'elle qu'il convient de parler. Ceux qui habitent dans des cités exilées, dans des villes et des îles abandonnées, deviennent les héros inattendus qui se débattent dans les zones d'exclusion.

Celles-ci peuvent avoir pour nom Marseille, cette agglomération née du mouvement et du brassage d'êtres aux origines multiples, ou Morne Pichevin, ce quartier martiniquais devenu le repère de ceux dont les ancêtres ont été déportés vers les Antilles. Ici, les règles, les langues, les équilibres et les chaos appartiennent à des « ethnies » et à des « milieux » qui ne devraient être que des périphéries, mais qui deviennent des enjeux spatiaux où se construisent et se « déconstruisent » les identités. En comparant *Total Khéops* de Jean-Claude Izzo et *Meurtre un Samedi-Gloria* de Raphaël Confiant, [Marc Blancher](#) montre comment ces deux livres s'éloignent des schémas traditionnels d'analyse du roman policier pour mieux jouer du « désenchantement tragique » qui touche les hommes et inverser le contenu des rôles et des instances. Qui, de celui qui subit une pression sociale discriminante ou de la société qui nie la réalité de ses propres méfaits, est le vrai coupable ?

La question de la culpabilité est également abordée par [Christophe Dupuis](#). Analysant le roman d'Abasse Ndione, *La Vie en spirale*, il revient sur les réactions outragées qui ont accueilli sa parution. Car Ndione, auteur sénégalais, a fait des « sipikat » (Trafiquants de drogue) les personnages centraux

de son livre. Qui donc est le véritable responsable du commerce et de la consommation de « Yamba » (Chanvre indien) ? D'un côté un jeune homme qui en « développe » (consomme) et qui devient peu à peu un revendeur. De l'autre des policiers corrompus, des juges achetés et des politiciens hypocrites, tous prétendant vouloir lutter contre les produits hallucinogènes en raison des dangers qu'ils représentent pour la santé. Mais la véritable motivation de leur attitude est cette volonté de maîtriser les échanges illégaux, de s'enrichir et de servir leurs propres intérêts.

De « drogues et autres poisons » il en est aussi question dans le texte de [Françoise Naudillon](#). L'auteure revient sur les romans qui traitent de ce sujet. Objet de toutes les convoitises, source du financement des trafics mondiaux, nerf des guerres qui secouent les pays africains, la drogue est aussi la métaphore de la corruption qui gangrène les rapports humains et devient à son tour un « poison ». D'Abasse Ndione à Moussa Konaté, en passant Achille Ngoye, sont ainsi présentées les facettes de la décomposition des structures sociales et politiques. Les mallettes qui passent de main en main chez Florent Zouao-Cotti ou les agissements macabres d'une secte franco-africaine chez Baenga Bolya sont les signes qui trahissent les interconnexions qui font du monde une planète aux mille crimes et de l'Afrique un continent dévasté.

Baenga Bolya est précisément l'auteur étudié par [Mouhamédoul Amine Niang](#) qui concentre son travail sur *Les Cocus posthumes*. Des meurtres étranges et des rituels ésotériques vont permettre à l'auteur congolais de *Cannibale* et de *La polyandre* de dessiner le portrait d'un quartier où se « côtoient plusieurs races et nationalités ». L'inspecteur Nègre, au nom surligné, va enquêter sur l'assassinat de deux jumelles, mais en ayant parfois recours à des méthodes qui relèvent plus de la sorcellerie et de la divination que de l'analyse et de la déduction rationnelles. Peut-on y voir une « africanisation » de la France et du roman policier, une satire des valeurs traditionnelles, un jeu intertextuel qui fait intervenir Sun Tsu, une réinvention du polar sur le thème du double ou du triple ? Sans doute, tout cela à la fois.

Articuler plusieurs références textuelles et langagières, s'immiscer dans un genre littéraire historiquement occidental pour mieux s'en approprier les codes et les appliquer à l'Afrique, développer une critique radicale des systèmes politiques et monétaires corrompus sont donc des éléments communs aux œuvres retenues. Pour l'Algérie, l'auteur qui les reprend et les développe le plus est Yasmina Khadra. Inventant un commissaire digne de San Antonio à qui il fera vivre de nombreuses péripéties, le faisant mourir puis le ressuscitant, Khadra, dont le vrai nom est Mohamed Moulessehou, va affronter les atrocités de la guerre civile et vilipender ceux qui en sont les instigateurs.

[Jędrzej PAWLICKI](#) va revenir sur les traces autobiographiques qui habitent les différents romans policiers de Khadra. Pour lui, Yasmina Khadra est toujours présent dans ses textes. En effet l'auteur algérien se met régulièrement en scène. Khadra, Llob et Moulessehou se voient attribuer des talents d'écrivain et des capacités d'analyse qui font parfois d'eux un seul et même homme. Mais comme en filigrane, car ils ne se confondent pas. Au contraire, ils se croisent. Tout comme l'auteur fait se

rencontrer ses personnages dans d'autres romans autobiographiques. Parce qu'il est essentiel pour lui de défendre ses positions personnelles, ne serait-ce que sur le rôle de l'armée à laquelle il a appartenu, et d'affirmer sa vocation d'écrivain.

Mais l'écrivain est aussi un témoin. Celui du désordre qui a frappé son pays. Replaçant l'œuvre de Yasmina Khadra dans le contexte plus général de la production de romans policiers et de polars en Algérie, [Latifa Sari](#) propose de considérer que le désordre social est aussi un désordre esthétique, puisque les codes du roman policier sont subvertis par l'auteur algérien, particulièrement quand se superposent les genres romanesques, les « tons » et les « discours ». Insistant sur le style de Yasmina Khadra, elle centre son propos sur *Les Agneaux du Seigneur*, qui occupe une place spécifique et devient un terrain d'expérimentation où le tragique et le comique se côtoient. L'écriture réaliste est aussi une écriture qui peut proposer de la réalité une vision décalée.

Sans doute parce qu'elle est en relation avec d'autres sources, que son hybridité naît de ses échanges avec l'extérieur. Si le roman doit rendre compte de la situation algérienne, elle est aussi une œuvre ouverte, traversée. [Saadedine Fatmi](#) s'intéresse aux formes d'intertextualité chez Khadra. Les citations, les recours à la tragédie, les interprétations extra-littéraires tout autant que l'emploi des termes administratifs ou de précisions historiques avérées vont donner au roman policier, au-delà de sa portée sociale, une dimension satirique, interrogeant le statut même du genre.

Pour [Louiza Kadari](#), la remise en cause est plus fondamentale encore. Car si le roman policier s'était donné comme mission de décrire la réalité sociale, s'éloignant de son centre, l'enquête sur un crime, il a aussi échoué à la remplir. Mais d'un échec qui le nourrit. L'« investigation historique » ne peut conduire qu'à la découverte d'un vide, d'une absence. Et les récits de Yasmina Khadra, qui auraient dû poser la question du terrorisme en Algérie finissent par exposer des figures gommées. Derrière l'actualité sanglante, il y a l'Histoire, et derrière l'Histoire son écriture. Une écriture qui butte sur sa propre complexité, et qui finalement avoue son incapacité à lire les faits, à trouver les causes et à saisir les hommes. Et lorsque cette volonté de comprendre ce qui échappe se heurte à l'impensable des crimes commis alors elle se découvre une autre vocation. Celle d'un affrontement avec l'indicible.

Car l'énigme demeure et demeurera une énigme. Ou exposant d'autres motifs que le sien, elle déplacera la lumière vers un objet qui n'est pas le premier. Selon [Jean-Christophe Delmeule](#), le roman policier est peut-être, par essence, un leurre. De son théâtre il expose la machinerie. Mais du crime absolu il ne dira rien. Ou presque. Lorsque Moussa Konaté dans *L'empreinte du Renard, la Malédiction du Lamentin et L'honneur des Keita*, fait se rencontrer des « mondes parallèles », il met en place des textes dont la portée anthropologique peut sembler évidente. Quoi de compatible entre la rationalité du commissaire Habib et les visions cosmogoniques des Dogons ou des Bozos ? Rien, si ce n'est de faire porter le regard sur cette impossibilité et de faire oublier que le cœur même du roman policier ne peut jamais exister, car la vérité absolue a glissé entre les mains de l'écriture qui devait la dévoiler.

Dès lors il faut replier et déplier ce qui a reçu le qualificatif de « policier ». Qu'il soit devenu polar ou hard-boiled, qu'il soit passé du récit à énigme au témoignage social importe finalement peu. Qu'il additionne les références intertextuelles et pratique la déviance des règles, jusqu'à faire se côtoyer le début et la fin, dans ce que [Frédéric Briot](#) nomme « l'épuisement de l'enquête » semble beaucoup lourd de conséquences. En interrogeant la catégorie « policiers », dans laquelle on a publié le livre d'Atiq Rahimi, *Maudit soit Dostoïevski*, il en vient à passer en revue les éléments qui permettraient de justifier ce choix, mais pour mieux démontrer que le roman de l'auteur afghan est tout sauf un roman policier, ou que le roman policier vit dans cet acte voué à la répétition une forme « entravée », qui rencontre un obstacle. Mais de quelle nature serait ce dernier ? Car à faire systématiquement référence à *Crime et châtiment*, Rahimi ne fait qu'en revenir à la conscience, et du crime et de son impossibilité. N'est pas Raskolnikov qui veut, ou qui veut l'être sans l'être tout à fait. Et au-delà du jeu des ressemblances et des dissemblances se dit la véritable nature du livre policier de gommer les limites et d'instaurer la confusion.

Jean-Christophe Delmeule

[RETOUR AU DÉBUT DE L'INTRODUCTION](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

MONGO BETI ET LE « POLAR » : LE ROMAN NOIR ENGAGÉ

Mohamed AÏT-AARAB
Université de La Réunion

Le premier texte de fiction que publie Mongo Beti en 1953, « Sans haine et sans amour »¹, s'apparente par bien des aspects à une nouvelle policière. Certes, le contexte – la révolte des Mau-Mau (1952-1956) contre le colonisateur anglais – et l'action – Momoto, le jeune héros de cette brève fiction, doit assassiner un chef traditionnel coupable de collaboration avec l'ennemi – sont éminemment politiques. Mais la plus grande partie de l'intrigue se résume à un suspense et à une attente habilement mis en scène. En 1980, Mongo Beti fait paraître dans le numéro 14 de *Peuples noirs-Peuples africains* une nouvelle intitulée « Renseignements pris. Nouvelle policière »². Le texte est signé d'un certain Vince Remos, mais nous savons, grâce aux confidences de la veuve de Beti, Odile Tobner, que, derrière ce pseudonyme, se cache en réalité notre écrivain³. Là encore, ce n'est pas une fiction policière à proprement parler, mais le romancier insuffle à petites doses les éléments d'une investigation policière.

Si Mongo Beti a toujours voué une grande admiration aux écrivains classiques français, les philosophes des Lumières comme les romanciers réalistes du XIXe siècle, il fut également un grand lecteur de Chester Himes. Sa dénonciation de la condition faite aux Noirs dans les États-Unis de l'après Seconde Guerre mondiale ne pouvait que séduire un Mongo Beti, pour qui le combat pacifique des Afro-Américains, sous la houlette du pasteur King, constituait un exemple à suivre pour tous les Africains opprimés. *La Reine des pommes* (1958) inaugure la série consacrée aux enquêtes et aux aventures de deux policiers de Harlem, Ed Cercueil Johnson et Fossoyeur Jones. L'humour froid et grinçant qui caractérise l'écriture de Himes donne à ces romans, par ailleurs profondément politiques, une tonalité qui annonce le « néo-polar » français et les œuvres de Manchette, Daeninckx et Demouzon. Le roman de détection ou roman à énigme n'offre que peu d'intérêt pour Mongo Beti dont la priorité littéraire reste la dénonciation d'un système social inique et d'une construction politique maffieuse. Plus intéressant pour l'écrivain est le roman noir, ou *hard-boiled* (« dur à cuire ») dans sa version nord-américaine, « roman d'intervention sociale »⁴ selon les termes de Jean-Patrick Manchette. Le roman noir est une forme d'autoscopie sociale, d'examen d'une société le plus souvent en crise, d'où une dimension vériste qui nécessite un ancrage référentiel très marqué. Le roman noir se veut avant tout réaliste, porteur d'une vérité ; et cette forte composante mimétique fait dire à Natacha

¹ Alexandre Biyidi, « Sans haine et sans amour », *Présence Africaine*, 1953, n° 14 (série des numéros spéciaux), « Les étudiants noirs parlent », p. 213-220.

² « Peuples noirs-Peuples africains », n° 14, mars avril 1980, p. 95-119.

³ Voir Jean-Marie Volet et André Ntonfo, « Rencontre avec Odile Tobner. Quarante ans de lutte et d'action militante avec Mongo Beti », 2003, <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/tobner2003.htm>.

⁴ Cité par Françoise Naudillon, « Poésie du roman policier africain francophone ». http://www.com.ulaval.ca/fileadmin/contenu/afi/doc_pdf/colloc_2006/III-5b_Francoise_NAUDILLON.pdf.

Levetque que le roman noir se caractérise par une « esthétique de la transparence »⁵. En multipliant les effets de réel, en ancrant les événements dans un contexte historique, social, politique, idéologique très précis, le roman noir s'affiche comme une entreprise sérieuse de témoignage et de démythification reposant sur une parfaite connaissance des milieux décrits. Et c'est sans doute cet aspect engagé qui a séduit Mongo Beti et l'a amené vers le roman noir au moment d'écrire *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc*. En effet, le retour au pays natal ouvre, pour Mongo Beti, un cheminement vers la désillusion. Le pays réel gangrené par la corruption, la misère économique et morale, n'a rien de commun avec le pays mythique embelli par le romantisme de l'exil. Comment dire une réalité sociale et politique décevante si ce n'est en effectuant le pas de côté et en privilégiant la perspective ironique que permet le « polar ». Les deux derniers romans de Mongo Beti oscillent donc entre jeu littéraire et ancrage référentiel. Mais l'écrivain n'en néglige pas pour autant les codes du genre, l'enquête policière et la peinture d'un univers violent.

Le sérieux et le « drolatique » : ancrage référentiel et jeu littéraire

Mongo Beti a toujours eu le souci d'ancrer ses romans dans un environnement historique parfaitement identifiable. *Branle-bas en noir et blanc* s'ouvre sur l'annonce d'une réception que PTC, patron du journal « Aujourd'hui la démocratie », donne pour fêter l'entrée victorieuse des troupes de Laurent-Désiré Kabila dans Kinshasa et la chute du régime de Mobutu Sese Seko. L'ancrage dans un temps historique précis répond au vœu qui a toujours été celui de Beti, depuis ses débuts en littérature, faire œuvre de pédagogue, donner à lire des textes au contenu didactique fort, dimension très présente dans le roman noir, qu'il soit « polar » à l'américaine ou « néo-polar » à la française. La peinture d'une réalité sociale dégradée participe de cette entreprise de dévoilement généralisé. Dès les premières pages de *Trop de soleil tue l'amour*, le roman baigne dans une atmosphère poisseuse – « une sorte de bruine, à l'éclat mou, vaguement glaireux, pareil à un énorme crachat »⁶ – signe de la déliquescence d'une société minée par différents cancers, la corruption, la violence, l'amoralité... L'abondance de détails véristes traduit le souci premier du roman noir en général et du texte betien en particulier, dire la société telle qu'elle est. Or le mal pouvant, dans ces romans, se nicher dans les moindres recoins, il importe de les éclairer, au besoin d'une lumière souvent très crue, procédé que Mongo Beti emprunte aux auteurs confirmés de « polars » :

Tout leur travail d'écrivain va s'articuler non plus autour du problème à résoudre, mais autour de l'action à dérouler. Leurs récits ne jouent plus sur la gamme d'un raisonnement pointu, mais sur les odeurs d'un langage cru et ils ne servent plus de subtils faire-valoir à un fin limier, mais de révélateurs objectifs aux vices d'une société sclérosée.⁷

⁵ Natacha Levet, « Roman noir et fictionnalité », <http://www.fabula.org/effet/interventions/8.php>.

⁶ Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Pocket, [Julliard 1999], 2001, p. 12.

⁷ Denis Fernandez Recatala, *Le Polar*, Paris, MA éditions, coll. « Le Monde de... », n° 12, 1986. Cité par Françoise Naudillon, « Poésie du roman policier africain francophone », *op. cit.*

Mongo Beti rejoint ainsi des écrivains comme Frédéric Fajardie pour qui le « polar » est un moyen d'ausculter une société malade, ou encore Jean Vautrin qui déclarait, en 1979, à la revue *Polar* que l'écrivain de romans policiers est un moraliste et son œuvre, « le regard des hommes sur une certaine actualité »⁸. Le « polar », trop longtemps confiné dans les marges de la littérature, regardé comme un sous-genre ne présentant aucun intérêt au plan esthétique, a toujours aspiré à la reconnaissance. Il se veut texte sérieux et qui doit être pris au sérieux, son inscription réaliste participe de cette revendication. Mais il sait également jouer de la dérision et du second degré. Mongo Beti, pour sa part, utilise les codes du « polar » tout en les maintenant à distance. Une manière pour lui de signifier au lecteur qu'il n'est pas réellement un auteur de romans policiers, qu'il est tout simplement un romancier, qui plus est engagé, dont le savoir-faire est suffisamment grand pour se lancer dans une écriture ludique, tout en poursuivant la tâche qu'il s'est assignée dès le début de sa carrière littéraire : dénoncer sans relâche toutes les atteintes à la dignité de l'homme.

L'humour betien apparaît, tout d'abord, dans les qualificatifs désignant les personnages, importants ou secondaires, qui parcourent ses romans : « Grégoire le proxo », alias « le joueur de base-ball », alias « Ducon » ; « Geneviève la sorcière », alias « la mère supérieure » ; « Joachim le Bigleux » ; Ébénezer, « l'homme à la saharienne de bonne coupe » ; Norbert, « le flic amateur d'extras », *etc.* Ce procédé, déjà présent dans les romans précédents, est ici systématisé comme s'il s'agissait, puisque l'on a affaire, avec le roman policier, à un genre romanesque très codifié qui utilise abondamment le stéréotype, de mettre en scène des personnages familiers au lecteur de ce type d'ouvrages : le proxénète, le (faux) naïf, le gigolo, la femme fatale, le policier véreux, le chef maffieux... La lecture de *Trop de soleil tue l'amour* et de *Branle-bas en noir et blanc* donne également le sentiment d'une écriture enjouée, jubilatoire, comme si Beti s'était profondément amusé à écrire ce qui, par bien des aspects, s'apparente à une parodie de roman noir. Le commissaire Boundougou, dit « sergent Garcia des tropiques », prenant son repas rappelle incontestablement le natif de Saint-Loctu-le-Vieux, le célèbre inspecteur Alexandre-Benoît Bérurier :

— Mon frère, commença le commissaire après quatre verres de whisky avalés coup sur coup, le pays-là même est mauvais, hein, je te dis. [...]

[Le commissaire] piqua du nez dans son assiette où s'amoncelaient des pièces de poulet à côté de morceaux de plantain, couronnant une pyramide de riz blanc, le tout noyé dans une sauce huileuse rouge. Il s'appliqua à dévorer cette pâtée avec des borborygmes de déglutition, des aspirations ronflantes, des grognements enragés, des soupirs éperdus. De temps à autre, il se versait un plein verre de la piquette appelée abusivement beaujolais villages et, la tête rejetée en arrière, le déversait aussitôt dans son gosier en faisant entendre des gargouillis gargantuéliques.⁹

L'humour est un contrepoint à l'angoisse et au climat délétère qui imprègnent les romans. Si certains personnages noient leurs tourments dans l'alcool, d'autres optent pour l'humour comme politesse du

⁸ Voir Jean-Paul Schweighaeuser, *Le Roman noir français*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », n° 2145, 1984, p. 84. Sur le travail du romancier, on se reportera à l'entretien de Thierry Jonquet avec Jean-Marie David, dans la revue des littératures policières « Temps noir », n° 13, 1^{er} semestre 2010, p. 267 *sq.*

⁹ Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, *op. cit.*, p. 177.

désespoir : « Si tu ne mets pas d'humour ici dans la sauce quotidienne, comment feras-tu pour survivre, mon petit père ? »¹⁰ En adoptant le roman noir humoristique, Mongo Beti s'inscrit dans la lignée de Chester Himes dont il s'est sans aucun doute inspiré pour titrer son dernier roman, *Branle-bas en noir et blanc*, clin d'œil à *Imbroglia negro* que Himes avait publié en 1959¹¹ et dans lequel Ed Cercueil Johnson et Fossoyeur Jones partent à la recherche d'une Cadillac... en or massif. Mais l'humour chez Mongo Beti n'est jamais gratuit ; il est toujours au service d'une cause dénonciatrice : pour signifier l'incurie d'un État incapable d'assurer le bon fonctionnement de son administration, le romancier a, par exemple, recours à la parabole du retraité¹².

Dans le droit fil de l'ironie propre à ce type de romans, Mongo Beti, en un geste d'autodérision répété, se propose comme cible de ses propres flèches. Alors que PTC s'interroge sur la possible implication de Joachim le Bigleux dans la disparition de Zam, Eddie observe, sans que le lecteur mesure nécessairement la portée d'une telle affirmation, que « tout le monde élève des cochons dans ce pays »¹³. Cette remarque, en apparence totalement anodine, acquiert sa dimension comique lorsque l'on sait que Mongo Beti endossa, durant quelque temps, le costume d'homme d'affaires. Soucieux d'enclencher, dans son village, un cycle économique vertueux – créer de l'activité économique pour offrir des emplois aux jeunes chômeurs, éviter ainsi un exode rural qui ne fait qu'amplifier la « bidonvillisation » des grandes métropoles, réinjecter les profits réalisés dans la réalisation de structures sociales, sanitaires et éducatives, Mongo Beti se lança dans de multiples projets agricoles, sans jamais connaître le succès. La conclusion, après un tel fiasco économique, s'impose d'elle-même ; et Eddie, le mauvais garçon, se fait porte-parole de la voix intérieure et profondément ironique de l'auteur : « Je me suis toujours laissé dire qu'il faut avoir l'esprit complètement tordu pour élever des cochons »¹⁴. Jamais Mongo Beti n'avait utilisé à ce point le roman comme moyen d'examiner, et peut-être de mettre en débat et ses engagements passés, et son travail d'écrivain. Pour cela, il utilise le personnage de Zam – « un journaliste, une espèce d'écolo qui publiait dans les journaux des diatribes contre les exploitants forestiers français, et sa vie était prétendument en danger »¹⁵ – comme un double littéraire qui lui permet de se projeter dans sa propre fiction. Or, au beau milieu du roman, Zam disparaît sans que l'on sache les raisons exactes de cette absence (enlèvement ? fuite ? escapade amoureuse ?) et il ne réapparaîtra plus jamais, jusqu'à l'annonce de sa mort. Zam, journaliste, mais qui a, selon Bébête, sa maîtresse, tous les talents pour être un grand écrivain, amateur de jazz, grand pourfendeur de la « Françafrique », opposant irréductible au Président et à son régime, illustre, de manière symbolique, le sentiment d'échec que peut ressentir Mongo Beti dans les dernières années de

¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹¹ Chester Himes, *Imbroglia negro*, Paris, Gallimard, coll. « Folio policier », 1998.

¹² Voir Mongo Beti, *Branle-bas en noir et blanc*, Paris, Pocket, [Julliard 1999], 2002, p. 264-265.

¹³ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴ *Ibid.*, p. 256. Les propos d'Eddie clôturent un chapitre intitulé justement « Faut-il avoir l'esprit tordu pour élever des cochons ? ».

¹⁵ *Ibid.*, p. 200.

sa vie. À travers Zam, « qui aurait dû être le véritable héros de l'histoire »¹⁶, Mongo Beti projette sa déception et met en scène sa propre impuissance à changer le cours de l'histoire. Non qu'une œuvre romanesque puisse bouleverser l'ordre du monde, de cela Mongo Beti fut parfaitement conscient, mais le « professeur », comme le surnommait la presse camerounaise, savait qu'il avait un rôle d'éducateur à jouer, et c'est ainsi qu'il concevait son travail : montrer la réalité camerounaise sans fard et amener les Camerounais à prendre conscience de la nécessité de s'élever contre un pouvoir irrespectueux des droits les plus élémentaires des citoyens. Mongo Beti avait, dès son installation à Yaoundé, tout tenté – action politique comme compagnon de route du *Social Democratic Front*, action militante citoyenne par la création d'associations de défense des consommateurs –, en vain. « Les Camerounais [sont] un peuple de “perroquets moutonniers” »¹⁷ : constatait amèrement l'écrivain neuf mois avant sa mort. La place très secondaire qu'occupe Zam dans les deux derniers romans est l'indice de cette défaite.

La trame policière des deux derniers romans est donc construite sur l'effacement progressif de Zam et la prise progressive de pouvoir narratif par Eddie. Dès la première convocation de Zam au commissariat, suite à la découverte, dans son appartement, d'un cadavre non identifié, Eddie prend l'initiative¹⁸. Chaque situation importante du roman est ponctuée par la présence, au premier plan, d'Eddie : lorsque Zam est la cible de filatures et de tentatives d'intimidation ou lors de la disparition d'Élisabeth, Eddie mène l'enquête, avec le soutien logistique et grassement rétribué de Norbert, « le flic amateur d'extras », et du commissaire Boundougou, « le sergent Garcia des tropiques ». Pour délivrer Bébête des griffes d'Ébénézer et de Geneviève, c'est encore Eddie qui organise, recrute et planifie la piteuse expédition qui, par miracle, permet à Élisabeth de recouvrer la liberté.

Quant à Zam, après des éclipses plus ou moins longues dans *Trop de soleil tue l'amour*, il est totalement absent de *Branle-bas en noir et blanc* : tout juste le dernier chapitre annonce-t-il les circonstances de sa mort, décès qui ressemble étrangement à un suicide. L'effacement de Zam, l'intellectuel, au profit d'Eddie, le mauvais garçon, signe l'insuccès d'un combat qui, quelle que soit la forme sous laquelle il a été mené – militaire, politique, littéraire –, s'est avéré impuissant à bousculer le pouvoir en place. Sans doute le rapport de forces était-il grandement défavorable à Mongo Beti et à tous ceux qui partageaient, peu ou prou, ses convictions. Cela ne les exonère pas d'une responsabilité importante dans la faillite de leur projet politique. Tout semble indiquer que face à un pouvoir capable de tout – meurtre, enlèvement, chantage, subornation – l'idéalisme candide ne pèse pas bien lourd.

À la recherche du truand perdu¹⁹

Comme tout bon « polar », *Trop de soleil tue l'amour* s'ouvre sur la découverte d'un cadavre, celui du Père Maurice Mzilikazi : la version officielle de la mort de ce prêtre catholique est... un suicide.

¹⁶ *Ibid.*, p. 42.

¹⁷ Philippe Bissek, « Mongo Beti à Yaoundé. 1991-2001 », dans « Aurore plus », n° 357, 18 janvier 2001, Rouen, Éditions des Peuples noirs, 2005, p. 414.

¹⁸ Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹ Nous empruntons ce jeu de mots à Jean-Paul Collin, auteur d'un article en hommage à Albert Simonin dans la revue « Temps noir », n° 10, 1^{er} semestre 2006.

Explication qui, étant donné l'identité de la victime, ne convainc guère Zam. Celui-ci entrevoit derrière cette ténébreuse affaire un meurtre aux mobiles des plus obscurs. Un deuxième « macchabée », celui d'un inconnu, est découvert dans l'appartement de Zam. Là où Chester Himes ou Peter Cheyney²⁰ auraient immédiatement mobilisé leurs détectives pour mener l'enquête, Mongo Beti met rapidement en garde son lecteur : le pays du Président n'est pas « l'Hélvétie, par exemple, ou le Liechtenstein, ou l'Islande, enfin quoi, l'un de ces pays bénis des dieux, peut-être imaginaires d'ailleurs, où le peuple choisit librement ses dirigeants, tandis que les forces de l'ordre protègent le citoyen »²¹. Ici, « un policier qui enquête, c'est tout de suite Tcholliré ou Mantoum. Je te l'ai dit : un policier chez nous n'est pas censé faire des enquêtes, voilà »²². En effet, toute investigation risquant de mettre en cause un « grand » du régime, il est plus facile et moins risqué pour des policiers comme Norbert, voire le commissaire Boundougou, de jouer les « mange-mille »²³, et de racketter, en toute impunité, les automobilistes.

D'emblée, Mongo Beti, tout en respectant les prémices du roman policier, signale un écart par rapport aux traits du genre et aux procédés qui organisent la composition de ce type de récit et qui exigent que le crime soit suivi d'une enquête. Le lecteur, féru de littérature policière, s'attend donc à ce que Zamakwé, dit Zam, se charge de l'enquête, palliant ainsi la défaillance d'une police confinée par le pouvoir politique dans la surveillance et la répression des opposants ou présumés tels. Zam n'est-il pas journaliste, comme un certain Joseph Joséphin, petit reporter au journal *L'Époque*, et plus connu sous le pseudonyme de Rouletabille ? Zam n'est-il pas également celui qui a mis à jour la collusion, au détriment des communautés paysannes, entre le gouvernement et de grandes multinationales d'exploitation forestière ? Et pourtant, malgré son statut professionnel et ses qualités d'investigateur qui le qualifient parfaitement pour être le héros d'une aventure policière, Zam n'est en aucune façon à même de mener la moindre recherche. Il est très vite supplanté par Eddie, « avocat marron »²⁴ et détective privé. Mongo Beti se plaît d'ailleurs à brouiller les pistes. Zam occupe la scène durant les deux premiers chapitres. Or si l'incipit ou l'entrée en matière, comme le montrent les travaux de Charles Grivel²⁵, supporte tout l'édifice romanesque, le lecteur s'attend, raisonnablement, à ce que Zam occupe une position centrale dans la trame narrative. Cependant, celui-ci est d'emblée disqualifié : « lui qui s'était toujours pris pour un jean-foutre pusillanime » a « la conviction intime d'être un raté »²⁶. Certes, ces jugements émanent de Zam qui a une piètre estime de soi et peuvent ne pas correspondre à la réalité profonde du personnage. Mais les autres protagonistes du roman, et même le narrateur premier, n'infirment jamais les appréciations initiales. Incapable d'être un sujet

²⁰ L'auteur anglais, célèbre pour son personnage de Lemmy Caution, est cité à deux reprises (p. 39 et 73) dans *Trop de soleil tue l'amour*.

²¹ Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, op. cit., p. 9.

²² *Ibid.*, p. 115. Tcholliré et Mantoum sont deux célèbres camps de concentration pour opposants.

²³ Allusion au billet de 1000 F CFA, prix de l'indulgence du policier ou du gendarme.

²⁴ Mongo Beti a peut-être lu les aventures de l'avocat-enquêteur Perry Masson, héros de plus de 80 romans d'Erle Stanley Gardner, publiés entre 1933 à 1972.

²⁵ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye/New York, éditions Mouton, 1973.

²⁶ Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, op. cit., p. 25 et 29.

performateur, Zam laisse l'initiative à l'ex-mauvais garçon. Et comble de l'ironie, Eddie devra même mener l'enquête pour retrouver son ami disparu.

Mongo Beti injecte dans ses textes tous les ingrédients du « polar », mais il semble parfois plus proche de la parodie que du véritable roman noir. Il est vrai que le roman policier a lui-même pris plaisir à jouer avec ses propres codes. Mais dans le cas de Mongo Beti, il s'agit, à l'image de ce que Leonardo Sciascia a pu faire en d'autres circonstances²⁷, de faire surgir du roman policier un roman politique. Le « polar » repose donc sur quelques principes essentiels que Beti maîtrise parfaitement : le suspense, le meurtre, la femme fatale. L'atmosphère étrange et inquiétante du début de *Trop de soleil tue l'amour* est propice à la montée en puissance d'un suspense renforcé par les premières révélations sur la disparition du père Mzilikazi :

[...] on annonça que le meurtre du savant avait été exécuté à la manière d'un crime rituel, au milieu de cérémonies qui s'affichaient comme autant de messages à la fois macabres, énigmatiques et provocants [...]. On sut que le corps du prêtre était complètement dénudé quand on l'avait retrouvé ; ecclésiastique, qui avait été étranglé, portait des traces évidentes de coups, comme si on l'avait préalablement torturé ; ses assassins avaient rempli sa bouche d'excréments avant de disparaître [...] « Qu'est-ce que cela peut bien signifier ? » se demandait chacun saisi d'épouvante.

Une information plus sinistre encore, s'il se pouvait, vint beaucoup plus tard compléter ce tableau : à la morgue, où le corps dut séjourner quelques heures, une main audacieuse et preste avait prélevé le cerveau du savant.²⁸

Zam, bien qu'incapable de se muer en enquêteur de roman policier, semble, en tout cas, un lecteur averti de cette littérature : « Il doit toujours y avoir une histoire de femme dans la vie d'un homme, *a fortiori* dans sa disparition, pensait Zam [...] *Cherchez la femme*, n'est-ce pas ce que, dans les romans policiers, on fait dire aux professionnels des enquêtes criminelles ? »²⁹ À défaut de trouver la femme qui expliquerait la mort du prêtre, le roman en propose une autre qui perturbe grandement la vie de Zam : Élisabeth, dite Bébête, type romanesque de la femme fatale dont l'enlèvement va être au cœur du second volume, *Branle-bas en noir et blanc*. Les ingrédients majeurs du « polar » sont bien présents. Et Mongo Beti, qui joue résolument la carte de la parodie, n'hésite pas à recourir à tous les poncifs et clichés du genre : la course-poursuite en voitures occupe une bonne partie du chapitre sept de *Trop de soleil tue l'amour*. Mais le clin d'œil au lecteur n'est jamais absent – « [la Mercedes] fit encore demi-tour avec une rapidité et une dextérité qu'on ne voit que dans les premières séries américaines, genre *Starsky et Hutch* »³⁰ – signifiant encore une fois que même si le roman ressemble à un « polar », s'il en a les apparences et les codes, il convient de ne pas se tromper sur les intentions réelles de l'écrivain.

²⁷ Prenons un seul exemple, un roman de 1971, *Le Contexte* (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979). Une série de meurtres dont les victimes sont toutes des magistrats amène l'enquêteur Rogas (en latin, « tu interrogas ») à s'interroger justement sur le mal véritable qui gangrène la société italienne, la corruption généralisée. Et très vite, le héros comprend qu'il ne peut mener une véritable enquête, car il toucherait aux intérêts de puissants personnages du monde économique et politique.

²⁸ Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, *op. cit.*, p. 23-24.

²⁹ *Ibid.*, p. 22.

³⁰ *Ibid.*, p. 87.

Parodier, c'est également rendre hommage à l'hypotexte. Mongo Beti le fait de manière toujours très allusive : ainsi, au début de *Trop de soleil tue l'amour* : « Quant à savoir d'où l'on avait tiré ou *a fortiori* qui avait tiré, et pourquoi là, c'était vraiment la tour de Babel, chacun parlant pour ainsi dire une langue inconnue de son voisin »³¹. Ces quelques lignes sont indubitablement une manifestation d'intertextualité avec la nouvelle d'Edgar Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue*, lorsque Dupin, enquêtant sur les morts de Mme l'Espanaye et de sa fille, s'interroge sur les divergences dans les déclarations des témoins³². Par ce clin d'œil littéraire à Poe, Mongo Beti signifie à son lecteur la difficulté d'expliquer rationnellement les choses dans un pays où tout semble fonctionner en dépit du bon sens, où la folie collective mène la société à sa perte, et cela sans que personne, à l'exception de l'écrivain, ne s'en émeuve.

Un deuxième exemple, emprunté à *Branle-bas en noir et blanc*, complétera notre propos : interrogé par PTC sur les indices qui lui ont permis de confondre Joachim le Bigleux, Eddie prend une posture digne de Sherlock Holmes face au docteur Watson ou d'Hercule Poirot avec le capitaine Hastings : « C'est facile quand on sait observer »³³ commence Eddie, avant de se lancer dans une longue explication identique à celles qui clôturent les romans de Conan Doyle ou d'Agatha Christie. L'accumulation des références au roman policier, quelle qu'en soit la nature, roman à énigme ou roman noir, est trop importante pour ne pas être interrogée. Le lecteur averti de l'œuvre betienne peut légitimement être surpris de ce virage vers le « polar », après des décennies de romans engagés et militants. Mongo Beti semble tout mettre en œuvre pour convaincre son lecteur qu'il a bien affaire à un roman policier. Les multiples références dont nous avons parlé ont effectivement cette fonction persuasive. Mais les dernières œuvres de Mongo Beti se caractérisent fondamentalement par l'ironie et le jeu littéraire. En d'autres termes, la position que tient Mongo Beti consiste à jouer le jeu du « polar » tout en restant fidèle à sa ligne idéologique de dénonciation d'un pouvoir tyrannique. Et le « polar », parce qu'il est le récit d'une enquête sur un ordre perturbé par un crime initial, convient tout à fait à Mongo Beti. L'écrivain et l'enquêteur ne font plus qu'un et l'investigation fictive devient la projection romanesque de l'enquête réelle. Mongo Beti a toujours affirmé que la situation – politique, économique, sociale, culturelle – extrêmement dégradée que vit le Cameroun est la conséquence d'un *hold-up* et d'un crime politiques remontant aux origines, à la création de la jeune république : *hold-up*, puisque Ahmadou Ahidjo, avec la complicité active de l'ex-puissance coloniale, s'empare de manière antidémocratique du pouvoir ; crime, puisque l'assassinat, en septembre 1958, de Ruben Um Nyobé, tue, selon Mongo Beti, l'espoir d'un Cameroun réellement indépendant et égalitaire. L'œuvre romanesque peut ainsi se lire comme une enquête policière à grande échelle mettant en évidence le « désordre, [le] mécontentement et [l']insatisfaction »³⁴ dont souffre la société.

³¹ *Ibid.*, p. 30.

³² Voir *Double assassinat dans la rue Morgue*, dans Edgar Allan Poe, *Contes, essais, poèmes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 532-533.

³³ Mongo Beti, *Branle-bas en noir et blanc*, *op. cit.*, p. 256.

³⁴ Bill Pronzini, Jack Adrian, *Hard-boiled: an anthology of American crime stories*, Oxford, OUP, 1997. Cité par

Mongo Beti se trouve en quelque sorte tiraillé entre son désir de poursuivre inlassablement un combat qui, pourtant, a été source de désillusions et un goût de plus en plus prononcé pour l'ironie, la blague et une mise à distance des idéaux qui furent et qui sont, sans doute, encore les siens au moment de l'écriture des deux derniers romans. Le choix du « polar » n'est donc pas anodin parce qu'il cherche à traquer le Mal, sous quelque forme qu'il se manifeste et où qu'il se dissimule – crime, malversation, pouvoirs visibles ou occultes, *etc.* –, le roman policier, et particulièrement le roman noir et le « néo-polar »³⁵ s'apparentent au texte pamphlétaire : même volonté dénonciatrice, même pessimisme, même regard désabusé porté sur une société jugée corrompue et surtout incapable d'échapper à la dépravation et au vice. Cette vision sociale et politique est portée par le romancier grâce notamment au personnage d'Eddie. Véritable « dur à cuire » dont le passé de mauvais garçon est raconté par bribes, il est l'observateur cynique et désabusé, à l'image de certains détectives de romans noirs classiques, d'un monde où il n'y a aucune place pour le « sale espoir ». Toutes les valeurs sont perverties, rien ne trouve grâce à ses yeux, pas même l'amour, et la scène initiale de tendre intimité entre Zam et Élisabeth, au début de *Trop de soleil tue l'amour* ne doit pas abuser le lecteur : le monde dans lequel évoluent les personnages est un univers dur et les rapports entre individus y sont gouvernés par les égoïsmes particuliers ou les nécessités du moment. Avec Eddie, Mongo Beti compose un enquêteur désillusionné, revenu de tout ; ce type de personnage abonde dans le roman noir, mais, en général, demeure en lui un fond d'idéalisme, même teinté de cynisme : il a de la société, de l'État, du pouvoir, une vision extrêmement négative, il sait la corruption présente partout, mais garde foi en la justice, celle des hommes, comme en une justice immanente. Tel n'est pas le cas d'Eddie qui semble avoir adopté pour règle de conduite un nihilisme passif qui le conduit à dénigrer la société dans laquelle il vit, « Je déteste les mœurs d'ici »³⁶, et à prôner un sombre déterminisme : « J'ai été un petit truand dans mes jeunes années, [...] quand on naît et grandit ici, on devenait un truand cinq fois sur dix de mon temps, aujourd'hui huit fois sur dix »³⁷.

Le « polar », tel que le conçoit et le pratique Mongo Beti, s'adapte finalement très bien à son projet idéologique et littéraire. Le romancier, comme le détective, tente de dévoiler ce que l'on cherche à dissimuler. Et là où certains auteurs de romans noirs apportent, intégré à l'intrigue policière, un savoir culturel et anthropologique³⁸, Beti, lui, propose à son lecteur de mieux connaître le continent africain sous l'angle politique. Mais cette entreprise tendant à révéler les dessous parfois nauséabonds d'un

Deon Meyer [écrivain sud-africain, auteur de romans policiers], « De l'absence relative du roman noir sur le continent noir : Littérature, politique et enquête ». <http://www.villagillet.net/>.

³⁵ Certains critiques ont analysé le roman policier comme un genre conservateur, voire réactionnaire, dans la mesure où l'enquête est destinée à ramener la stabilité dans une société attachée à la préservation d'un ordre social qui se veut immuable et à punir la transgression vue comme porteuse de désordre. Quelques écrivains ont tenté d'échapper à cet écueil en faisant de leurs héros des personnages bivalents, à la fois délinquants et justiciers (Arsène Lupin) ou enquêteurs privilégiant des méthodes de voyous (Philip Marlowe).

³⁶ Mongo Beti, *Branle-bas en noir et blanc*, *op. cit.*, p. 47.

³⁷ *Ibid.*, p. 117.

³⁸ Voir par exemple les romans policiers de Moussa Konaté, *L'Empreinte du renard* (Paris, Fayard, 2006) et *La Malédiction du Lamantin* (Paris, Fayard, 2009).

univers perverti par la corruption, les intrigues et les tractations malhonnêtes serait incomplète si les romans ne mettaient également l'accent sur la violence qui imprègne toute la société.

De la violence

Dans le roman de détection, la violence, bien que présente, n'occupe qu'une place infime dans la trame narrative. L'essentiel de l'intrigue est la progression vers la vérité d'une intelligence exceptionnelle. On a ainsi pu dire, à juste titre, que le roman de détection se composait de deux intrigues qui, à aucun moment, ne se croisent : l'histoire du crime et l'histoire de sa résolution, la deuxième partie se déroulant le plus souvent, malgré des coups de théâtre et des rebondissements toujours possibles, dans une atmosphère propice à la réflexion en chambre.

Le roman noir, au contraire, baigne tout entier dans la violence. Il débute toujours par un crime inaugural et se poursuit dans les soubresauts d'une enquête de terrain toujours difficile, dangereuse, chaotique. *Trop de soleil tue l'amour* s'ouvre, nous l'avons dit, sur un double assassinat : celui du Père Mzilikazi et celui de l'inconnu retrouvé dans l'appartement de Zam. Ces deux meurtres interviennent dans une période troublée, inquiète et angoissante : deux religieuses ont été assassinées les semaines précédentes et la femme du Président décède dans des circonstances étranges. La société tout entière baigne dans un climat de déliquescence, de fin du monde et « la violence semblait devoir tout submerger, comme un déluge apocalyptique »³⁹. La dénonciation des forces occultes qui gouvernent le pays est une constante du texte pamphlétaire, thème que Mongo Beti actualise dans le cadre du « polar », révélant ainsi que son objectif est moins le récit d'une enquête policière que la peinture d'un monde gangrené par le mal. Autrement dit, il s'agit, pour le romancier, de construire un monde fictionnel qui devient instrument de connaissance du monde réel⁴⁰. La preuve en est que les différents crimes passent rapidement au second plan, voire sont même complètement oubliés, et l'accent est mis sur la description du climat social, politique, moral... Pour cela, le roman se polarise sur une seule intrigue policière duelle : les disparitions de Zam et de Bébète, prétexte, pour Eddie, à parcourir, tel un héros picaresque, les différentes strates sociales, passant du bidonville à la demeure luxueuse d'un notable. La violence qui empoisonne la vie quotidienne est présente partout et sous diverses formes. Le chapitre un de *Branle-bas en noir et blanc* s'ouvre sur la description d'une métropole entièrement paralysée par des barrages : il s'agit de laisser passer le cortège présidentiel. Mais les militaires et policiers qui assurent la sécurité des véhicules officiels inspirent bien peu confiance : « on dirait des milices d'une dictature tropicale montant à l'assaut de barricades de chômeurs émeutiers ou d'insurgés ethniques »⁴¹. Tout indique, mais cela avait déjà été souligné par Zam dans les premières pages de *Trop de soleil tue l'amour*, que, derrière les apparences de dictature molle, un régime de terreur est en place : les escadrons de la mort, comme dans les pires régimes sud-américains sévissent en toute

³⁹ Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, op. cit., p. 67.

⁴⁰ Voir Natacha Levet, « Roman noir et fictionnalité », op. cit.

⁴¹ Mongo Beti, *Branle-bas en noir et blanc*, op. cit., p. 8.

impunité et les « ziligan »⁴² adoptent des méthodes dignes des génocidaires hutus. La violence physique qui imprègne tout le roman, que ce soit lors des interrogatoires au commissariat ou dans les rapports quotidiens entre individus, atteint son acmé dans une scène qui décrit la lapidation d'un jeune Tchadien, victime de la haine populaire :

Le jeune homme, un adolescent hagard à la peau très noire, torse osseux et glabre sur d'interminables jambes, s'essouffait comme une antilope traquée, jetait des regards épouvantés de tous côtés, offrant l'image parfaite de ce que devait être le *runaway nigger* des romans américains du dix-neuvième siècle au temps de l'esclavage, La Case de l'oncle Tom, par exemple.⁴³

La page suivante décrit, avec un luxe de détails morbides, le lynchage du jeune homme, encore un enfant, et surtout la bonne conscience de tous les acteurs de cet épisode sanglant qui « se dispersèrent tranquillement, comme s'ils venaient d'écraser un serpent sous leurs talons »⁴⁴. Cet événement illustre parfaitement la théorie de Fanon concernant la violence en milieu colonial et, pourrions-nous ajouter en situation postcoloniale⁴⁵ : faute de pouvoir répondre à la violence du colonisateur, le colonisé retourne contre lui-même et contre ses semblables la fureur qui l'étreint⁴⁶. Impuissante face à un pouvoir coercitif disposant de puissants moyens de police, la population trouve des boucs émissaires – les femmes, les enfants, les étrangers – sur lesquels laisser exploser sa colère⁴⁷. À la brutalité primaire qui s'abat sur les plus démunis et les plus faibles, s'ajoute une violence sournoise dont le régime du Président semble s'être fait une spécialité. De ce fait, toute mort, notamment celle d'une personnalité, devient suspecte, d'autant que l'*omerta* est de règle dans le pays et que le mutisme des autorités laisse libre cours à toutes les rumeurs.

Tout aussi difficile à déchiffrer est la violence avec laquelle les puissants conduisent les affaires du pays dans un but unique, l'enrichissement personnel. Trafic de faux médicaments, d'or, de drogue, de défenses d'éléphant, importation et stockage de déchets toxiques, déforestation à grande échelle, les pratiques les plus immorales ont cours dans la République, protégées par les alliances secrètes qui ont permis à l'ex-puissance coloniale de maintenir, quarante ans après les indépendances, son influence dans ce qu'il est convenu d'appeler son « pré carré ». Mongo Beti, dans ses deux derniers romans, place au premier plan des thématiques qui structurent toute son œuvre, utilisant le roman noir comme outil de révélation de l'envers de l'histoire officielle. Le « polar » betien, comme toute l'œuvre de

⁴² Société secrète ultratribaliste.

⁴³ Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, op. cit., p. 145.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁵ Le pays du Président s'apparente par bien des aspects à ce que Jean Ziegler (*Main basse sur l'Afrique. La recolonisation*, Paris, Seuil, coll. « Points actuels », 1980) a appelé une « protonation », un pays qui a tous les attributs symboliques d'un état indépendant, mais se trouve en réalité sous tutelle d'une puissance étrangère.

⁴⁶ Voir Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, dans « De la violence », ch. 1, Paris, François Maspero, coll. « petite collection Maspero », [1961], 1981.

⁴⁷ Les matches de football entre clubs ou sélections nationales africaines sont très souvent le prétexte à des déchaînements de violence inouïe, preuve, s'il en était besoin, de la nécessité d'extérioriser une agressivité née de la violence, symbolique ou réelle, de l'État.

l'écrivain camerounais, appartient à une littérature au « regard social »⁴⁸ et politique. Tout en ayant des affinités avec le roman noir américain, les derniers romans de Mongo Beti se rattachent plutôt à la veine française du « polar » politique illustrée par Jean Amila, Raf Vallet, Léo Malet, Jean-Patrick Manchette et Dider Daeninckx. La dénonciation des mœurs politiques de la V^e République, quel que soit le président, Georges Pompidou, Valéry Giscard d'Estaing, François Mitterrand, avec ses suicides étranges – Robert Boulin, François de Grossouvre, Pierre Bérégovoy – et ses scandales de toutes natures – l'affaire Aranda, les diamants de Bokassa, la tuerie d'Auriol – est au cœur de certains romans policiers⁴⁹. Comme les révélations de Mongo Beti sur la véritable nature du régime camerounais constituent la poutre maîtresse supportant tout l'édifice romanesque. Le roman noir de Mongo Beti est englué dans la violence et si les enquêtes n'aboutissent jamais, c'est, bien entendu, parce que la police, pour des raisons politiques, préfère s'en détourner, mais aussi parce que, dans un tel univers, tout le monde est suspect. Le grand nombre de coupables potentiels conduit inévitablement à l'enlèvement de toute investigation sérieuse, mettant en échec le « carré des rôles » défini par Jacques Dubois⁵⁰, qui distribue les emplois entre victime, coupable, enquêteur et suspect. L'univers fictionnel du roman noir est donc régi par des antivaleurs : le mensonge, la trahison, le crime... Les pires perversions y sont monnaie courante : Nathalie, la fille d'Ébénézer, est régulièrement livrée par son père aux appétits sexuels des hommes avec lesquels il est en affaires. Ce seul exemple prouve, une fois de plus, que le roman noir privilégie le pôle de la mort, réelle ou symbolique. Contrairement au roman de détection qui, à l'issue de l'enquête, rétablit une vérité et un ordre mis à mal par le crime, le roman noir dresse un constat pessimiste : le mal a pris le pouvoir et il semble difficile de l'extirper du cœur de la société. La perturbation est une donnée constante de l'univers betien et le roman noir ne peut que dresser un constat, assumer une fonction dévoilante, en aucun cas permettre un retour à un équilibre qui, en réalité, n'a jamais existé, puisque la perspective d'un monde meilleur a été tuée dans l'œuf avec la disparition de celui que Mongo Beti qualifie de « juste », Ruben Um Nyobé. L'on pourrait penser que la violence dans laquelle baignent les derniers romans de Mongo Beti n'est le fait que de la soldatesque au service du pouvoir ou de brutes microcéphales à qui sont confiées les basses œuvres du régime. Or, dès les premières pages de *Trop de soleil tue l'amour*, le lecteur est confronté à une violence verbale tout à fait inhabituelle sous la plume de Mongo Beti. À cet égard, il convient de distinguer deux types de champs lexicaux : ceux qui relèvent de l'injure la plus grossière, la plus vulgaire et ceux qui réfèrent à une tradition du « polar » – et du film noir – français. Zam, dans le chapitre un de *Trop de soleil tue l'amour*, multiplie les vulgarités à l'encontre de sa compagne, Élisabeth, qui, en retour, lui rend parfaitement la monnaie de sa pièce⁵¹. L'échange initial est

⁴⁸ Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Nathan Université, coll. « lettres 128 », 1997, p. 104.

⁴⁹ Voir Raf Vallet (pseudonyme de Jean Laborde), *Mort d'un pourri*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1972. Jean-Patrick Manchette traite, dans *L'Affaire N'Gustro* (Paris, Gallimard, coll. « Folio policier », [1971], 1999) de l'enlèvement à Paris, puis de l'assassinat de l'opposant marocain Mehdi Ben Barka.

⁵⁰ Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la Modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le Texte à l'œuvre », 1992.

⁵¹ Quelques exemples suffiront à donner le ton, non seulement de ce chapitre, mais de l'ensemble du roman : « sale pute », « vieux con », « pouffiasse », « conne », « salope », etc. (Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*,

emblématique de la violence des rapports entre les êtres : rapports amoureux marqués par la volonté de détruire l'autre et d'une certaine façon de s'autodétruire, rapports sociaux marqués par le désir de domination, de puissance, d'asservissement de l'autre. Le langage devient métaphore d'une société qui ne se pense que dans le rapport de force, qui n'existe que dans la dévalorisation, le ravalement vers le bas de l'autre toujours perçu comme adversaire, rival, ennemi. L'on comprend dès lors qu'il faille sans cesse recourir au masque, dissimuler et se dissimuler, pour tenter d'échapper à l'agression, physique ou verbale, dont on peut, à tout instant, être victime, l'échappatoire ultime étant le suicide auquel recourt Zam, à la fin de *Branle-bas en noir et blanc*.

Tandia Mouafou, dans un article de 2007⁵², montre bien comment l'injure fonctionne comme une « recatégorisation dévalorisante » qui s'adapte aux personnages visés : chaque insulte, en pointant la laideur physique, la prédation, l'amoralité, l'incompétence, la prévarication... est associée à une isotopie : du mal (les Français), de l'analité (les hommes politiques, les intellectuels), de la défécation (les policiers, les journalistes), *etc.* Ces manifestations de violence verbale signifient bien, comme la prostitution des corps enfantins, une rupture du contrat social, une disparition de l'humain et une certaine forme de retour à la barbarie. L'utilisation de l'argot, et notamment d'un argot daté, contrairement à ce qu'affirme, par ailleurs, Tandia Mouafou, n'a pas fonction d'ancrage référentiel ou de tentative de restituer une image des bas-fonds de la ville. Qui peut, en effet, croire, que la pègre et les voyous de Douala ou de Yaoundé, emploient des termes comme « suriner », « cave », « mézigue », « dessouder », « régulière »... ? L'utilisation par Mongo Beti de ce lexique issu tout droit des romans d'Auguste Le Breton ou d'Albert Simonin et popularisé au cinéma par les dialogues de Michel Audiard, est une autre facette de ce jeu littéraire dont nous avons parlé. Encore une fois, il s'agit, pour Mongo Beti, d'inscrire ses œuvres dans une tradition romanesque qui n'est pas la sienne tout en prenant ses distances avec cette même tradition. Ce balancement entre deux pôles – littérature engagée et militante et littérature policière – exprime à la fois le désenchantement d'un auteur dont le combat semble avoir été vain et sa réponse à cette désillusion, la littérature dans son expression la plus ludique. En même temps, en optant pour le roman noir, Mongo Beti donne à lire des œuvres sombres (ce qui ne signifie pas que l'humour en soit absent), en phase avec une société dont il a appris à découvrir, depuis son installation à Yaoundé, les aspects négatifs que l'exilé, malgré son désir de maintenir le lien avec la terre natale, ne pouvait appréhender. Liaison entre l'œuvre et son environnement qu'Isabelle Husson-Casta traduit en ces termes : « si l'on assimile souvent le roman policier à une combinatoire voire à une machine, c'est que la société qui la voit naître aspire à une littérature qui lui ressemble [...] en ce sens, le roman policier emblématise bien, trop bien peut-être la société qui l'a engendré »⁵³.

op. cit., p. 16-17). Le même vocabulaire se retrouve dans *Branle-bas en noir et blanc* (voir pages 13, 15, 19, 36, *etc.*).

⁵² Jean-Jacques Rousseau Tandia Mouafou, « À propos de l'expression de la violence dans les derniers romans de Mongo Beti », dans « Francofonía », n° 16, Université de Cádiz, 2007, p. 127-142.

⁵³ Isabelle Husson-Casta, « Le roman policier : un genre troublant », dans Jean Bessière et Gilles Philippe,

Les derniers romans de Mongo Beti se distinguent par une pratique littéraire inscrite dans une « sémiologie du retour au pays natal »⁵⁴ qui se caractérise par l'écart et la déviance par rapport aux normes morales que l'écrivain a faites siennes tout au long des quarante années qu'il a vécues en France. Mongo Beti se retrouve donc dans la position de son détective privé, Eddie, à devoir aller à la rencontre d'une société qui, par bien des aspects, lui est étrangère. Le « polar », parce qu'il est un roman du regard, là où le roman de détection se veut roman du discours⁵⁵, est parfaitement adapté à cette esthétique de la quête/enquête en mouvement. À l'immobilisme de l'enquêteur, dans le roman de détection, s'oppose le nomadisme du détective de « polar ». Pour reprendre l'expression d'Alain Lacombe, le détective privé du roman noir est un « arpenteur du labyrinthe de la ville »⁵⁶. Eddie sillonne la capitale en tous sens, furète partout, ne s'interdisant aucun lieu, les bouges interlopes, les bidonvilles, le quartier musulman, comme les propriétés luxueuses des grands du régime. Les pérégrinations d'Eddie à travers la capitale, son passé de mauvais garçon, sa capacité de parcourir les strates sociales, son goût pour des méthodes d'investigation peu orthodoxes, sa faculté d'endosser de multiples costumes, tout comme sa volonté de réussite sociale, font de lui un personnage de roman picaresque. Or ce type d'ouvrage recèle des possibilités satiriques et critiques nombreuses, tout comme le *picaro* manifeste une conscience critique qui s'aiguise au fil des aventures. Le roman policier betien, tout comme le roman picaresque, ne recule pas devant les descriptions macabres et violentes parce qu'elles ne sont que la transcription d'une réalité que l'écrivain donne pour vraie. Témoin de son temps, Mongo Beti privilégie le roman noir engagé où la criminalité et la violence deviennent les symptômes d'une société tellement malade qu'elle est incapable de sécréter les anticorps qui devraient lui permettre de lutter contre ce qui la tue, lentement, mais sûrement. Certes, l'on peut, avec Francis Lacassin, considérer le roman policier « comme une forme singulièrement appauvrie de l'épopée »⁵⁷. Mais, dans le cas des romans betiens, c'est l'épopée du pire, de la confusion et du chaos où la violence infligée aux corps et aux esprits devient la preuve tangible d'une délégitimation d'un régime usurpateur qui ne connaît que la coercition comme mode d'exercice du pouvoir.

Conclusion

La mort de Zam, l'intellectuel idéaliste, « le pur des purs »⁵⁸, et l'errance inquisitoriale d'Eddie, le mauvais garçon au fort « penchant pour l'immoralité »⁵⁹, sont des indices forts d'une profonde

Problématique des genres, problèmes du roman, Paris, Honoré Champion, coll. « Varia », p. 249.

⁵⁴ Jean-Jacques Rousseau Tandia Mouafou, « À propos de l'expression de la violence dans les derniers romans de Mongo Beti », *op. cit.*, p. 134.

⁵⁵ Voir Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, Paris, Christian Bourgois, [1974], 1993, p. 42 *sq.*

⁵⁶ Alain Lacombe, *Le Roman noir américain*, Paris, Union Générale d'édition, coll. « 10/18 », 1975, p. 87.

⁵⁷ Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁸ Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁹ *Ibid.*, *loc. cit.* Eddie est un voyou au grand cœur dont l'esprit chevaleresque est signalé à maintes reprises. Il n'en reste pas moins un personnage lucide qui n'a aucune illusion sur le mode de fonctionnement social et politique de la République.

désillusion. La conviction profonde de Mongo Beti, à la fin de sa vie et dans ses dernières œuvres, est que la cause qu'il a portée pendant des décennies a bien peu de chances de triompher, à moins d'un miracle : parce que le combat est inégal, parce que les Camerounais, l'intellectuel comme l'homme de la rue, le politicien comme le citoyen, ont abdiqué tout sentiment de révolte. Et surtout parce que le Cameroun, image en réduction du continent, semble poursuivi par une malédiction : « L'Afrique souffre surtout de ne pas sécréter des hommes de caractère, ou si peu, lesquels les vautours [sic] de notre capitalisme s'empressent alors d'exterminer. L'Afrique manque de vrais leaders. Voilà le drame. »⁶⁰

La blessure est profonde, ainsi qu'en témoignent certaines pages de *Branle-bas en noir et blanc*. Mongo Beti, comme d'autres écrivains africains, a tenté de répondre au discours occidental dominant, en créant une épopée et une mythologie, autour de la figure de Ruben. Le roman devenait ainsi un contre-discours empruntant les voies de la fiction pour exprimer « la vision des vaincus ». Et même si l'épopée tournait parfois à la confusion des apprentis guérilleros, comme dans le cycle Ruben, la victoire restait un objectif lointain, mais envisageable. Les derniers romans baignent dans un pessimisme auquel ne nous avaient accoutumés ni le romancier ni ses personnages. Non content de jeter un regard désolé sur la situation présente, Eddie en vient même à dénigrer la geste rubénienne : « Notre guerre de libération, mon cul. Elle a bien vite fait de s'en aller en eau de boudin. Et c'est quand même elle qui a sécrété cette voyoucratie, dont chacun de nous doit désormais impérativement adopter les pratiques et la mentalité. [...] Faut pas toujours accuser les autres. Il vient un moment où il faut se regarder en face »⁶¹. La piètre expédition montée par Eddie pour libérer Élisabeth est dans la logique défaitiste des choses : une bande de pieds nickelés menée par un ex-voyou, avocat marron et détective privé de pacotille, s'engage dans une aventure qui tourne au fiasco. Seul un concours de circonstances permet, *in extremis* la délivrance d'Élisabeth. L'épopée libératrice se transforme en scène comique et parodique, à l'image de tout le roman.

Mongo Beti choisit, à la fin de sa carrière romanesque, l'humour, l'ironie et la blague contre le sérieux d'une écriture trop idéologiquement engagée. Pour ne pas désespérer totalement. Mais dans la cohabitation entre les deux Beti, l'humaniste et le clairvoyant désillusionné, c'est bien le second qui a, musicalement, le dernier mot : « Eddie s'est levé et s'est approché de sa chaîne hi-fi. Avec toutes ces histoires, ça faisait un bail qu'il n'avait pas écouté Lester accompagnant Billie dans *I'll Never Be the Same* »⁶².

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

⁶⁰ Mongo Beti, *Branle-bas en noir et blanc*, op. cit., p. 141.

⁶¹ *Ibid.*, p. 202.

⁶² *Ibid.*, p. 351.

TOTAL KHÉOPS POUR UN SAMEDI-GLORIA OU L'APPROPRIATION DÉCONSTRUCTIVISTE DU RÉCIT D'ENQUÊTE

Marc BLANCHER

Université de Clermont-Ferrand II/Ratisbonne

Depuis sa naissance durant la seconde moitié du XIX^e siècle, la forme policière a subi maintes inflexions dont les plus récentes relèvent d'une remise en cause des approches purement rationnelles de la question de l'énigme et du rapport de cette dernière au substrat social qui l'englobe. Aux origines, c'est la rencontre entre d'une part un facteur social en pleine mutation et d'autre part des éléments fantastiques hérités du Romantisme, comme chez Edgar Allan Poe, qui ouvre la voie au récit de détection, l'irrationnel le cédant peu à peu au rationnel¹. Mais cette rationalisation amorcée à la fin du XIX^e siècle et qui va atteindre son apogée dans les années 1920-1930 du XX^e siècle n'est souvent plus considérée que comme un avatar² teinté de Positivisme³ de ce qui était à l'origine le fruit de la rencontre entre la création artistique et littéraire moderne d'une part, cet instant cher à Baudelaire⁴, et les réalités sociales telles que l'industrialisation, l'exode rural, l'expansion urbaine, la hausse de la criminalité⁵, etc. d'autre part. Les premiers récits que nous qualifierons ici de « sociaux » tels que *Les Mystères de Paris*⁶ ou encore *Une ténébreuse affaire*⁷ ont

¹ Le chevalier Charles-Auguste Dupin, héros de ce récit, est aujourd'hui considéré comme le premier archétype du détective amateur. De même, la résolution de l'énigme – le coupable est un orang-outan qui est entré dans la pièce par une petite fenêtre – et la structure sont les premières du genre. Outre les éléments essentiels (crime, victime et assassin), le récit est élaboré de façon rigoureuse, à l'envers, c'est-à-dire à partir de la découverte du corps, ce qui n'est le cas ni chez Honoré de Balzac ni chez Eugène Sue. Edgar Allan Poe, « The Murders in the Rue Morgue », dans Edgar Allan Poe, *Collected stories and poems illustrated*, Londres, Collector's Library Editions [1846 pour l'extrait d'œuvres complètes cité], 2006, p. 36-51.

² Dans son histoire du roman policier classique anglais, LeRoy Lad Panek voit dans la naissance de ce dernier une réaction au roman d'aventures anglais de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. À ces yeux, le Whodunit serait un avatar à caractère ludique du développement du roman policier. LeRoy Lad Panek, *British Mystery – Histoire du roman policier classique anglais*, 1990, Engrage Éditions [tr. fr. Coisne, 1979], p. 17-20.

³ Enfin, dans l'état positif, l'esprit humain reconnaissant l'impossibilité d'obtenir des notions absolues, renonce à chercher l'origine et la destination de l'univers, et à connaître les causes intimes des phénomènes, pour s'attacher uniquement à découvrir, par l'usage bien combiné du raisonnement et de l'observation, leurs lois effectives, c'est-à-dire leurs relations invariables, de succession et de similitude. L'explication des faits, réduite alors à ses termes réels, n'est plus désormais que la liaison établie entre les divers phénomènes particuliers et quelques faits généraux, dont les progrès de la science tendent de plus en plus à diminuer le nombre. Auguste Comte, « Cours de philosophie positive », dans *La philosophie d'Auguste Comte – Science, politique, religion*, (éd. Juliette Grange), Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 52-53.

⁴ Charles Baudelaire, *L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant*, dans *L'Art romantique*, Paris, Louis Conard [1869], 1925, p. 55.

⁵ Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, Perrin [1953], 2002.

Louis Chevalier, *Splendeurs et misères du fait divers*, Paris, Le Grand Livre du Mois [2003], 2003.

⁶ En 1842, lorsque l'auteur publie l'ouvrage sous forme de feuilleton dans la presse, le succès est au rendez-vous, mais il fait également scandale. De notre point de vue, l'un comme l'autre sont essentiellement liés à la représentation qu'offre Eugène Sue des bagnards, des prostituées et des bas-fonds parisiens en général ainsi qu'à son engagement social : il critique notamment la peine de mort et son application (p. 1139-1141). Si Eugène Sue fait figure de précurseur en matière de peinture sociale et d'engagement, mais nous lui refuserions tout comme à Honoré de Balzac la paternité du roman policier, notamment en raison de l'absence de schéma narratif spécifique

posé les jalons de ce qui, exception (formelle) faite du roman à énigme ou *whodunit*, allait devenir le roman noir puis le néo-polar, ne serait-ce que par leur formidable capacité d'appropriation des bouleversements politiques et sociaux du XIXe siècle. Paradoxalement, c'est son plus bref – et non moins couronné de succès – avatar, en l'occurrence le roman policier dit « à énigme » ou *whodunit* qui a le plus marqué les esprits, notamment grâce au cheminement préétabli devant conduire à l'élucidation du crime. Mais, si c'est cette approche purement rationnelle de la perception de l'intrigue qui a hissé le roman à énigme sur un piédestal, on peut y opposer que c'est elle également qui a occasionné son déclin. C'est ainsi que dès 1930, Anthony Berkeley Cox annonce :

Je suis personnellement convaincu que les jours du vieux roman-problème, se fondant entièrement sur une intrigue, sans y ajouter les attraits de personnages vivants, du style, voire même de l'humour, sont entre les mains du syndic liquidateur ; je suis convaincu qu'il doit chercher son salut en se transformant en roman à intérêt policier qui retiendrait ses lecteurs moins par des démonstrations mathématiques (c'est-à-dire, l'énigme intellectuelle) que par des connotations psychologiques.⁸

L'approche purement rationnelle de la perception de l'intrigue avait atteint son paroxysme avec les vingt règles de S.S. Van Dine⁹ (pseudonyme de Willard Huntington Wright – 1888-1939) parmi lesquelles figurent entre autres l'exemption de toute intrigue amoureuse (règle n° 3), l'absence de toute forme de sociétés secrètes, mafias, etc. (règle n° 13), et le refus de décalage cognitif (règle n° 1). Paradoxalement, c'est ce jeu sur le décalage cognitif qui a conduit le roman à énigme à sa période de plus grand succès, dans les années 1920 à 1940, avec des auteurs comme Agatha Christie¹⁰ ou encore Dorothy Leigh Sayers¹¹. Parallèlement, avec l'entrée en scène d'auteurs tels que Dashiell Hammett¹² et Raymond Chandler¹³ pour ne citer que les plus représentatifs, c'est la violation flagrante de la règle n° 13 qui a occasionné la renaissance du genre policier, devenu « roman noir », notamment via cette incursion dans des « milieux » spécifiques, tout d'abord ceux des bas-fonds des métropoles

et à la multitude de personnages mis en scène. Eugène Sue, *Les mystères de Paris*, Paris, Éditions Gallimard, [1842-1843], 2009.

⁷ Dans ce récit se déroulant à l'aube du dix-neuvième siècle, partie intégrante de la Comédie Humaine et inséré dans les scènes de la vie politique, un groupe de conspirateurs royalistes ayant obtenu son pardon de l'Empereur lui-même est plus tard condamné pour l'assassinat d'un « arriviste politique » passé d'une servitude à une autre au gré des bouleversements politiques ; le chef d'accusation est ensuite revu puisque la prétendue victime réapparaît. Mais les conspirateurs sont tout de même condamnés par le jury. Ce ne sera qu'en 1833, sous la monarchie de juillet, au cours d'une soirée parisienne lieu des retrouvailles fortuites entre deux des protagonistes que le voile sera enfin levé sur le mystère entourant cette affaire. Même si le récit n'est pas dénué de suspense, le nombre des personnages, les différentes perspectives sociales (locale, nationale, politique, etc.) aussi bien que l'absence d'enquêteur parcourant l'intégralité du récit nous inviteraient à refuser à Honoré de Balzac la paternité du roman policier. Honoré de Balzac, *Une ténébreuse affaire*, dans *La Comédie Humaine – Études de mœurs : scènes de la vie parisienne, III, scènes de la vie politique, scène de la vie militaire*, Paris, Librairie Gallimard [1841], 1950, p. 447-638.

⁸ Anthony Berkeley Cox, cité par Stéphanie Dulout, *Le roman policier*, Paris, Éditions Milan, coll. « Les essentiels Milan », 1995, p. 24.

⁹ S.S. Van Dine, « Twenty rules for writing detective stories », dans « The American Magazine », septembre 1928.

¹⁰ Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, New York, Berkley Books [1926], 1994.

¹¹ Dorothy Leigh Sayers, *Whose Body*, Londres, HarperTorch [1923], 1995.

¹² Dashiell Hammett, *Red Harvest*, Londres, Orion Books [1929], coll. « crime masterworks », 2003.

¹³ Raymond Chandler, *The Big Sleep*, New York, Vintage Books [1939], coll. « First Vintage Crime/Black Lizard Edition », 1992.

américaines puis, petit à petit, la petite et moyenne bourgeoisie provinciale comme chez Georges Simenon¹⁴ ou encore les zones périurbaines comme chez Jean Vautrin¹⁵. On assiste dès lors à une forme d'appropriation déconstructiviste du récit d'enquête au sein duquel l'enquête judiciaire devient prétexte au dévoilement des rouages de la société. Là où le microcosme provincial anglais est uniforme et la déviance unipersonnelle¹⁶, le roman noir puis le néo-polar, son successeur aux accents politiques plus marqués, procèdent de la création de héros dans une société elle-même remise en cause. Ainsi, le coupable s'avère souvent être la victime de circonstances sociales que la narration présente avec un degré de déterminisme variable.

Et c'est par ce biais que nous entrons dans ce qui sera le propos de cette étude : le choix de notre étude s'est porté sur *Le Meurtre du Samedi-Gloria*¹⁷ de Raphaël Confiant, œuvre que nous avons voulu rapporter à *Total Khéops*¹⁸, de l'auteur marseillais Jean-Claude Izzo. Ce choix se justifie à nos yeux à la fois par la culture populaire et des quartiers qui est la leur. La narration, aussi bien chez Raphaël Confiant que chez Jean-Claude Izzo, peut se résumer en ces termes empruntés à Alain Peyronie : « L'enquête du détective est le nom que prend dans le roman la distribution de l'information¹⁹. » Quels points communs trouver entre le conducteur de camion Romule Beausoleil et la jeune étudiante Leïla Laarbi ? Entre l'inspecteur de premier grade Frédéric Dorval et le commissaire de secteur Fabio Montale ? Entre le quartier Morne Pichevin de Fort-de-France et les quartiers nord de Marseille ? Aussi bien chez Raphaël Confiant que chez Jean-Claude Izzo, notre premier point d'analyse sera l'usage de la forme policière en elle-même et son rapport à l'identité, qu'elle soit créole ou suburbaine, et à la vérité. Nous nous arrêterons ensuite sur ces héros qui continuent à enquêter, ceci au gré d'un glissement identitaire, qui de la culture dite « des quartiers », figure une remise en cause du caractère rationnel de l'investigation et surtout du caractère pérenne des structures politiques et idéologiques établies. Pour finir, nous établirons que l'on assiste non plus à une interrogation « sous mandat » d'une sphère de l'espace social, mais à une interrogation externe de l'espace social dans son ensemble, qu'il s'agisse de la société martiniquaise ou de la société marseillaise.

Une enquête, des vérités

Lorsqu'il évoque les œuvres de Sir Arthur Conan Doyle ou encore d'Agatha Christie, Yves Reuter parle d'un « relais de narration à côté de la narration externe aux personnages ou de celle qui suit l'enquêteur par lequel on perçoit les événements »²⁰. Ces trois éléments permettent la paralipse, ou omission dans la logique narrative choisie de ce qui aurait dû être dit. Le roman noir ou le néo-polar, à

¹⁴ Georges Simenon, *L'affaire Saint-Fiacre* (réédition), Paris, Le Livre de Poche [1932], 2004.

¹⁵ Jean Vautrin, *Bloody Mary*, Paris, Fayard [1979], coll. « Fayard Noir », 2006.

¹⁶ Il est à souligner ici que, dans ses vingt règles, S.S. Van Dine insiste sur l'unicité du coupable, de façon à ne pas perturber le lecteur. Cf. Règle n° 12.

¹⁷ Raphaël Confiant, *Le meurtre du Samedi-Gloria*, Paris, Mercure de France [1997], coll. « Folio », 2007.

¹⁸ Jean-Claude Izzo, *Total Khéops/Chourmo/Soléa*, Paris, France-Loisirs [1995/1996/1998], 2002.

¹⁹ André Peyronie, « La double enquête du policier à énigme », dans « Modernités n° 2 : criminels et policiers », 1988, Université de Nantes, p. 129.

²⁰ Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Nathan, coll. « Lettres », 1997, p. 45.

l'image des deux œuvres étudiées ici, sont passés à une narration qui est à l'opposé de l'omniscience. Chez Jean-Claude Izzo, la narration est homodiégétique : le narrateur s'exprime par la bouche du héros, Fabio Montale. Chez Raphaël Confiant, nous avons affaire à une narration de type hétérodiégétique. Si dans chacun des cas, la narration fait disparaître toute forme de décalage cognitif entre narrateur et narrataire, il n'en reste pas moins que ces choix sont à la fois semblables et dissemblables. Dissemblables en ce sens qu'en ne favorisant aucune voix, Raphaël Confiant insuffle au quartier de Morne Pichevin une vitalité langagière que l'on perçoit et qui conduit presque à se représenter soi-même au cœur des vifs échanges comme celui entre Philomène et Rigobert à propos de Romule Beausoleil²¹. On assiste dans le cas présent à la création d'un affect langagier visant le narrataire. Chez Jean-Claude Izzo, par contre, la narration homodiégétique crée une forme de subjectivité, ne serait-ce que via les échanges du narrateur avec les habitants des Quartiers nord, par exemple avec Rachid²². Cette absence voulue d'unicité dans la voix narrative ou le fait de lui insuffler une subjectivité savamment dosée permet la substitution à une forme de vérité rationalisée et se voulant unitaire comme elle peut l'être via un relais de narration d'autant de vérités renvoyant aux différentes identités qui constituent les quartiers : les quartiers de Marseille d'une part et le quartier de Morne Pichevin d'autre part. Là où les Français, Portugais, Gitans et Arabes renvoient chacun leur image des quartiers de Marseille, les Noirs, les Blancs, les Indiens et les Mulâtres en font de même avec le quartier de Morne Pichevin. Ces quartiers représentent autant d'objets d'analyse sociale : chacun d'entre eux n'incarne qu'une vérité parmi tant d'autres, de même que chacune des communautés – voire des individus constituant ces communautés – fournit sa propre version de la vérité sociale.

Quand j'avais débarqué dans les cités, je m'étais frotté tout de suite aux voyous, aux toxicos et aux zonards. Ceux qui sortent du rang, qui jettent le froid. Qui foutent la trouille aux gens. Pas qu'à ceux du centre, mais à ceux des cités aussi. Les voyous, des adolescents déjà avancés dans la délinquance. Braqueurs, dealers, racketteurs. Certains, à peine âgés de dix-sept ans, totalisent parfois deux ans de prison, assortis d'un « sursis de mise à l'épreuve » de plusieurs années. Des petits durs, au cran d'arrêt facile. Craignos. Les toxicos, eux, ne cherchent pas les emmerdes. Sauf qu'il leur faut souvent de la thune, et que, pour ça, ils peuvent faire n'importe quelle connerie. Ça leur pendait au nez. Leur visage, c'était déjà un aveu.²³

[...] le redoutable quartier du Morne Pichevin. Ce repaire d'honnêtes dockers, de charpentiers et d'jobeurs émérites vivait sous le joug d'habiles manieurs de couteau à cran d'arrêt et de voleurs à la tire. La maréchaussée n'y poursuivait jamais ceux qui avaient eu le temps de se réfugier dans l'une de ses cahutes en tôle ondulée.²⁴

Outre le découpage socio-spatial dont on est témoin dans chacune des deux œuvres envisagées, on assiste également aux luttes ethniques entre Arméniens et Algériens chez Jean-Claude Izzo – nous

²¹ Raphaël Confiant, *Le meurtre du Samedi-Gloria*, op. cit., p. 23.

²² Jean-Claude Izzo, *Total Khéops/Chourmo/Soléa*, op. cit., p. 49.

²³ *Ibid.*, p. 46.

²⁴ Raphaël Confiant, *Le meurtre du Samedi-Gloria*, op. cit., p. 12.

pensons notamment aux vifs échanges avec le droguiste Varounian²⁵ – ou encore entre Noirs et Indiens chez Raphaël Confiand : « Cela devait arriver ! Cette Indienne-là n'a jamais accepté que Beausoleil se détourne de sa vie, non²⁶. » Le recours systématique au jeu sur le langage (multiplicité des voix des actants, subjectivité de la narration) permet une réappropriation déconstructiviste du récit d'enquête qui, au lieu de recourir à la seule voix de la narration pour rebâtir le déroulement des faits, multiplie les interlocuteurs et surtout les points de vue. Cette multiplication des points de vue contribue à fausser le caractère véridique de l'enquête, car, en effet, aux yeux de Rigobert, ses camarades et lui ne sont, aux yeux des policiers, « qu'une bande de nègres englués dans la vagabondagerie. Des zéros devant un chiffre, quoi²⁷ ! » Cette immixtion des tensions politico-ethniques dans l'enquête conduit non seulement à une multiplication des points de vue, mais aussi à une démultiplication des vérités : « Aux flics comme vous, on fera la fête [...]. Bientôt. Quand on s'ra au pouvoir » confie par exemple le droguiste Varounian, d'extrême-droite, à Fabio Montale venu enquêter sur l'altercation avec Kader et Driss qui a conduit à l'émeute.

Au-delà des seules vérités perçues, ce sont même les vérités « officielles » qui s'avèrent faussées pour les unes, décevantes pour les autres. Ainsi, la conclusion de chacun des récits trahit ce qui serait la vérité absolue : dans *Total Khéops*, Fabio Montale tait la vengeance commise par Karine, Yasmine, Driss et Kader :

Il n'y aurait plus qu'un Arabe des quartiers nord tuant, de sang-froid, un jeune homme. Un voyou, certes, mais un Français, fils d'ouvrier. Et deux Arabes complices, et une fille, la jeune sœur, sous leur emprise. Je n'étais même pas sûr que les parents de Karine, sur les conseils de leur avocat, ne chargeraient pas Driss, Kader et Yasmine. Pour implorer pour leur fille des circonstances atténuantes. Je voyais déjà le tableau. Je n'avais plus confiance en la justice de mon pays.²⁸

Dans *Meurtre pour un Samedi-Gloria*, Hilarion, l'adjoint de l'inspecteur Dorval, reconnaît : « Un peu, oui... j'aurais... enfin, comment dire ?... j'aurais préféré un coupable plus... conforme, plus... »²⁹ Nous voyons ici à quel point, d'une part avec le silence sur l'identité des véritables assassins et d'autre part avec l'insatisfaction formulée par Hilarion, l'adjoint de l'inspecteur de premier grade Frédéric Dorval, que l'enquête ne rejoint pas la raison, nous entendons par ici qu'il existe une inadéquation entre l'exigence de vérité qui devrait être celle de la société et les réalités que transcrivent les voix des enquêteurs.

De l'enquêteur et de son mandat

Dans *Le Roman Policier Ou la Modernité*, Jacques Dubois schématise la différence existant entre deux régimes qu'il qualifie de « régime de la vérité » pour le premier et « régime du mensonge » pour le second. Ces deux régimes sont à ses yeux les deux régimes qui caractérisent l'histoire dans sa

²⁵ Jean-Claude Izzo, *Total Khéops/Chourmo/Soléa*, op. cit., p. 52.

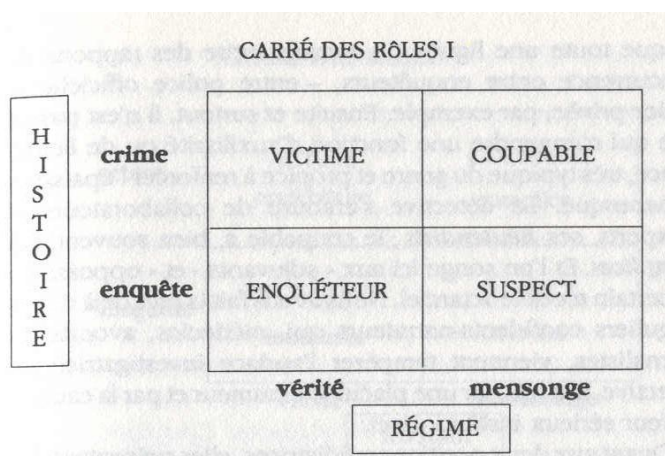
²⁶ Raphaël Confiand, *Le meurtre du Samedi-Gloria*, op. cit., p. 19.

²⁷ Raphaël Confiand, *Le meurtre du Samedi-Gloria*, op. cit., p. 24.

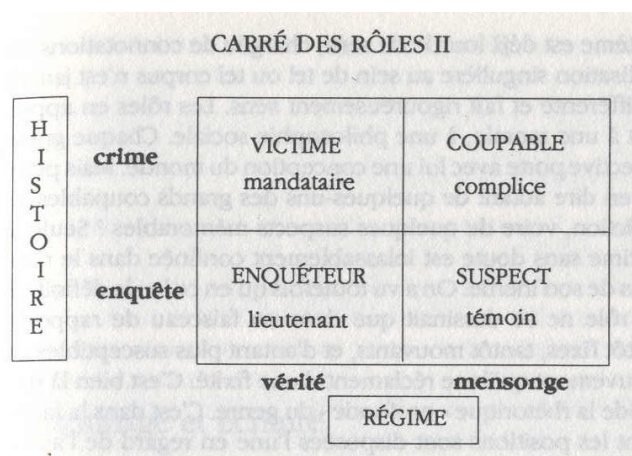
²⁸ Jean-Claude Izzo, *Total Khéops/Chourmo/Soléa*, op. cit., p. 220.

²⁹ Raphaël Confiand, *Le meurtre du Samedi-Gloria*, op. cit., p. 316.

dualité crime/enquête. Nous avons pris la liberté de reproduire ci-dessous les deux schémas obtenus par Jacques Dubois³⁰ :



(1) Le premier schéma permet de situer les principaux actants dans ce que Jacques Dubois qualifie de « carré des rôles » autour de la dualité crime/enquête et de la double entrée histoire/régime.



(2) Le second schéma y ajoute l'ensemble des actants, toujours autour de la dualité crime/enquête et de la double entrée histoire/régime.

Or, les deux œuvres étudiées permettent de mettre à mal la clarté des rapports préalablement définis dans les schémas esquissés par Jacques Dubois. Tout d'abord, comme nous l'avons précédemment évoqué, l'immixtion des frontières ethniques, sociales et spatiales crée autant de vérités qu'il y a d'actants. La victime en elle-même apparaît d'ores et déjà comme potentiellement à exclure du régime de la vérité, ne serait-ce qu'en raison des circonstances de sa mort, du racisme intracommunautaire pour Leïla Laarbi et des rivalités entre quartiers pour Romule Beausoleil. Les coupables sont quant à eux victimes de circonstances préétablies telles que leurs origines sociales : Toni s'est laissé entraîner par l'extrême-droite tandis qu'Anastasia Tifina Saint-Aude s'est laissée prendre au jeu du damier. Le

³⁰ Jacques Dubois, « Le système des personnages », dans *Le Roman Policier Ou la Modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 92 [1^{er} schéma] et p. 94 [2^e schéma].

principal glissement entre ces régimes s'effectue au niveau du déterminisme, qui n'est plus un déterminisme ouvertement reconnu et conduisant au crime, mais un déterminisme social flou qui s'articule autour des contenus de la case « SUSPECT » des précédents schémas. Et ce flou est entretenu par le positionnement pour le moins ambigu des enquêteurs : aussi bien le commissaire Fabio Montale que l'inspecteur de premier grade Frédéric Dorval ne bénéficient pas d'une reconnaissance sociale significative. Fabio Montale est assimilé par ses collègues à une assistante sociale et Frédéric Dorval hérite des dossiers dont ne veulent pas ses collègues. Le régime de la vérité est donc d'ores et déjà mis à mal par les origines du mandat qu'exercent ces enquêteurs pour résoudre l'enquête.

Ça, c'était une vraie bavure. Il fallait prendre des mesures. Ce fut moi. Je pris mes fonctions la tête bourrée d'illusions. L'envie d'expliquer, de convaincre. De donner des réponses, les bonnes de préférence. D'aider. Ce jour-là, j'avais commencé à glisser, selon l'expression de mes collègues. De moins en moins flic. De plus en plus éducateur de rue. Ou assistante sociale. Ou quelque chose comme ça. Depuis, j'avais perdu la confiance de mes chefs et je m'étais fait pas mal d'ennemis³¹.

Non pas que Dorval méprisât cet endroit, mais il le connaissait un peu pour avoir eu à y enquêter une fois ou deux. Ses collègues avaient profité de son ignorance (il n'avait été muté en Martinique que l'année précédente après quinze ans passés dans un commissariat du 14^e arrondissement, à Paris) pour lui refiler les tâches les plus difficiles ou les quartiers dans lesquels aucun individu qui tenait un tant soit peu à la vie ne mettait les pieds³².

En outre, tous deux sont liés à la cité dans laquelle ils évoluent par l'affect : Fabio Montale est marseillais, il retrouve d'ailleurs dans une partie du roman ses anciens amis qui tombent peu à peu, victimes de leur passé et de leur foi en l'avenir, et Frédéric Dorval est de retour d'affectation en métropole. L'un comme l'autre avouent les sentiments que leur inspire la ville qui les a vus naître : « Je n'étais pas du Panier. J'y étais né, mais dès que j'eus deux ans, mes parents s'installèrent à la Capelette, un quartier de Ritals³³. » Frédéric Dorval ne s'exprime pas à la première personne, mais son affect se traduit notamment par son comportement vis-à-vis de Romule Beausoleil, pour lequel il s'engage à ce qu'il « ne finisse pas dans un carré anonyme du cimetière des pauvres³⁴. » Le mandat confié à l'enquêteur n'a donc plus seulement une justification juridique au sens strict – c'est-à-dire dans le cadre d'une enquête, mise en œuvre suite à un crime reconnu comme tel par la société, mais il a aussi et surtout une justification sociale, en ce sens que l'enquêteur prospecte un monde qui se réclame d'une entité politico-sociale unie, mais dont les facettes dévoilées par les actants qui la composent nient le caractère unitaire. Ainsi, la société pluriethnique est restreinte à ce que nous appellerons des « quartiers-chronotopes » certes contigus aussi bien temporellement que spatialement, mais dont les interactions ne sont que violence (damier, émeutes, etc.).

³¹ Jean-Claude Izzo, *Total Khéops/Chourmo/Soléa*, op. cit., p. 45.

³² Raphaël Confiant, *Le meurtre du Samedi-Gloria*, op. cit., p. 17.

³³ Jean-Claude Izzo, *Total Khéops/Chourmo/Soléa*, op. cit., p. 35.

³⁴ Raphaël Confiant, *Le meurtre du Samedi-Gloria*, op. cit., p. 25.

Du déconstructivisme à l'approche externe

Dans chacune des œuvres envisagées ici, la société est avant tout considérée comme un bloc au sein duquel l'individu doué de raison se démène tant bien que mal pour s'en sortir : on peut voir dans cette opposition entre l'individu et le bloc social auquel il fait face les prémices du tragique. Le niveau de conscience de l'enquêteur se manifeste alors dans l'expression de la réalité de son impuissance face au cours des événements. Lucien Goldmann, dans son analyse proche du Marxisme, voit dans le tragique une forme d'opposition au niveau social entre d'une part un monde sans conscience et d'autre part un ou plusieurs individus qui refusent le monde qui est le leur³⁵. On assiste dès lors à la constitution du mécanisme éponyme [tragique] qui conduit à la dernière étape du mythe, en l'occurrence la signifiante, pour reprendre les termes de Roland Barthes³⁶, ce à partir de dysfonctionnements sociaux et intégratifs élaborés. Cette dimension tragique du néo-polar, ouverture sur le désenchantement, trouve ses origines dans l'opposition sinon dans l'affrontement entre la volonté individuelle et la pression normative de la société ; cette dimension tragique implique le devenir de ces êtres collectifs que sont les communautés immigrées et/ou défavorisées, le plus souvent représentées par des personnages choisis, à l'image de Leila ou de Driss dans *Total Khéops* ou de Romule Beausoleil et de Waterloo. Le tragique surgit en effet de ces destins brisés, fruits de l'opposition entre individus mus par de grands sentiments tels que la justice ou ne serait-ce que par leur conscience et des institutions sociétales en berne, à l'image de la justice. L'ensemble relève toutefois plus du tragique que de la tragédie, dans la mesure notamment où la grandeur des sentiments le dispute à l'implication personnelle, par exemple l'envie de vengeance. Le désenchantement transparaît aussi bien dans les actes que dans les paroles des actants : ainsi, Driss, Kader, Karine et Yasmine mettent Toni à mort pour avoir participé au viol et au meurtre de Leila tandis qu'Anastasia Tifina Saint-Aude a assassiné Romule Beausoleil pour protéger son mari, Waterloo Saint-Aude, des risques liés au combat de damier au cours duquel il devait affronter la victime. Or, aussi bien le viol que les combats sont théoriquement proscrits par la loi, mais, là où les institutions défont, c'est l'action individuelle qui prend le relais. Seulement aucune de ces actions n'est anodine : à la mort donnée répond la mort donnée. La loi du Talion s'est substituée à la loi de la République. Là encore, cette perception repose sur un présupposé de fonctionnement « idéal » de la justice et de la société, c'est donc à une remise en cause globale que nous assistons, aussi bien chez Raphaël Constant que chez Jean-Claude Izzo.

Conclusion

Aussi bien chez Raphaël Confiant que chez Jean-Claude Izzo, l'usage de la forme policière relève de l'appropriation déconstructiviste de l'identité : identité créole pour le premier, identité suburbaine

³⁵ Lucien Goldmann, cité par Alain Couprie, *Lire la tragédie*, Paris, Dunod, 1994, p. 46.

³⁶ Roland Barthes, « Le mythe aujourd'hui », dans *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957, p. 183-190.

pour le second. Dans un cas comme dans l'autre, la mécanique narrative propre au roman policier ne figure qu'un point d'inertie qui s'efface rapidement pour faire place à une pratique spécifique de la création référentielle, au sens de Roland Barthes³⁷, et du dévoilement des rouages de cette création sociale. Depuis la fin des années 1930 s'est substituée, dans le roman policier, à l'interrogation sous mandat de la déviance individuelle via un jeu reposant sur le décalage cognitif et un rapport d'égal à égal à une vérité des faits considérée comme absolue, car prouvée sinon démontrée une interrogation sociale nettement moins conceptualisée et qui répond à des critères formels de moins en moins marqués. Nous avons en effet pu établir que l'on assiste, dans l'exemple choisi de littérature francophone aussi bien que chez Jean-Claude Izzo, non plus à une interrogation sous mandat d'une sphère de l'espace social préalablement définie et normée, mais à une interrogation externe de l'espace social dans son ensemble, qu'il s'agisse de la société martiniquaise ou de la société marseillaise. Le changement de perspective essentiel concerne le mécanisme de dévoilement identitaire. Si dans le roman à énigme, tout tourne autour d'un nom, dans le roman noir, on s'intéresse plus à la portée émotionnelle du récit et de ses personnages. Les œuvres étudiées procèdent d'un glissement dans la portée du mécanisme de dévoilement ; d'objet narratif premier, l'enquête n'est plus qu'accessoire et elle conditionne l'accès du lecteur via un narrateur souvent devenu simple témoin – de la parole au regard, la parole s'avère subjective par nature, du fait de l'intervention de la cognition, le regard peut être rendu subjectif – du déroulement (fatidique) des événements au quotidien d'une strate sociale, d'une époque, d'une subculture ou encore d'un groupe socio-ethnique choisis. La disparition partielle du décalage cognitif facilite l'identification du narrataire à des personnages incarnés autant que les effets de surprise. L'information n'est plus fonctionnelle, mais affective dans la mesure où elle traduit un sentiment, une idéologie. Cette souplesse permet un jeu sur la forme et un recul du dire et du voir par rapport au faire, même si, dans le cas présent, le dire reste un facteur-clé de l'œuvre de Raphaël Confiant. Nous assistons à la naissance de barrières institutionnalisées (comme le racisme intercommunautaire, les préjugés des forces de l'ordre et même de la société dans son ensemble) issues de méconnaissances et de l'incompréhension. La réappropriation ainsi effectuée des standards du polar conduit à une collectivisation du *fatum* et à une criminalisation non plus de l'individu déviant lui-même, mais de la société dans son ensemble. Dans le cadre de la francophonie, mais également chez Jean-Claude Izzo, cette pratique s'inscrit dans le cadre de chronotopes choisis, nourris par des références volontairement décalées telles que l'oralité créole ou encore le parler des quartiers. La remise en cause des approches purement rationnelles du principe de l'enquête conduit à une appropriation déconstructiviste de l'identité qui substitue petit à petit la perspective identitaire collectivisée (par origine sociale, ethnique, géographique, etc.) et la notion de « blocs » sociaux en pleine confrontation (l'enquête tourne alors autour de devenir individuels représentatifs de devenir communs) à celle d'une société positivée, aux capacités d'intégration avérées. Et n'est-ce pas là l'un

³⁷ *Ibid., loc. cit.*

des principes fondateurs de la littérature dite « engagée » que d'ouvrir les yeux sur des réalités souvent occultées et malmenées et d'en dévoiler au plus grand nombre les mécanismes et les rouages ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

Littérature primaire

- BALZAC Honoré (de), *Une ténébreuse affaire*, dans *La Comédie Humaine – Études de mœurs : scènes de la vie parisienne, III, scènes de la vie politique, scène de la vie militaire*, Paris, Librairie Gallimard [1841], 1950, p. 447-638.
- CHANDLER Raymond, *The Big Sleep*, New York, Vintage Books [1939], coll. « First Vintage Crime/Black Lizard Edition », 1992.
- CHRISTIE Agatha, *The Murder of Roger Ackroyd*, New York, Berkley Books [1926], 1994.
- CONFIANT Raphaël, *Le meurtre du Samedi-Gloria*, Paris, Mercure de France, coll. « Folio », 1997.
- HAMMETT Dashiell, *Red Harvest*, Londres, Orion Books [1929], coll. « crime masterworks », 2003.
- IZZO Jean-Claude, *Total Khéops – Chourmo - Soléa*, Paris, France-Loisirs [1995/1996/1998], 2002.
- POE Edgar Allan, *Collected stories and poems illustrated*, Londres, Collector's Library Editions, 2006.
- SAYERS Dorothy Leigh, *Whose Body*, Londres, HarperTorch [1923], 1995.
- SIMENON Georges, *L'affaire Saint-Fiacre*, Paris, Le Livre de Poche [1932], 2004.
- SUE Eugène, *Les mystères de Paris*, Paris, Éditions Gallimard [1842-1843], 2009.
- VAUTRIN Jean, *Bloody Mary*, Paris, Fayard [1979], coll. « Fayard Noir », 2006.

Littérature secondaire

- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- BAUDELAIRE Charles, *L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant*, dans *L'Art romantique*, Paris, Louis Conard [1869], 1925, p. 55-65.
- BLANCHER Marc, « Total Khéops & La Cité des Jarres, œuvres de la renonciation ou du sursaut ? », mémoire de seconde année de master en littératures modernes et contemporaines, université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand 2, 2006, vol. I.
- BODY-GENDROT Sophie, *Ville et violence : l'irruption de nouveaux acteurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, [1964], coll. « Que sais-je ? », 1992.
- BONNIOT Roger, *Émile Gaboriau ou la naissance du roman policier*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1985.
- CABANTOUS Alain, *Mythologies urbaines – Les villes entre histoire et imaginaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2004.

- CHEVALIER Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, Perrin [1958], 2002.
- CHEVALIER Louis, *Splendeurs et misères du fait divers*, Paris, Le Grand Livre du Mois, 2003.
- COMTE Auguste, « Cours de philosophie positive », dans *La philosophie d'Auguste Comte – Science, politique, religion*, (éd. Juliette Grange), Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 41-122.
- COUPRIE Alain, *Lire la tragédie*, Paris, Dunod, 1994.
- DUBOIS Jacques, *Le Roman Policier Ou la Modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992.
- DULOUT Stéphanie, *Le roman policier*, Paris, Éditions Milan, coll. « Les essentiels Milan », 1995, 63 p.
- EVRAUD Franck et BERGEZ, Daniel, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996.
- FLEURY Lison, « Romans policiers et représentations de la société. Éléments de comparaison des années 1950 et des années 1990 », mémoire de fin d'études de troisième année, institut d'études politiques/université Louis Lumière-Lyon II, septembre 2000.
- FONDANÈCHE, Daniel, *Le roman policier*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études » 2000.
- GALLOT Didier, *Simenon ou la comédie humaine*, Éditions France-Empire, 1999.
- GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964.
- JAMESON Fredric, *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*, Durham, Duke University Press, coll. « Post-Contemporary Interventions », 1991.
- KRACAUER Siegfried, *Der Detektiv-Roman: Ein philosophischer Traktat*, Berlin, Suhrkamp Taschenbuch, coll. « Wissenschaft », 1979.
- LAD PANEK LeRoy, *British Mystery – Histoire du roman policier classique anglais*, Encrage Éditions [tr. fr. Coisne, 1979], 1990.
- LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit [1979], coll. « Critiques », 2005.
- MITERRAND Henri, *Le discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- NARCEJAC Thomas, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèques Médiation (124) », 1975.
- NUSSER Peter, *Der Kriminalroman*, Stuttgart / Weimar, Metzlersche J.B. Verlagsb, 2009.
- LOUDIN Bernard, *Enquête sur Sherlock Holmes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2009.
- PESSIN Alain et VANBREMEERSCH Marie-Caroline, *Les œuvres noires de l'art et de la littérature – Tome I*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2002.
- _____, *Les œuvres noires de l'art et de la littérature – Tome II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2002.
- PESSO-MICQUEL Catherine, « Le chevalier, le gentleman, la dame et la putain : codes

- chevaleresques dans le roman noir, Formes et structures génériques du roman policier », dans « Americana », n° 13, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 1996, p. 77-101.
- PEYRONIE André, « La double enquête du policier à énigme », dans « Modernités n° 2 : criminels et policiers », Université de Nantes, 1988, p. 129-162.
- RICHARD Claude, « Configuration critique de Edgar Allan Poe », Paris, dans « La Revue des Lettres Modernes », n° 193-198, 1969.
- REUTER Yves, *Le roman policier*, Paris, Nathan, coll. « Lettres », 1997.
- ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2009.
- SUERBAUM Ulrich, *Krimi, eine Analyse der Gattung*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1984.
- TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », dans *Poétique de la prose – Choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p 9-19.
- VAN DINE S.S., « Twenty rules for writing detective stories », dans « The American Magazine », septembre 1928.
- VANONCINI André, *Le roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993.
- VOGT Jochen, *Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte*, Stuttgart, UTB, 1998.
- _____, *Der Kriminalroman I – Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- _____, *Der Kriminalroman II – Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1971.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

ABASSE NDIONE
LA VIE EN SPIRALE, OU LE TRAFIC D'HERBE AU SÉNÉGAL
DANS LES ANNÉES 80

Christophe DUPUIS

Chroniqueur de romans et cofondateur de la revue « L'Ours Polar »

L'histoire de *La vie en spirale* est un roman en elle-même. Abasse Ndione, infirmier sénégalais de son état à l'époque, commence à l'écrire en 1974. En presque six mois, le livre est terminé, mais il faudra près de huit ans pour qu'il soit publié, et encore seulement la première partie, l'éditeur l'ayant jugé « trop gros » et ayant proposé une édition en deux tomes étalés sur deux ans.

J'ai attendu huit ans avant qu'il ne soit publié par les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal (NEAS). Cette longue attente m'a permis de travailler tout le temps sur le manuscrit, de l'améliorer. Au début, l'éditeur trouvait le roman, très bon, cependant, n'ayant pas de collection policière, il me demandait d'attendre. En plus, il jugeait le roman trop épais, je devais donc élaguer un peu, au besoin même supprimer quelques chapitres. Ce que je n'ai pas accepté. Au bout de huit ans, il y a eu une restructuration au niveau de la direction des NEAS avec l'arrivée d'un nouveau directeur littéraire, un universitaire, qui s'était perdu dans la diplomatie.¹

Ce n'est qu'en 1998 que ce livre sera entièrement édité chez Gallimard, dans la Série Noire, conformément à la prédiction d'un marabout dans les années 60 ! Par son histoire, son traitement et son style, il reste l'un des meilleurs polars africains publiés en France.

La vie en spirale n'est pas le premier livre que l'auteur ait écrit, mais le premier qu'il ait mené à terme « Lors de mon séjour casamançais, j'en avais écrit deux ou trois, jamais terminés, que je jugeais très mauvais et que j'ai fini par détruire »². Ce roman part d'un choc. Après ses études d'infirmier, Abasse Ndione est affecté en Casamance où il lit, continue à apprendre à écrire et y rencontre sa femme. En 1973, il revient vivre aux alentours de Dakar et ses activités sociales le mettent face au problème de drogue (le « yamba » en wolof).

L'idée d'écrire *La vie en spirale* m'est venue une nuit du mois d'août 1974. L'année précédente, trois mois après mon retour de Casamance, j'avais été élu président du Foyer des jeunes de Bargny, une association regroupant tous les garçons et filles du village de dix-huit à trente-cinq ans, en même temps, j'étais le vice-président de l'ASC de mon quartier, l'association sportive et culturelle. Pour vous dire que je m'occupais pleinement de problèmes de jeunesse. Une nuit donc, lors d'une opération coup de poing, la police arrête cinq dealers, tous des jeunes, pour trafic de chanvre indien. Ce qui fit l'effet d'un coup de pied dans la fourmilière du petit monde gravitant autour du yamba, monde que je côtoyais sans vraiment le connaître, car du fait de ma longue absence du village, sept ans, j'ignorais qu'il y avait autant d'adeptes. J'ai commencé à enquêter et je me suis lancé dans l'écriture du livre.³

¹ Christophe Dupuis, entretien avec Abasse Ndione, dans la revue « L'Ours polar », « Spécial Afrique », Langon, n° 13, 2001, <http://patangel.free.fr/ours-polar/auteurs/ndione1.php>.

² *Ibid.*, loc. cit.

³ *Ibid.*, loc. cit.

Ce qui fait la force du roman (et qui lui attira de nombreuses foudres) c'est le positionnement ambigu de l'auteur face au Yamba⁴. Le livre est écrit du côté des trafiquants. Nous ne sommes pas dans un banal roman policier où les « gentils » traqueraient le mal, mais plus dans un roman noir. Même s'il est toujours difficile de faire la distinction policier/noir, et pour ne pas nous appesantir dans cet article, nous pouvons prendre la définition qu'en donne DOA excellent auteur français : « Le roman policier commence dans le chaos et finit dans l'ordre, le roman noir commence dans le chaos et finit avec encore plus de chaos... » En cela, *La vie en spirale* s'inscrit pleinement dans le roman noir en témoignent ses dernières lignes

— Et l'avenir, Amuyaakar ? Entendis-je mon mbok me demander avec un petit rire béat.

Que pouvais-je demander ou obtenir de plus ?

Je répondis à haute voix, avec le même petit rire béat, après avoir allumé le colossal pétard que je venais de fixer.

— L'avenir ? Développer, développer toujours !⁵

Le point de départ est simple. Cinq amis d'une vingtaine d'années vivent à Sambay Karang, un village situé à une heure de voiture de Dakar. L'alcool y est interdit et ils se retrouvent pour « développer » (fumer). Pour eux « Le yamba ne tuait ni ne rendait fou personne et n'était pas du tout dangereux. Bien au contraire » (P, 14). Sauf qu'en ce début des années 70, le gouvernement sénégalais mène une intense campagne contre le trafic d'herbe. Les « sipikat » (trafiquants) ne cessent de se faire arrêter et l'herbe devient rare. Après cinq semaines sans fumer ne serait-ce qu'une taffe, Amuyaakar Ndooy décide de devenir sipikat pour éviter les problèmes de stock et pouvoir développer à sa guise... « Je pris la décision de faire mon petit bout de chemin dans le trafic de cannabis. C'était une vie dangereuse [...] et incertaine, où l'on avait sa couchette toute prête en prison. Mais qu'importe. Qui veut du miel doit affronter les piqûres d'abeilles stoïquement » (P, 72). Le trafic ira grandissant. *La vie en spirale* raconte le parcours d'Amuyaakar Ndooy. Il en est le narrateur et le roman est écrit à la première personne. De fait, le lecteur se retrouve du côté des trafiquants. L'avertissement du roman est suffisamment ambigu :

Fiction ou autobiographie ?

Amuyaakar Ndooy est un personnage inspiré du réel. Tout fumeur ou trafiquant de cannabis se reconnaîtra aisément en lui.

Cependant, *La vie en spirale* est un roman. Amuyaakar Ndooy et tous les autres personnages, les faits et les lieux de ce livre sont par conséquent sortis tout droit de l'imagination de l'auteur. (P, 9)

Autobiographie ou pas, peu importe, lorsqu'on lit un roman, on sait qu'on va être embarqué dans une fiction. Comme dans de nombreux romans noirs, on assiste à l'émergence d'un truand grâce à sa bravoure, son audace et l'ingéniosité de ses plans. De ce côté-là, Amuyaakar Ndooy ne laisse pas sa part. Il a un avantage certain, il a été « protégé » par Fa Kébuté, un marabout. Qui, après lui avoir prédit l'avenir, lui a donné un talisman censé le protéger. Il faut remarquer que pour un homme des

⁴ Une fois précisés les termes en wolof dans cet article, nous les utiliserons ensuite sans guillemets ou italique, comme le fait Abasse Ndione dans son livre.

⁵ Abasse Ndione, *La vie en spirale*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1998, p. 361-362.

années 70, Amuyaakar Ndooy mariera facilement tradition (un grigri en cuir donné par Fa Kébuté) et efficacité capitaliste (la rationalisation et la multiplication des convois de yamba). Même si cet aspect là du livre est relativement classique dans le roman noir en général, il reste assez novateur dans le polar africain. Mais ce qui frappe le plus, et qui a fait grand bruit à l'époque, c'est la description de la corruption qui règne au Sénégal. Car si l'auteur parle de trafic, il s'attaque surtout à la corruption qui le permet : des flics ripoux – un grand classique –, mais surtout de grands pontes. Un des événements marquants du livre est une scène où un juge fait libérer Amuyaakar Ndooy de prison où il devait purger cinq ans pour qu'il puisse dépanner une relation « en grandes quantités ». La réaction du gouvernement a été intense :

À la sortie du premier tome en 1984, j'ai été invité à Regard, l'émission littéraire de la télévision. Cela a provoqué un grand tollé dans le pays. C'était la première fois que quelqu'un parlait ouvertement du yamba en sortant du discours habituel « l'herbe-qui-tue, ça rend fou, c'est pour les voyous et les délinquants » et tenait un langage sensé que certains censeurs n'ont pas digéré. En haut d'en haut, le ministre de l'Intérieur a interpellé son collègue de l'Information trouvant inacceptable que la télévision nationale ait laissé un individu faire l'apologie du chanvre indien sur ses antennes, accuser les officiers de l'armée, les gendarmes et les policiers des fumeurs. Le ministre de l'Information tape alors sur le directeur de la télé qui adresse une demande d'explication au journaliste. Ce dernier donne une réponse pertinente, à savoir qu'il ne lui appartenait pas de censurer sa propre émission et qu'on devrait s'adresser à la commission chargée de le faire. Pendant quelque temps, l'émission a été suspendue avant de reprendre, l'affaire a fini par se tasser.⁶

Il est intéressant de voir qu'aujourd'hui – vingt-cinq ans plus tard – le livre est toujours d'actualité comme en témoignent des propos d'Abasse Ndione dans un article de presse en 2010 :

Pour sa part, l'écrivain Abasse Ndione a soutenu que les problèmes soulevés dans son livre, publié en 1984, demeurent plus qu'« actuels ». « Rien n'a changé. Le livre s'ouvre sur l'attaque d'une banque. Quand je l'avais écrit à l'époque, on m'avait dit que j'exagérais. Aujourd'hui, la réalité est là », a-t-il souligné. Il en est de même, selon lui, pour des problèmes relatifs au manque d'eau, à l'insalubrité, à la corruption, au trafic de chanvre indien. « On ne parvient pas à régler ce dernier problème, bien qu'on ait criminalisé cette pratique avec le vote, en 2008, de la loi, feu Abdoul Latif Guèye », a-t-il regretté. Qualifiant cette loi d'« anachronique », M. Ndione pense qu'une peine de 10 ans est sévère pour un dealer comparé à celle infligée à un meurtrier. « Ce n'est pas normal », a martelé M. Ndione. Par rapport à la corruption qui continue de faire des vagues dans le pays, l'écrivain pense qu'il y a réellement un manque de volonté des pouvoirs publics. « Si ceux qui corrompent veulent nous faire croire qu'ils ont sorti une loi pour lutter contre la corruption, il ne faut pas y croire. Une loi ne peut pas empêcher la corruption, si les gens sont des corrupteurs »⁷

Servi par une langue mêlant allègrement quelques termes wolof au français, ce livre pétillant et plein d'énergie (à l'image du narrateur) est sans contexte un des livres marquants du roman noir africain de ces trente dernières années. Par sa force visionnaire et son intemporalité, il s'inscrit dans la lignée des grands chefs d'œuvre du polar contemporain.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

⁶ Christophe Dupuis, entretien avec Abasse Ndione, *op. cit.*

⁷ Boubacar Mbodj, décembre 2010.

http://www.lesoleil.sn/index.php?option=com_content&view=article&id=503:abass-ndione-25-ans-apres-l-la-vie-en-spirale-r-toujours-dactualite&catid=100:focus&Itemid=162.

DROGUES ET AUTRES POISONS DANS LE POLAR D'AFRIQUE

Françoise NAUDILLON
Université Concordia, Canada

— Encore un drogué, dit le marchand de fleurs.
— Il n'y a que ça ici, ajouta son voisin.
— Ça commence mal. Une matinée maudite, ça ne fera pas une bonne journée¹

Dans *L'Afrique, le maillon faible* (2005), l'essayiste congolais, Bolya Baenga lui-même auteur de polar, dénonçait de façon virulente une Afrique, qui, après avoir tracé la route du sel, celle des épices ou de l'ivoire, était devenue en ces temps de mondialisation sauvage, le continent de tous les trafics, hommes, femmes, enfants, armes, blanchiment d'argent sale, produits chimiques, drogue... Plus récemment, dans la revue « Diplomatie », un article de Mickaël R. Roudaut, administrateur à la DG Affaires intérieures de la Commission européenne fait le portrait effrayant de ces économies parallèles et de ces marchés criminels où l'Afrique semble *devenue* le ventre mou du trafic mondial, au centre de la toile des échanges illégaux. De fait, c'est bien d'une nouvelle configuration, au-delà du traditionnel clivage Nord-Sud, qu'il s'agit, augurant même un nouveau modèle de développement :

Celui-ci, nouvelle grille de lecture internationale, est fait des États « fonctionnels » capables de limiter la puissance criminelle en deçà d'un seuil relevant de l'acceptable et les autres, influencés, concurrencés et finalement phagocytés, aux mains du crime organisé (trous noirs et zones grises au sein d'États défaillants, hubs criminels). [...] Soleil noir de la mondialisation, le crime organisé, de nature non plus simplement parasitaire, mais aussi désormais symbiotique, transcende les frontières pour peser sur les évolutions de son hôte, la société mondiale. Cheville ouvrière à la rencontre de l'offre et de la demande illicites, il doit donc être considéré comme le nouvel acteur géopolitique du XXI^e siècle.

Autrement dit, à l'échelle globale, les flux illicites exercent une influence réelle sur les relations internationales. À l'échelle locale, les acteurs de ces flux illicites, du « grand » criminel à la « petite frappe », incarnent un modèle alternatif de développement.²

Ce tour du monde de l'illicite passe en particulier par la Guinée³, mais c'est bien toute l'Afrique de l'Ouest qui est concernée comme le souligne l'Office des Nations Unies contre la Drogue et le Crime (ONUDC). Dans un rapport récent, son représentant, M. Carsten Hyttel déclarait :

L'Afrique continue d'être exploitée par les organisations de trafic de cocaïne pour passer leur drogue en contrebande depuis l'Amérique du Sud vers l'Europe. Si l'Afrique de l'Ouest figure en première place

¹ Baenga Bolya, *Les cocus posthumes*, Paris, Le Serpent à plumes, coll. « Serpent noir », 2001, p. 18.

² Mickaël R. Roudaut, « Géopolitique de l'illicite : une nouvelle grille de lecture internationale », dans « Diplomatie », n° 50, Paris, éditions Areion Group, mai juin 2011.

³ Selon les diplomates américains, le plus gros trafiquant de cocaïne du pays s'est avéré être, au moment de la rédaction du câble, le fils du Président, et le rédacteur de poursuivre : « avant la destruction d'une grosse saisie par la police, la cocaïne, pourtant placée sous bonne garde, avait été remplacée par de la farine », cité par Roudaut, Wikileaks, 2011.

des itinéraires de trafic de cocaïne par l’Afrique, il est important de rappeler que l’Afrique de l’Est, y compris le Kenya, est aussi sur les cartes des trafiquants de cocaïne.⁴

L’Afrique est le lieu d’une augmentation exponentielle du trafic de drogue et sa part dans le commerce mondial criminel ne cesse de croître, les saisies d’herbe et de résine de cannabis sont de plus en plus importantes alors que parallèlement la consommation d’héroïne sur place est en progression de même que celle de la cocaïne qui, par ailleurs, est envoyée clandestinement en Asie du Sud. La nouvelle donne implique paradoxalement des partenariats entre l’Afrique de l’Ouest et l’Amérique du Sud, lesquels ne datent pas d’hier comme l’indiquait déjà le rapport 2007 de l’ONUDC, qui vont en augmentant depuis les années 2000⁵. Dans son livre *Afrique noire, poudre blanche*, Christophe Champin fait, quant à lui l’historique de ces nouveaux paradis à l’usage des narcotrafiants en même temps qu’il en décrit les pratiques.

Aux yeux des cartels, l’Afrique est un extraordinaire terrain d’action, presque sans limites. Il leur permet de diversifier au maximum les lieux de stockage et de redistribution de leurs marchandises. Car il faut brouiller le plus possible les pistes face aux services antidrogues occidentaux. Les *narcos* n’hésitent donc pas à changer leur fusil d’épaule quand un État commence à attirer un peu trop l’attention et que les saisies deviennent importantes.⁶

La prégnance de l’économie de la drogue en Afrique ne date bien sûr pas d’aujourd’hui. Dans son article « Crise des économies de plantation et trafic de drogues en Afrique de l’Ouest : les cas ivoirien et ghanéen »⁷, Éric Léonard indiquait déjà une intégration de pays comme le Nigeria, le Ghana, le Liberia au narcotrafic international « alors que les principales places financières de la zone franc Abidjan, Dakar, Lomé deviennent des foyers de blanchiment de l’argent de la drogue »⁸.

Dans la mesure où le roman policier en général est largement inspiré des enjeux sociaux des sociétés où il se crée, la drogue et ses méfaits, son économie et la description des milieux du crime

⁴ Carsten Hyttel, « West Africa: where drugs, organized crimes and corruption converge », dans « UNODC Annual Report », 2011, p. 32.

⁵ « Mais l’Afrique ne produit et ne consomme que très peu de cocaïne. Comme le montre la version 2007 du rapport mondial sur la drogue de l’Office des Nations unies contre la drogue et le crime (ONUDC), elle remplit depuis quatre ans un rôle utilitaire, celui d’un entrepôt entre lieux de production (Bolivie, Colombie, Pérou) et lieu de consommation (le Vieux Continent où, contrairement à l’Amérique du Nord, le penchant pour la coke va croissant). Une “plaque tournante”, un “centre de trafic”, un “eldorado des narcos” s’alarment les journalistes locaux qui, comme l’ONUDC, redoutent de voir la drogue finir par faire des adeptes chez eux. Des côtes facilement accessibles. Pourquoi l’Afrique de l’Ouest ? Pourquoi maintenant ? Depuis le début des années 2000, les pays de l’Union européenne renforcent considérablement le contrôle de leurs frontières et prêtent une attention toute particulière aux cargaisons, par nature suspectes, venues d’Amérique latine. Entre 2004 et 2005, le nombre de saisies de cocaïne effectuées par l’Espagne, principal point d’entrée des trafiquants en Europe, a augmenté de moitié. Pour infiltrer la marchandise sur le Vieux Continent, les trafiquants sud-américains sont donc contraints d’emprunter de nouveaux itinéraires. Et les États d’Afrique de l’Ouest apparaissent comme une étape idéale avant la destination finale : peu surveillées, par négligence ou manque de moyens, leurs côtes sont facilement accessibles aux bateaux de pêche ou de fret approvisionnés au Venezuela ou au Brésil (à moins qu’ils ne récupèrent leurs cargaisons jetées en mer par des avions) ». Lire l’article « Coke en stock », par Marianne Meunier, dans « Jeune Afrique », 27-08-2007, <http://www.jeuneafrique.com/Article/LIN26087cokeekcotsn0/>.

⁶ Christophe Champin, *Afrique noire, poudre blanche, L’Afrique sous la coupe des cartels de la drogue*, Paris, André Versaille éditeur, RFI, 2010, p. 12.

⁷ Éric Léonard, « Crise des économies de plantation et trafic de drogues en Afrique de l’Ouest : les cas ivoirien et ghanéen », dans *Drogue et reproduction sociale dans le Tiers monde*, Paris, IRD éditions, 1998, p. 79-99.

⁸ *Ibid.*, p. 79.

organisé qui en font le commerce sont des *topoi* bien connus dans lesquels puisent les auteurs de polar. L’Afrique et la Caraïbe ne font pas exception. Il ne faut donc pas s’étonner que les premiers romans policiers d’Afrique et de sa diaspora, lesquels mettent en scène les drogues et leur impact sur le tissu social, soient précisément publiés par des auteurs guinéens, sénégalais, béninois, caribéens, etc. Mais de quelle drogue parle-t-on ? La présence du thème des drogues dans le récit répond-elle à une nécessité rédactionnelle, voir commerciale (horizon d’attente du lecteur de polar) ou à une réalité sociopolitique (la présence essentielle du narcotrafic dans le tissu social) ? Nous nous interrogerons également sur les perceptions, discours, commentaires implicites ou explicites sur la drogue et les drogués que ces romans destinés au grand public véhiculent.

L’Afrique en spirale

L’un des romans policiers de référence est sans conteste celui du Sénégalais Abasse Ndione, *La vie en spirale*. Publié en 1998 dans la collection série noire de Gallimard, ce roman est en réalité la réédition augmentée et actualisée d’un roman paru en 1984 (pour le tome I, 1988 tome II) aux Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal. L’auteur l’avait rédigé à la fin des années 70 et avait dû attendre huit ans avant d’être enfin accepté pour publication (Dupuis, 2001). Si le roman fit scandale à sa sortie au Sénégal⁹ qui ne se reconnaissait pas dans ces personnages de petits voyous vendeurs de drogue, il était aussi très original, et ce, à double titre. D’abord parce que contrairement à beaucoup de romans policiers inspirés du *hard-boiled* américain, il ne se déroulait pas dans la grande ville, mais majoritairement dans un village traditionnel africain où la prégnance de la religion musulmane implique le respect de nombreuses règles dont le refus total de consommation de toute drogue, à commencer par l’alcool.

Tous ceux qui avaient tenté d’ouvrir un débit à Sambey Karang devenaient fous et mouraient une semaine après. S’adonner à l’alcool était la mère des péchés à Sambey Karang. Les enfants lapidaient encore les soullards dans les rues et les femmes leur vidaient des seaux d’eau sur la tête pour ‘les obliger à salir leur pantalon’. Un ivrogne ne méritait pas de funérailles à sa mort, à Sambey Karang. Indubitablement, il irait en enfer ; le cadavre n’était pas inhumé dans le cimetière. On le tirait par les pieds jusqu’à un terrain vague où on l’enfouissait vulgairement. On se donnait cette peine uniquement pour ne pas être indisposé par la putréfaction du cadavre.¹⁰

⁹ « À la sortie du premier tome en 1984, j’ai été invité à *Regard*, l’émission littéraire de la télévision. Cela a provoqué un grand tollé dans le pays. C’était la première fois que quelqu’un parlait ouvertement du yamba en sortant du discours habituel “l’herbe-qui-tue, ça rend fou, c’est pour les voyous et les délinquants” et tenait un langage sensé que certains censeurs n’ont pas digéré. En haut d’en haut, le Ministre de l’Intérieur a interpellé son collègue de l’Information trouvant inacceptable que la télévision nationale ait laissé un individu faire l’apologie du chanvre indien sur ses antennes, accuser les officiers de l’armée, les gendarmes et les policiers des fumeurs. Le Ministre de l’Information tape alors sur le directeur de la télé qui adresse une demande d’explication au journaliste. Ce dernier donne une réponse pertinente, à savoir qu’il ne lui appartenait pas de censurer sa propre émission et qu’on devrait s’adresser à la commission chargée de le faire. Pendant quelque temps, l’émission a été suspendue avant de reprendre, l’affaire a fini par se tasser. », Christophe Dupuis, entretien avec Abasse Ndione, dans la revue « L’Ours polar », « Spécial Afrique », Langon, n° 13, 2001.

¹⁰ Abasse Ndione, *La vie en spirale*, t. I, N.E.A. Sénégal, 1984, p. 24-25.

Cette pureté des mœurs va être sérieusement mise à mal par le héros Amuyaakar Ndooy et ses amis *sipikat* (trafiquants) lesquels vont mettre au point un fructueux trafic de Yamba (chanvre indien). Mais Amuyaakar Ndooy va être trahi et incarcéré. La seconde partie du roman sera consacrée au récit de la vengeance de Ndooy et au récit de son enquête pour retrouver les auteurs de son incarcération et de la mort de ses amis. La seconde originalité du roman découle de la profession d'Abasse Ndione qui est infirmier. C'est bien en témoin privilégié des ravages de la drogue et de ses effets sur le corps social, mais aussi sur le corps de ses patients qu'il souhaite intervenir. On aura ainsi des développements dignes d'un cours de faculté de médecine sur les effets du cannabis : « Ils expliquèrent que le chanvre indien est une variété de *Canabis Sativa* contenant une substance toxique, le tétrahydrocannabinol, qui s'accumule dans les tissus gras de l'organisme, les spermatozoïdes [...] »¹¹ Ndione qui semble vouloir faire de la prévention, met en scène les consommateurs, à savoir les jeunes trafiquants eux-mêmes, mais aussi les jeunes du village sans emploi, les policiers qui assurent la protection des trafiquants et qui se font payer en chargements de drogue, les paysans cultivateurs de chanvre, sans oublier les Européens installés en ville qui pratiquent eux-mêmes le commerce international du chanvre et qui vont permettre à Amuyaakar Ndooy et sa bande de s'enrichir considérablement. Le chanvre est devenu aussi important que l'eau :

Laay Gooté pénétra en coup de vent dans la chambre. — On a giflé Dappassa, s'écria-t-il. C'est fini les gars, je cesse de fumer. On ne termina même pas le thé. On prit place dans la Simca pour aller à Ximbé. Le chanvre indien et la façon d'en trouver furent l'unique sujet de notre conversation durant le trajet. Le spectre des jours sombres se profilait à l'horizon. La dernière source était tarie et la pénurie de chanvre indien était pire que celle d'eau.¹²

Pourtant l'enfermement dans le monde de la drogue n'est pas sans rappeler l'enfer :

Bientôt, l'intérieur du blockhaus fut une véritable chambre à gaz. La fumée qui se dégageait simultanément du feu de bois, de la viande grillée et des *jum* géants (ndrl : cigarettes de cannabis) était coriace, étouffante et piquait aux yeux. La chaleur était infernale, on s'était tous déshabillés. »¹³

Les « développeurs » (consommateurs de drogue) vont toutefois à la fin du roman, continuer leur trafic. Le roman se termine en effet par la mention : « L'avenir ? Développer, développer toujours ! », une fin en forme de maxime prémonitoire puisque le trafic de drogue n'a fait que s'accélérer depuis. *La vie en spirale* inaugurerait d'une certaine manière une tradition du polar africain dont les auteurs s'empresseront de jouer la partition avec plus ou moins de talent.

L'Afrique en stock

Puisque la République démocratique du Congo est depuis plusieurs années le pays d'Afrique le plus touché par cette guerre secrète des trafiquants en tout genre (terres rares, métaux précieux, diamants, coltan, drogues) guerre dont, depuis dix ans, les morts se comptent en millions, on pourrait

¹¹ *Ibid.*, p. 8.

¹² *Ibid.*, p. 14.

¹³ *Ibid.*, p. 25.

parler d'une école congolaise du polar avec notamment Bolya Baenga et Achille Ngoye (premier Africain publié dans la série noire de Gallimard.) Dans son premier roman, *Kin-la-Joie, Kin-la-Folie* (1993) qui mettait en scène les nuits du Kinshasa des années 80, Ngoye croquait déjà ces soldats puisant le courage de tuer dans la drogue : « Il plongea dès lors dans la drogue y puisant la folie meurtrière d'achever ses victimes »¹⁴, ou encore ces personnages de trafiquants en tous genres : « [...] il courut désespérément après ses fantômes. Pour découvrir qu'ils s'assombrissaient déjà en prison. À leur palmarès : faux et usage de faux, trafic de drogue, vols »¹⁵. Ce sont ces mêmes délinquants qui seront au cœur des intrigues policières développées dans *Agence Bafoussa* (1996) et *Ballet noir à Château rouge* (2001). Avec *La polyandre* (1998) et les *Cocus posthumes* (2001), Bolya crée le personnage de l'inspecteur Nègre aux prises avec les chefs d'État africains, leur entourage corrompu et les affairistes français où meurtres, prostitution, trafic de drogue, sacrifices sexuels ou sectaires se succèdent. L'intérêt de cette école congolaise du polar réside dans la dénonciation d'un système et de ses rouages qui impliquent le trafiquant de la rue et les plus hautes instances politiques en France ou en Afrique. Si dans son avertissement au lecteur Bolya écrit : « *Les Cocus posthumes* est une œuvre de pure fiction. Toute ressemblance des personnages avec des chefs d'État africains et des affairistes français existants ou ayant existé serait de pure coïncidence et indépendante de la volonté de l'auteur », on comprend fort bien que ses romans en trompe-l'œil dénoncent une réalité bien réelle, que par exemple, le Jean-Christian SangSexe des *Cocus* est en réalité le fils d'un président français. Achille Ngoye ne mettait-il pas en scène dans *Agence Bafoussa*, « Pupu Muntu, dictateur indéboulonnable du Kalina », personnage dans lequel on reconnaît le funeste dictateur Mobutu Sese Seko du Congo ?

C'est dire qu'Achille Ngoye et Bolya ajoutent, à la dimension sociologique du polar d'Abasse Ndione, la dimension politique et économique qui leur permet de dresser un portrait du « négociateur planétaire qui vend tout tout tout », (Bolya, 2001, 4^e de couverture), on voudrait dire un documentaire, une pierre à l'édifice de la connaissance, une thèse argumentée dénonçant les dérives d'une organisation internationale criminelle qui fait de l'usage et le trafic de la drogue l'un des piliers des économies parallèles. Car la drogue permet une gestion à la fois politique, économique et sexuelle des hommes.

Gestion politique ? Elle est évidente dans *Agence Bafoussa*, dans *Sorcellerie à bout portant* ou encore dans *Les cocus posthumes*, car le trafic de drogue permet entre autres de payer les armes des milices qui terroriseront la population et maintiendront le dictateur au pouvoir, la drogue permet aussi de neutraliser toute conscience et de fabriquer de parfaites machines à massacrer, fussent-ils des enfants¹⁶. Gestion économique ? Les revenus générés par le trafic enrichissent les caisses noires de

¹⁴ Achille Ngoye, *Kin-la-Joie, Kin-la-Folie*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 127.

¹⁵ *Ibid.*, p. 157.

¹⁶ Il suffit d'évoquer le roman d'Ahmadou Kourouma : « Et moi, j'ai tué beaucoup d'innocents au Libéria et en Sierra-Léone où j'ai fait la guerre tribale, où j'ai été enfant-soldat, où je me suis bien drogué aux drogues dures. », Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 12-13.

partis politiques, permettent la corruption à grande échelle, provoquent des enrichissements rapides et soudains et aux plus fortunés des trafiquants des positions enviabiles dans la hiérarchie du pouvoir et de la terreur. Djeli Diarawa le héros de *Ballet noir à Château rouge* (Ngoye, 2001) l'apprend à ses dépens, lui qui a fait appel à un réseau reliant personnel véreux de la préfecture de police et mafieux africains pour un trafic de faux titres de séjour. Le détective Kalogun est recruté par le GROPACAS, (Groupe panafricain d'action et d'assistante) pour protéger Diarawa et faire plonger le réseau criminel. Au cœur de Château-rouge, quartier de Paris au cœur de l'immigration africaine, vit toute une faune dont le romancier traque le langage coloré et les trafics en tous genres. Ainsi au bas de l'échelle, aura-t-on le portrait désopilant du dealer Sow Gangja au nom programmatique :

Kalogun se détourna de la fumelle au constat qu'elle était schlass, et voulut reprendre son briefing. Mais le dealer, fasciné par les balancements lascifs, ignore ses appels du pied. Une autre tentative tournant court, le détective poussa une gueulante, obtenant sur-le-champ l'écoute nécessaire [...] Le dealer, qui n'en pouvait plus de ronger son frein, se leva brusquement pour rejoindre la danseuse solitaire. Manque de pot, la meufe piqua aux waters, l'obligeant à tourner sur la piste avant de regagner la case départ.¹⁷

Mais au sommet de la hiérarchie du crime règne « l'infime minorité qui possède l'arme de la liberté : l'argent »¹⁸. Tout leur est permis : « Sur l'écran du téléviseur apparut bientôt un homme d'une soixantaine d'années, aux yeux rougis par l'alcool et la drogue, et qui s'épongeait régulièrement le front. Il tenait dans ses bras une fillette aux cuisses ensanglantées »¹⁹. L'horreur ordinaire nourrit l'imaginaire, il revient au polar d'en permettre à la fois l'illustration et la dénonciation.

Les sectes et autres organisations sorcières ne sont pas en reste. Bolya décrit dans *La polyandre* l'usage de la drogue aux fins de soumission sexuelle dans des rituels polyandriques : « [...] elle se releva, puis, se prenant au jeu, enfonça son poing dans la bouche du jeune homme. Ce dernier ne bougea pas. Il était sous l'effet d'une drogue »²⁰. La drogue peut du reste prendre d'autres formes que le cannabis, la cocaïne ou même l'alcool. Certaines recettes font froid dans le dos : « Voici le pot que le successeur de Dieu vous offre. Il contient de la poudre fabriquée avec le cadavre d'un enfant de sexe féminin »²¹. Destinées à ranimer les virilités défaillantes, les drogues sont aussi le produit des croyances et autres pratiques ésotériques qui mêlent certitudes traditionnelles et capitalisme international, quand des Occidentaux en mal de foi adhèrent à ces recettes sorcières. De façon générale, les différentes enquêtes menées dans les romans congolais sont une plongée au cœur de toutes les horreurs, la fin de ces romans n'apporte pas, comme dans les romans d'énigme à la Sherlock Holmes, le retour à l'ordre et le châtement des méchants.

- Encore un drogué, dit le marchand de fleurs.
- Il n'y a que ça ici, ajouta son voisin.
- Ça commence mal. Une matinée maudite, ça ne fera pas une bonne journée.²²

¹⁷ Achille Ngoye, *Ballet noir à Château rouge*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 2001, p. 68.

¹⁸ Baenga Bolya, *Les cocus posthumes*, op. cit., p. 48.

¹⁹ *Ibid.*, p. 189.

²⁰ Baenga Bolya, *La Polyandre*, Paris, Le Serpent à plumes, coll. « Serpent noir », 1998, p. 91.

²¹ Baenga Bolya, *Les cocus posthumes*, op. cit., p. 81.

²² *Ibid.*, p. 18.

Le roman noir congolais est bien le récit de toutes les matinées maudites... et elles n'ont pas de fin.

African connexion

Parmi les jeunes auteurs de polar les plus talentueux du moment, on trouve le Béninois Florent Couao-Zotti avec le titre *Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au porc de le dire* (2010) et son détective fétiche : Doussou Kakpo dit (SDK) ainsi que le Gabonais Janis Otsiemi notamment pour son roman *La bouche qui mange ne parle pas* (2010) et ses héros emblématiques Tito et Solo. Né en 1976, Otsiemi que l'on considère comme le jeune représentant du « polar de brousse » fut récipiendaire du Prix du Premier Roman gabonais en 2001. *La bouche qui mange ne parle pas* est son second polar. On y retrouve, comme dans le précédent (*La vie est un sale boulot*) des personnages hauts en couleur, tirillés entre les croyances sectaires et sacrificielles et le capitalisme criminel le plus sauvage entre braquage, corruption, arnaque et système D. Cette autopsie de la société librevilloise contemporaine est sans appel. Le héros, Solo (le bien nommé) découvrira l'inexistence de l'honnêteté alors même que, sorti de prison, il recherche une impossible rédemption. La peinture de cette société gangrenée par la corruption où la quête de l'argent, quels que soient les moyens employés, agit comme une drogue puissante qui prend toute la population en otage est servie par un humour macabre. Comme dans la tradition congolaise, les pires horreurs (rapt et sacrifice d'un enfant) y sont décrites pour être mieux vilipendées. Dans ce système, la drogue et son usage n'occupent qu'un champ étroit du catalogue des infamies, mais pourtant une forme de stupéfiant est toujours à l'origine des méfaits. L'enfant sacrifié ne le serait-il pas pour augmenter les pouvoirs spirituels du sacrificateur ? Cet enfant sacrifié ne serait-il pas un odieux médicament occulte ? Quant au roman de Florent Couao-Zotti, il est ainsi résumé dans la 4^e page de couverture :

Il y a d'abord une miss, belle et longiligne, qu'on retrouve mutilée sur la berge de Cotonou. Il y a ensuite une autre galante, toute aussi irrésistible, qui vient proposer à un homme d'affaires libanais d'échanger de l'argent contre une valise de cocaïne. Il y a enfin un détective privé, contacté par une troisième chérie, qui voudrait un acquéreur pour la même poussière d'ange. Par-dessus le marché, deux flics de la brigade des stupéfiants sont prêts à bousculer les habitudes établies dans la hiérarchie. Ils refusent de faire ami-ami avec les trafiquants et s'engagent dans une course-poursuite contre le principal suspect : Smaïn, l'homme d'affaires.²³

Construit comme un *road movie*, ce polar de facture assez convenue qui prend inévitablement pour prétexte la mallette de poudre d'ange réussit toutefois à « dire » Cotonou, alias Coto-trou, ses habitants, ses trafics. Le titre du roman : *Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au porc de le dire* fait ainsi écho aux incipits des différents chapitres du roman : « Le coassement de la grenouille n'empêche pas l'éléphant de boire » ou « Tous les coqs qui chantent ont d'abord été des œufs » ou encore « Si tu as échappé au crocodile en te baignant, prends garde au léopard qui t'attend sur la rive ». Le choix scénaristique soit, la poursuite de la mallette à la cocaïne, poursuite qui implique tous

²³ Florent Couao-Zotti, *Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au porc de le dire*, Paris/Monaco, Le Serpent à plumes, coll. « Serpent noir », 2010.

les membres de la Cité, est emblématique de l'imprégnation de toute une société, fût-elle régie par la sagesse traditionnelle, par la drogue, sa consommation et sa valeur commerciale.

De nombreux auteurs vont exploiter ce filon, qu'ils soient ou non africains de naissance ou d'adoption. Les exemples abondent et nous n'en citerons que quelques-uns, pris pour commencer du côté des femmes. Ainsi de Laurence Gavron, *Boy Dakar* (2008), on retiendra le choix de mettre en scène Mayekoor, jeune Sénégalais aux prises avec un marabout fanatique. Pa' Djéli, le féticheur qui essaie de lui venir en aide sera assassiné : des épines de porc-épic plantées dans le cœur. On suit alors l'enquête de Jules, le brigadier dans le quartier des Cap-Verdiens de Dakar. La sorcellerie joue dans ces romans le rôle des poisons, venins de serpent et autres poudres d'arsenic que l'on trouve traditionnellement dans les romans d'énigme à la Agatha Christie. Gavron, qui est réalisatrice de films, installée au Sénégal depuis 2002 et Sénégalaise depuis 2008, s'inspire justement de l'œuvre Ken Bugul, laquelle publiait en 2005, un des premiers romans à saveur policière écrit par une Sénégalaise : *Rue Félix Faure*.

Tu disais que c'était parce qu'on t'avait bloqué. Et qui t'avait bloqué ? 'Mon oncle !' disais-tu. Tu disais que ton oncle était allié avec le diable et qu'il était dans un club de sorciers, sinon tu aurais pu réussir. Tu disais que ton oncle voulait te détruire. Tu disais que cet oncle détruisait même ses propres enfants et qu'un enfer chaud l'attendait.²⁴

« La drogue, c'est les autres », pourrait-on dire en paraphrasant Sartre. Dans ces univers mortifères, l'occulte est le premier des assassins, il règne en maître sur les capitales africaines avec son cortège de poudres, datura, iboga, « médicaments » mangeurs d'âmes, et autres féticheurs. Comme l'explique Joseph Tonda :

C'est l'argent qui entraîne les gens à se jalouser et à se détruire, à s'abandonner au fétichisme et à la sorcellerie : l'argent est en quelque sorte le premier fétiche, un fétiche qui ne mène pas forcément au bonheur. S'il ne mène pas forcément au bonheur, c'est qu'il est ambivalent au même titre que tous les fétiches ou « médicaments » (lorsque les « indigènes » ne reprennent pas le mot « fétiche », ils parlent de médicaments, un terme ambivalent et polysémique: le médicament, c'est aussi bien ce qui correspondrait au sens biomédical de ce mot, mais c'est aussi un poison, réel et non seulement symbolique – au sens de fictif – comme le serait un objet censé agir à distance sur une personne ou sur des forces de la nature, et que l'on peut inscrire dans la magie, au sens technique du terme)²⁵

Ce capitalisme sorcier se nourrit du poison de la croyance en l'occulte. Le Malien Moussa Konaté est quant à lui un vieux routier du polar. On suit les aventures du commissaire Habib Kéita et de son jeune assistant Sosso Traoré de la Brigade criminelle dans *L'empreinte du renard* (2006) et dans *La malédiction du Lamantin* (2009) qui se passent respectivement pour l'un chez les Dogons, pour l'autre chez les Bozos. La dimension ethnographique des enquêtes, revendiquée par l'auteur, n'est pas délivrée sans humour : « Je crois qu'on va bien s'amuser au pays dogon, ironisa le commissaire sans transition. Avec un adolescent comme maire, des assassinats sans auteur et sans arme, le tout dans un

²⁴ Ken Bugul, *Rue Félix Faure*, Paris, Hoëbeke, 2005, p. 187.

²⁵ Joseph Tonda, « Capital sorcier et travail de Dieu », dans « Politique africaine », n° 79, octobre 2000, p. 56.

environnement irrationnel, c'est du plaisir. »²⁶ Si le venin de serpent et autres poudres mortifères sont à l'honneur, Habib Keita doit tenir compte des autres enquêtes, spirituelles celles-ci, auxquelles se livrent les dirigeants des populations maliennes : « Que les Bozos, puis à leur suite les autres ethnies m'intiment l'ordre d'arrêter mes investigations parce qu'ils ont une tout autre conception du crime, je peux comprendre »²⁷. Moussa Konaté propose une voie intéressante qui doit découvrir, par delà la mort mystérieuse, en entrouvrant les voiles de l'invisible, les très concrets et très visibles poisons et autres drogues qui ont conduit aux décès. Ce thème est largement exploité dans les romans policiers qui ont pour cadre le continent africain ou sa diaspora. Si l'on quitte les auteurs d'Afrique, on pourrait citer Toby Nathan, professeur de psychologie à Paris-VIII, lequel fut le pionnier de l'ethnopsychiatrie en France et auteur de romans policiers. Le premier, *Saraka bo* (1993), mêlait pour enquête policière et croyances des migrants africains de Paris, dans le second *Dieu-Dope* (1995), Toby Nathan explore encore ces milieux migrants africains et antillais et le trafic d'une drogue dont les effets sont dévastateurs : « Personne n'y comprend rien, il s'est shooté à l'orange, il est devenu débile, comme Babacar. On ne peut plus l'approcher »²⁸

Par ailleurs, l'un des grands succès de librairie au rayon polar au cours de ces dernières années est celui de Caryl Férey, auteur d'origine bretonne qui a situé son roman *Zulu* (2008) à Cape town dans l'Afrique du Sud du post apartheid. Couronné par le Grand prix de littérature policière en 2008, ce roman met en scène un commissaire de police d'origine zouloue lequel est confronté entre autres à un odieux complot des dirigeants d'industries pharmaceutiques et à ces nouvelles drogues qui déciment la population le tout sur fond de racisme, d'épidémie de sida galopante et de jeunes filles blanches assassinées. Il joue en quelque sorte les gammes de ce qui convient désormais d'appeler, le polar à l'africaine, entre rationnel et occulte, où les drogues tueuses d'hommes sont présentes à la fois dans l'univers visible et invisible.

La riche piste de la drogue et autres poisons dans le polar d'Afrique mène à la compréhension à la fois des conséquences de la mondialisation et des trafics criminels dont le continent est l'un des douloureux champs de bataille, mais aussi, à la compréhension paradoxale de « l'occulte » et des morts suspectes, au-delà des croyances ésotériques et sorcières qui empoisonnent les populations. Les auteurs de polar proposent selon le cas des lectures politique, culturelle ou ethnographique de leurs sociétés respectives où la drogue n'est pas seulement une possibilité de s'évader d'une réalité délétère (drogue plaisir), mais aussi un moyen de s'appropriier la puissance (drogue pouvoir) ou encore de terrasser ses ennemis (drogue poison). Il faudrait poursuivre cette réflexion en explorant les romans policiers de la Caraïbe ou du Maghreb, mais surtout en étudiant les polars d'Afrique anglophone dont les thématiques sont jumelles.

²⁶ Moussa Konaté, *L'empreinte du renard*, Paris, Fayard, coll. « noir », 2006, p. 65.

²⁷ Moussa Konaté, *La malédiction du Lamantin*, Paris, Fayard, coll. « noir », 2009, p. 131.

²⁸ Toby Nathan, *Dieu dope*, Paris, Payot et Rivages, 1995, p. 112.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

Essais et Études critiques

BOLYA Baenga, *L'Afrique, le maillon faible*, Le Serpent à plumes, 2005.

CHAMPIN Christophe, *Afrique noire, poudre blanche, L'Afrique sous la coupe des cartels de la drogue*, Paris, André Versaille éditeur, RFI, 2010.

HYTTEL Carsten, « West Africa: where drugs, organized crime and corruption converge », dans « UNODC Annual Report », 2011, p 31 sq.

http://www.unodc.org/documents/frontpage/UNODC_Annual_Report_2010_LowRes.pdf.

LÉONARD Éric, « Crise des économies de plantation et trafic de drogues en Afrique de l'Ouest : les cas ivoirien et ghanéen », dans *Drogue et reproduction sociale dans le Tiers monde*, Paris, IRD Éditions, 1998, p. 79-99.

MEUNIER Marianne, « Coke en stock », dans « Jeune Afrique », 2007.

<http://www.jeuneafrique.com/Article/LIN26087cokeekcotsn0/>.

DUPUIS Christophe « Abasse Ndione, Entretien », dans « L'Ours polar », n° 13, 2001.

<http://patangel.free.fr/ours-polar/auteurs/ndione1.php>.

ROUDAUT Mickaël R., « Géopolitique de l'illicite : une nouvelle grille de lecture internationale », dans « Diplomatie », n° 50, Paris, éditions Areion Group mai juin 2011.

<http://www.diplomatie-presse.com/?p=3719>.

TONDA Joseph, « Capital sorcier et travail de Dieu », dans « Politique africaine », n° 79, octobre 2000, p.49-65.

Romans policiers

BOLYA, *La polyandre*, Paris, Le Serpent à plumes, coll. « Serpent noir », 1998.

_____, *Les cocus posthumes*, Paris, Le Serpent à plumes, coll. « Serpent noir », 2001.

BUGUL Ken, *Rue Félix Faure*, Paris, Hoëbeke, 2005.

COUAO-ZOTTI Florent, *Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au porc de le dire*, Paris, Le Serpent à plumes, coll. « Serpent noir », 2010.

FÉREY Caryl, *Zulu*, Paris, Gallimard, Série noire, 2008

GAVRON Laurence, *Boy Dakar*, Paris, Éd. Le Masque, 2008.

KONATÉ Moussa, *L'empreinte du renard*, Paris, Fayard, coll. « noir », 2006.

_____, *La malédiction du Lamantin*, Paris, Fayard, coll. « noir », 2009.

_____, *L'assassin du Banconi*, suivi de *L'Honneur des Keita*, Paris, Gallimard, 2002

NATHAN Toby, *Saraka bo*, Paris, Rivages, 1993.

_____, *Dieu dope*, Paris, Payot et Rivages, 1995.

NDIONE Abasse, *La vie en spirale*, t. I, N.E.A Sénégal, 1984.

_____, *La vie en spirale*, t. II, N.E.A Sénégal, 1988.

NGOYE Achille, *Kin-la-Joie, Kin-la-Folie*, Paris, L'Harmattan, 1993.

_____, *Agence Bafoussa*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1996.

_____, *Ballet noir à Château rouge*, Gallimard, coll. « Série noire », 2001.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

L'AFRICANISATION DU POLAR OU L'ÉLUCIDATION PAR LA RELATION DANS *LES COCUS POSTHUMES* DE BOLYA BAENGA

Mouhamédoul Amine NIANG
Colby College, Waterville, Maine, USA

Les *Cocus posthumes* de Bolya Baenga¹ figure parmi les romans policiers francophones qui se sont fait une réputation de « réinvention » du polar à partir des marges. Pour cet auteur d'origine congolaise, ce renouveau générique passe par des créneaux thématiques et esthétiques qui célèbrent la fin d'une vision unilatéraliste du monde. C'est par une ouverture forcée du discours moderne de l'enquête policière à l'occultisme africain et à une transplantation de rituels « sauvages » dans l'espace parisien que Bolya met en évidence la possibilité d'africaniser le polar sans le fermer à la potentialité de l'hybridation. Une analyse de la représentation de l'espace existentiel en rapport avec les procédés d'investigation utilisés dans ce roman et une relecture de l'espace textuel comme un palimpseste véhiculaire situé au carrefour de l'Orient, de l'Occident et du Sud permettront de montrer que son fond narratif participe d'une africanisation du polar en phase avec la poétique de la relation.

Introduction

Le contact africain avec les genres romanesque et poétique universellement associés à l'Occident a, dès ses débuts, servi l'écriture de l'Afrique francophone. Pour un lectorat habitué aux multiples facettes de l'imaginaire africain, il a été une occasion de redynamisation et de renouvellement esthétiques. Il a aussi permis de trouver une voie littéraire au vécu de l'Africain. Ainsi, Ousmane Socé Diop écrivit *Un docker noir*, et Aké Loba, *Kocumbo, l'étudiant noir*. Bernard Dadié nous gratifia d'*Un nègre à Paris* bien avant que Cheikh Hamidou Kane n'accouchât de *L'aventure ambiguë*, sans occulter les apôtres de la négritude dont les écrits comme *Nègreries* (1935), une pièce césairienne, consacrent « la rupture fondamentale, ayant donné lieu à une transformation des formes poétiques des langages nègres »². Par ailleurs, l'adoption confiante de la forme épistolaire par Mariama Bâ fut précédée et peut-être encouragée, consciemment ou inconsciemment, par la venue fracassante à la poésie de Senghor qui, s'inspirant des symbolistes, entre autres, chanta sa terre natale emblématisée par la fameuse *Femme noire*. Plus tard, Bolya Baenga jouera aussi un rôle dans cette fertilisation continue du contact africain avec l'écriture par sa singulière intronisation du polar, à l'instar de Yasmina Khadra (Mohammed Moulessehoul de son vrai nom), Achille Ngoye, Aïda Mady Diallo, Abasse Ndione, Driss Chraïbi, Patrick Chamoiseau, pour ne citer que ceux-là.

¹ Baenga Bolya, *Les Cocus posthumes*, Paris, Le Serpent à Plumes, coll. « Serpent noir », 2001.

² Georges Ngal, *Création et rupture*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 18.

À la suite de Césaire et Senghor qui consacèrent la « négrification » et l'africanisation de l'écriture littéraire à partir de l'Hexagone, Bolya insufflera un rythme africain à la trame narrative de son roman policier *Les Cocus posthumes*. Publié dans la série Serpent noir des éditions Le Serpent à Plumes en 2001, ce roman précédé par *La Polyandre* (1998), témoigne de la présence de l'occultisme d'Afrique noire en France et de l'implication de l'auteur africain dans l'évolution culturelle du polar, une invention anglo-saxonne construite autour de la quête d'une identité, celle du coupable. Denis Fernandez-Recatala voit dans « la tragédie de Sophocle, *Œdipe-Roi* [...] la première construction policière »³. Revenant au roman de Bolya, force est de constater que presque tout y renvoie à l'Afrique. Le quartier d'Aligre, site du crime qui va alimenter l'intrigue, est assimilé à un village africain et un des personnages, Monsieur Sangsexe, reçoit régulièrement des appels d'une des Excellences africaines, vivant encore sur le continent noir. Par ailleurs, les voix majeures de ce roman appartiennent à des enfants de l'Afrique noire tels qu'imaginés par l'auteur. La polyandrie y a aussi élu droit de cité. Ce sera cependant la ville de Paris, avec ses rues, ses marchés et ses bois comme celui de Vincennes, que Bolya dépeindra dans ce roman qui met à nu des pratiques perverses comme la pornographie, la masturbation, le meurtre, le trafic humain, le trafic d'organes et le trafic d'influence. À l'instar du style *hard-boiled* qui « était une réaction nécessaire à la sclérose du roman policier [en lui redonnant] [...] la vie »⁴, l'œuvre de Bolya se veut être l'expression d'une ouverture/extension du genre policier aux réalités socioculturelles africaines. En portant notre analyse sur *Les Cocus posthumes*, un titre assez révélateur du caractère exceptionnel de la mimésis romanesque de Bolya, nous tenons à montrer que le polar adjoint l'univers symbolique de l'Afrique noire à la procédure rationnelle policière. L'enquêteur qui a coutume de manipuler les indices devient victime de la manipulation, d'où un grand renversement qui laisse en entrevoir un autre, plus profond. Il faut aussi préciser que cette africanisation heurtée du genre policier ne ferme pas le récit à d'autres mondes, puisque dans un souci d'entrer en relation avec l'autre, l'orient est aussi présent. Nous soutenons que dans ce roman, fortement marqué par les signes liés à la culture africaine, Bolya joue de la présence et de l'interférence de trois espaces, professant la « poétique de la relation » chère à Édouard Glissant.

L'intérêt des Africains pour le polar ne date pas des années 1990. Une décennie plus tôt, la maison d'édition des Africains, à savoir L'Harmattan, avait déjà lancé une série dite « Polars noirs »⁵. L'écriture littéraire allait ainsi aborder une nouvelle phase, avec son entrée dans le domaine de la paralittérature, surtout grâce à l'implication de Gallimard⁶, du Serpent à Plumes et de certaines maisons d'éditions africaines, dont NEA et celle du Malien Moussa Konaté. Aujourd'hui, le polar a validé son entrée dans la sphère de la littérature, et des villes comme Dakar (festival « Polar à Dakar » tenu en février 2000) et Bamako (« Lire en fête au Mali ») ont accueilli et célébré ce renouveau

³ Denis Fernandez-Recatala, *Le Polar*, Paris, MA éditions, 1986, p. 132.

⁴ Jacques Sadoul, *Anthologie de la littérature policière*, Paris, éditions Ramsay, 1980, p. 18.

⁵ Lydie Moudileno, « Le droit d'exister. Trafic et nausée postcoloniale », dans « Cahiers d'Études Africaines », n° 165, 2002, p. 94.

⁶ Notons que la mise sur pied de la Série Noire des éditions Gallimard date de fin 1945 (*Ibid.*, p.17).

littéraire avec un grand enthousiasme. Comme Ambroise Kom l'a si bien dit, « le genre policier avait [...] fait fortune dans le milieu littéraire »⁷; on est cependant relativement loin de ce besoin de « le sortir de la marge dans laquelle la critique semble l'avoir quelque peu confiné » puisque Kom, avec d'autres critiques auxquels nous nous associons, a réussi et continue à « lui établir une espèce de carte d'identité »⁸. Celle du livre *Les Cocus posthumes* présente bien des similarités avec le roman noir ; il répond même à ces critères qui consistent à « témoigne[r] de l'univers social en exhibant fréquemment les bas-fonds d'un cadre géographique, historique et social »⁹. Si bon nombre des récits policiers francophones produisent une trame narrative circonscrite à l'espace africain, le roman de Bolya, publié en France, fait de Paris son espace mimétique préférentiel. Cet auteur s'évertuera à peindre les aspects les moins glamours de la Ville lumière.

Comme si *La Polyandre* n'avait pas suffi à déstabiliser le lectorat africain et occidental, Bolya produit *Les Cocus posthumes*, dans une période de malaise social au cours de laquelle les relations interraciales ne sont pas au beau fixe dans l'Hexagone. L'auteur semble avoir jeté de l'huile sur le feu en donnant une représentation de crimes odieux et de rituels absurdes associés à certains membres de la communauté africaine de Paris. Ces pratiques auraient pu outrer l'opinion publique française, bien empreinte de son idéal de laïcité et tout acquise à son rationalisme hérité du Siècle des Lumières. Nous sommes cependant dans le domaine de la fiction, et ce n'est pas un Français de souche qui s'indigne de cet occultisme criminel, mais un personnage d'origine africaine et naturalisé Français ; de fait, son statut et la profession qu'il exerce témoignent de sa bonne intégration, en dépit de son nom chargé, hors du commun, qui dénote la duplicité déjà évoquée en ce qu'il fait de lui un « corps » africain désigné par la tradition chrétienne. De fait, le premier indice de l'africanisation du polar transparaît dans le regard de l'inspecteur Robert Nègre, mais aussi dans l'identité des victimes dont les corps sont ironiquement découverts par un jeune homme aux cheveux blonds. Si le choix de l'enquêteur fait par Bolya situe *Les Cocus posthumes* dans le genre du roman noir, puisque celui-ci vient du même milieu que le criminel, sa véritable trame, quant à elle, s'ouvre sur cette caractéristique du polar, à savoir la « transgression criminelle »¹⁰, celle-ci remontant à Caïn et Abel, « le premier couple—meurtrier/victime—unité dialectique sans laquelle la littérature d'inspiration policière n'aurait pu émerger »¹¹. Le déroulement de l'enquête qui s'y effectue sera relativement fidèle à la définition du roman policier qui n'est autre que « sa focalisation sur un délit grave, juridiquement répréhensible (ou qui devrait l'être) »¹². Le narrateur extradiégétique du livre *Les Cocus posthumes* nous mènera en effet à la découverte de personnages et de situations existentielles qui ne se rapportent pas directement au

⁷ Ambroise Kom, « Violences postcoloniales et polar d'Afrique », dans « Notre Librairie », n° 148, 2002, p. 36.

⁸ *Ibid.*, loc. cit.

⁹ Bernard De Meyer et Karen Meyers-Ferreira, « La tentation du féminin dans le roman noir africain Francophone », dans « Francofonie », n° 16, 2007, p. 87.

<http://revistas.uca.es/index.php/francofonie/article/view/1551/1362>.

¹⁰ *Ibid.*, p. 86.

¹¹ Denis Fernandez-Recatala, *Le Polar*, op. cit., p. 13.

¹² Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Nathan, 1997, p. 9.

crime commis. Il met en évidence un aspect du roman noir par sa façon de peindre la communauté du quartier d'Aligre, où plusieurs races et nationalités se côtoient. L'auteur fait œuvre de « brassage social »¹³. Par ailleurs, son récit fait état non pas d'un crime isolé, mais d'une multiplicité de crimes qui participent grotesquement de la mise en relation de l'Afrique et l'Hexagone. Ainsi, la diversité y est tout aussi criminelle que sociale et identitaire. C'est le meurtre des jumelles qui, néanmoins, alimentera l'enquête principale dont le soubassement n'est autre que la « volonté de savoir »¹⁴. C'est au travers de cette investigation que l'africanisation s'effectue.

Comme toute enquête suppose la présence et la mise en relation de ce que Naudillon appelle des « êtres sémiotiques », celle romancée dans *Les Cocus posthumes* créera une situation de contact entre un détective classique et un supposé spécialiste africain dans la recherche occulte des signes. Bolya ne compte pas reconduire uniquement la méthode scientifique associée à Arthur Conan Doyle, l'inventeur du mythique Sherlock Holmes, « l'habitant du 221B de Baker Street » et développée par l'Américain Jacques Futrelle¹⁵. Il entérine à contrecœur la méthode d'interprétation relevant de la sorcellerie ou la divination. La première amorce du dépaysement générique se situe dans ce contexte de subversion épistémologique et procédurière. L'inspecteur Robert Nègre doit compter sur son « cousin » africain Makwa, son nom connotant la moquerie/supercherie (« Makwa » : moquer/tourner en ridicule), et sur d'autres « êtres sémiotiques » d'origine africaine pour mettre la lumière sur le mobile du crime afin d'identifier le coupable. Ce dernier lui offre derechef ses bons et loyaux services dès leur première rencontre :

- J'ai autre chose à faire et de plus urgent. On vient de trouver deux gamines assassinées.
- Robert Nègre, je peux t'aider dans ton enquête. J'ai un don ancestral caché. Ton père ne te l'a jamais dit ? Pourtant, je l'ai beaucoup aidé dans ses affaires.
- T'es devenu sorcier ou marabout ?
- Mais non, ce n'est pas assez distingué pour un gars de mon envergure. De grâce, ne me rabaisse pas à ce point-là. J'ai plus de classe et d'intelligence que tous ces vulgaires charlatans.
- Alors quoi ?
- Radiesthésiste.
- Tes dons de voyance et de divination, tu les as certainement découverts en arrivant à Paris ! Sache qu'ici, tu devras faire face à une concurrence assez rude. Pour ce qui est des charlatans, il y a pléthore ! Et tu vas crever de faim. (P, 22)

Trois éléments se dégagent de cet échange : le désir de scientificité chez Makwa, le démasquage de ce désir illusoire par l'inspecteur, et la reconnaissance de l'espace parisien comme une sorte de terreau fertile à la pratique de l'occulte. Le refus de l'inspecteur se muera en capitulation en raison de la pression de l'enquête et de l'insistance de son interlocuteur. Makwa ne mourra pas de faim puisque l'inspecteur Robert Nègre n'aura aucun autre choix que de compter sur la collaboration de son ami d'enfance. La fin de l'unilatéralisme discursif sur l'élucidation du crime ou « processus

¹³ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴ Toutes les références à Françoise Naudillon figurent dans « Poésie du roman policier africain francophone », http://www.com.ulaval.ca/fileadmin/contenu/afi/doc_pdf/colloc_2006/III-5b_Francoise_NAUDILLON.pdf.

¹⁵ Yves Reuter, *Le roman policier, op. cit.*, p. 17.

herméneutique »¹⁶ passe par un transfert du pouvoir de détection d'un mode rationnel déjà codifié à un type de lecture irrationnelle basée sur la voyance ou la prétention à posséder ce don occulte. L'enquête s'en trouve empreinte d'une pratique encore associée à l'imaginaire africain, en raison de cette grille de lecture, mais aussi en vertu de la façon dont Makwa s'y immisce. Son entrée dans l'investigation emprunte une voie qui met en évidence le rôle de la famille et de la communauté dans le culte des rapports humains en Afrique. Makwa et Robert Nègre partagent un passé africain où les figures du père et de la mère demeurent plus que prépondérantes. Leur conscience de cette intimité et le rapprochement de leurs familles concourent à la flexibilité de l'inspecteur et aux compromissions de son collaborateur. Le chantage entre paradoxalement en jeu dans cet échange qui s'effectue pour une affaire légale, Nègre usant de l'image intimidante de la mère pour amener son ami d'enfance à faire son travail d'informateur : « Makwa, sache que je vais raconter à ta mère que tu vas dans les sex-shops. Je lui raconterai tout... »¹⁷ Ces mots suffisent pour faire de Makwa le « sujet véridicteur »¹⁸ de l'enquête. Contrairement à Naudillon qui parle de son effacement, le marabout ou « divinologue » de Robert Nègre laisse constamment ses traces dans ce récit auquel ses jeux, chantages et perversités donneront un cachet particulier. Ce qualificatif professionnel dont il s'affuble lui sert de déguisement, cette caractéristique ayant été identifiée comme un élément constitutif du polar.¹⁹ Ainsi, l'enquête est une série de consultations entre Makwa et Robert Nègre où le policier reconnaît son impuissance par sa dépendance :

- Robert le Rouquin. Je peux t'aider à faire progresser ton enquête. Je suis *fraternel*, moi. J'essaie juste de t'aider.
- Alors qu'as-tu à me faire partager ?
- Là, je te reconnais. Partager, voilà un verbe que je n'avais pas entendu dans ta bouche depuis fort longtemps. Ça me rassure quant à ton sens de la famille.
- Makwa, *tu as eu des visions cette nuit ?*
- Va faire une perquisition dans la cave de Kobumbo, chez Oulématou. Tu comprendras tous les crimes de ces buveurs de sang... (P, 182 ; nous soulignons)

Les Cocus posthumes rend compte d'une bizarre quête de virilité au sein d'une secte composée d'Africains et résidant dans la capitale française. Le nom du cocu Sangsexe illustre bien cette virilité en situation de manque. Ainsi, l'obsession de virilité s'accompagne d'une cure de jouvence éternelle qui passe par un grotesque viol collectif de poupées blondes symbolisant une gémellité féminine impubère. C'est à travers la vision de l'inspecteur Robert Nègre, informé par Makwa, que ce rituel dirigé par un redoutable Maître de cérémonie se révèle à notre imagination :

Il longea le bois de Vincennes, et puis se gara devant la brasserie *Les Cascades*. Il s'empara du Caméscope qu'il laissait toujours dans son coffre, puis s'enfonça dans le bois. Tandis qu'il se dirigeait vers le lac, il entendit des voix qui psalmodiaient des imprécations [...] Il choisit de s'abriter derrière un arbre, et retint sa respiration. « Ce Makwa n'a pas menti », pensa-t-il en découvrant une dizaine

¹⁶ Ce processus fait partie intégrante de toute enquête policière digne de ce nom (voir Naudillon).

¹⁷ Baenga Bolya, *Les Cocus posthumes*, op. cit., p. 149.

¹⁸ Françoise Naudillon, « Poésie du roman policier africain francophone », op. cit.

¹⁹ Retraçant l'histoire du roman policier, Reuter revient sur les écrits de Maurice Leblanc (1874-1941) et son personnage Arsène Lupin qu'il qualifie de « roi du déguisement », Yves Reuter, *Le roman policier*, op. cit., p. 9.

d'hommes à genoux autour de deux poupées Barbie blondes qui se *ressemblaient comme des jumelles*. Les hommes tenaient à pleines mains leur verge, qu'ils brandissaient comme une arme. Au milieu d'eux se tenait un petit homme dont le visage était caché par un masque en peau de léopard, qui faisait résonner sa voix de manière lugubre. Les autres participants avaient le visage découvert. De temps en temps, le petit homme invitait l'un des adeptes à embrasser l'une des poupées Barbie. L'élue s'avavançait, caressait les cheveux blonds de la poupée, puis regagnait sa place. Un autre adepte, tenant sa verge comme un pistolet, s'approchait à son tour, s'emparait de la poupée, mimait une pénétration avant d'éjaculer dans les cheveux blonds. Un autre homme prenait son tour. Des gouttes de sperme se déversaient sur les poupées, formant une couche de lait caillé sur la chevelure [...]

Il ordonna ensuite à l'un des membres de creuser un trou. Une fois qu'il eut achevé sa besogne, le maître de cérémonie donna l'ordre d'enterrer les deux poupées Barbie dans leur petite fosse commune,

« À la jeune éternelle ! Lança l'officiant.

— À la jeunesse éternelle, répondirent en chœur les participants [...] (P, 42-43)

Si, en raison de la prostitution qui y sévit, le bois de Boulogne symbolise dans l'imaginaire parisien un espace où les corps sont immoralement sexués et sexuels, celui de Vincennes se voit défini différemment, identifié par les rapports sexuels secrets de corps respectivement mythifiés et en situation de manque. C'est à la mesure de son propre témoignage du rituel sexuel qui s'est déroulé dans ce bois de Vincennes, à présent sexuellement fertilisé, que l'inspecteur parvient à saisir la véritable prénance du meurtre des jumelles dans le quartier d'Aligre. Le « pourquoi » du crime est en partie révélé. Il s'agit d'un meurtre érotique, l'érotisme étant aussi une caractéristique du roman noir²⁰, et sacrificiel, dont la description des victimes rend bien compte : « Il constata que les cheveux des fillettes avaient été rasés et leurs vagins déflorés²¹ » (P, 18). À l'instar de l'enquête qui se laisse dicter et guider par un supposé occultisme africain, le corps des jumelles, tout comme l'espace du bois de Vincennes est envahi par des croyances et des pratiques de régénérescence données pour africaines par Bolya.

L'enquête s'africanise ainsi par la nature du crime qu'elle cherche à élucider et par les techniques employées pour y arriver. On adapte une méthode dite africaine pour éclairer des réalités supposément originaires du continent noir. Notons que le titre de certains chapitres tel que « Fantasma tropical », est tout à fait édifiant à cet égard. Cela est d'autant plus indéniable que les bienfaits de la médecine africaine traditionnelle y sont célébrés (P, 137) ; le vécu africain du temps ressassé (P, 38 ; 54 ; 136) ; des métaphores animales telles que le « Bélier » et la « Girafe » employées pour donner une consonance africaine au prologue « Totems et totems ». En outre, presque tous les criminels dans ce roman viennent d'Afrique ou y ont vécu, comme le personnage français Monsieur Jean-Christian Sangsexe, trafiquant de cheveux blonds et époux de Rosemonde, une allumeuse invétérée à la libido insatiable. Celle-ci fait des expérimentations ethnographiques de nature sexuelle avec des hommes africains de Paris. Le constat sur l'africanisation du récit s'applique aussi aux victimes comme la jeune

²⁰ « Le roman noir se transformait en produit de consommation à partir d'ingrédients soigneusement dosés : mystère, violence, érotisme, humour [...] » (Narcejac-Boileau, *Le roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 86). Par ailleurs, le vœu de l'inspecteur Robert Nègre, un nom qui renvoie à la race noire, est de « mettre fin et/ou de triompher de celui qui [a commis le meurtre] » (Yves Reuter, *Le roman policier, op. cit.*, p. 10). Reuter souligne ce dernier aspect comme se rapportant au roman noir.

²¹ Ces vagins déflorés reviendront dans son roman *La Profanation des vagins* (2005), cette œuvre dénonçant le viol comme une arme de guerre au Congo. Pour une étude du rapport entre la violence postcoloniale et le polar en Afrique, voir Ambroise Kom, « Violences postcoloniales et polar d'Afrique », *op. cit.*, p. 36-42.

filles mineures désignées par les métaphores animales « bovine » et « belle bête » (P, 130-31). Celle-ci est amenée d’Afrique par Kokumbo, le mari d’Oulématou, et se retrouve prisonnière dans une chambre²² où elle devient de la chair érotique à consommer afin qu’elle accouche de jumelles à sacrifier dès leur naissance pour les besoins de la virilité et de la cure de jouvence.

Tout autant que le travail de détection du crime, l’herméneutique du mobile du crime contre les deux jumelles conduira à doter le personnage d’Oulématou, la polyandre, du pouvoir d’africaniser le genre policier. L’oralité supplantera l’écrit dans cette analyse des sèmes culturels. Voulant en effet en savoir plus sur le mythe de la gémellité, l’inspecteur Robert Nègre se tourne vers ce qu’il connaît le mieux en dehors de sa profession, la littérature et l’ethnologie :

S’il élucidait cette énigme sur les pouvoirs des jumelles, la recherche du mobile du crime prendrait fin. Il ne lui restait qu’à réunir les preuves suffisantes qui permettraient de confondre les suspects. Malheureusement, l’inspecteur *ne trouva pas d’ouvrages d’ethnologie ou de psychanalyse traitant de la gémellité*. Déçu, il se tourna vers la librairie » (P, 77 ; nous soulignons)

La déception liée à l’absence déconcertante de textes écrits sur ce sujet sera résorbée par l’oralité inscrite dans le personnage d’Oulématou (P, 92). Il sied de préciser que presque toute enquête fait recours à des témoignages oraux et écrits. Dans le cas de celle-ci, cependant, l’aspect oral prédomine. Ainsi, la particularité du témoignage d’Oulématou repose à la fois sur son fonds sémantique et sur sa forme orale. Oulématou occupe une place de choix dans ce récit policier en raison de son double rôle d’informatrice et de sujet/objet sexuel. Elle y figure comme une femme fatale au pouvoir masculinisé par son culte de la polyandrie ; son expertise du mythe des jumelles paraît inéluctable vu l’absence de livres ou d’écrits. En plus d’être un corps désirable pour l’inspecteur Robert Nègre, qui ne rêve que de combler le manque affectif et sexuel de son monde à travers elle, Oulématou est aussi le dépositaire d’une mine d’informations sur des croyances mystiques associées à ses origines africaines. Elle se situe essentiellement dans l’imaginaire traditionnel de son espace originel, et sa sollicitation par l’inspecteur symbolise, à l’instar de la « voyance » de Makwa, l’adaptation du genre policier, intronisé par l’homme de lettres occidental et adopté par des auteurs africains de sexe masculin. Dans son étude historique du roman policier, Reuter souligne qu’« il se présente comme un roman d’hommes en face du roman sentimental en développement »²³ dans la deuxième moitié du XIXe siècle. L’arrivée des femmes dans le roman policier se fera de façon plus prégnante après la Première Guerre mondiale et à travers le roman à énigme.²⁴

L’herméneutique du crime dans *Les Cocus posthumes* fédère les deux sexes en les associant dans un récit global dont le titre tend même vers une légitimation ironique du pouvoir sexuel de la femme. Celle-ci fait en effet figure de sujet obsédant pour Kokumbo le cocufié, « séquestreur » de mineures,

²² L’image de la « chambre close » s’avère être un des éléments constitutifs du roman policier (P, 10).

²³ Yves Reuter, *Le roman policier, op. cit.*, p. 16.

²⁴ Selon Reuter, « après la Première Guerre, le roman à énigme se constitue en réaction au roman d’aventures, à ses invraisemblances, à son exotisme et à ses surhommes, grâce à des auteurs comme Agatha Christie, Dorothy Sayers, Ngaio Marsh, John Dickson Carr, etc. parmi lesquels le nombre de femmes et d’intellectuels est important », Yves Reuter, *Le roman policier, op. cit.*, p. 19.

Robert Nègre l'admirateur voyeur, et Makwa l'abonné des sex-shops du quartier d'Aligre qui satisfait ses désirs sexuels par un rituel de masturbation rappelant les scènes absurdement sexuées du bois de Vincennes. C'est dans ce cadre d'interprétation des signes empreints d'une virilité frustrée qu'Oulématou vient combler les manques de l'enquête policière menée d'une manière classique. Ainsi la transposition littéraire de son récit oral sur certaines croyances occultes associées au continent noir, non seulement introduit un point de vue relevant de l'ontologie africaine en dialogue avec l'intellectualisme occidental, mais rend aussi compte du rôle traditionnel de la femme comme gardienne et agent véhiculaire de la tradition. Oulématou perpétue la polyandrie, un type de mariage pratiqué au nord du Nigéria, en Asie du Sud²⁵, comme elle contribue à la compréhension et à la conclusion de l'enquête :

L'inspecteur Robert Nègre s'était hasardé à l'interroger sur les pouvoirs cosmogoniques des jumelles. Oulématou s'était mise à trembler.

« Si vous défiez les jumelles, elles peuvent vous réduire à néant. Souvent, elles répètent : “Quand je n'aime pas quelqu'un, je pense à ma sœur.” Et quand elle pense à la même chose que sa sœur, vous êtes cuits. Car les jumelles se sont dangereuses que lorsqu'elles sont ensemble.

— Et si quelqu'un tue des jumelles, que peut-il lui arriver ? avait marmonné le policier.

— Cela dépend. Si tu assassines une seule des jumelles, tu t'exposes à la vengeance foudroyante de sa sœur restée en vie, avait *expliqué* Oulématou. Cela oblige à les tuer toutes les deux, si l'on ne veut pas prendre de risques. Car en assassiner une seule revient à tuer une moitié d'un être double. Ce serait un crime imparfait.

— Un crime rituel... », avait répété l'inspecteur Robert Nègre. (P, 118 ; nous soulignons)

Le roman de Chinua Achebe, *Things fall apart*, est bien connu pour avoir peint le meurtre de jumeaux et jumelles en société ibo et exposé la justification de cette atrocité. Bolya dit, pour le monde francophone et par l'entremise d'Oulématou, ce que l'auteur nigérian avait déjà souligné dans un roman devenu culte. Dans *Les Jumeaux africains et leur culte : Chansons des jumeaux du Sud-Est du Katanga*, Léon Verbeek nous met au fait d'une croyance au Congo, à savoir « [d]onner naissance à des jumeaux est considéré comme de mauvais augure »²⁶. Ainsi une danse est-elle organisée pour purifier l'espace dans lequel ces jumeaux sont venus au monde. Ce rituel est décrit comme suit :

On danse. Le père des jumeaux est insulté grossièrement, déshabillé et frappé avec des baguettes. Quand la danse est finie, tous se purifient avec le remède que le devin s'est procuré. Les racines laissées au fond du pot sont broyées et envoyées aux parents absents afin qu'eux aussi puissent se purifier. Ce remède est composé de racines de musangati et de musuku. De retour au village - purification de celui-ci. Pour ce faire, autrefois le père et la mère des jumeaux devaient faire l'acte de mariage en public. Actuellement ils le font dans la maison coram duobus testibus...

Après cela on crépit les huttes et le village est purifié.²⁷

Ce récit retranscrit par l'archevêché de Lubumbashi, une grande ville congolaise, explicite que « [l]a raison de toutes ces cérémonies semble être dans la question du feu de l'enfant et dans le danger de

²⁵ Voir Walter H Sangree et Nancy E Levine, « Asian and African systems of polyandry », « Journal of Comparative Family Studies », vol. XI, n° 3, 1980, p. I-IV.

²⁶ Léon Verbeek, *Les Jumeaux africains et leur culte : Chansons des jumeaux du Sud-Est du Katanga*, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, 2007, p. 85.

<http://www.africamuseum.be/research/publications/rmca/online/les%20jumeaux.pdf>.

²⁷ *Ibid.*, p. 86.

transgresser des tabous par ceux qui le toucheront ou le porteront »²⁸. Les observations de Verbeek trouvent leur confirmation dans la présente classification de la perception des jumeaux en Afrique subsaharienne telle qu'établie par les auteurs de l'ouvrage *Le Guide des jumeaux*. En effet, ses auteurs identifient trois façons de concevoir la gémellité. Les ethnies ayant une conception positive de la gémellité sont présentées comme suit sous la rubrique les « jumeaux vénérés » :

Dans cette catégorie, Gilles Pison associe en Afrique de l'Ouest, les Dogon, les Bambara, les Malinké, les divers groupes Akan, les Ga, les Ewe, les Ouatchi, les Mina. Il y ajoute, plus à l'est, au Nigéria, les Yoruba, les Igala et les Ktab, ainsi qu'au Cameroun, les Baniléké, les Banun et les Tikar les ethnies africaines qui vénèrent les jumeaux.

Ces peuples considèrent les naissances gémellaires comme des sources de joie. Les jumeaux apportent la chance.²⁹

À ce groupe, le Dr Jean-Claude Pons ajoute les ethnies où les jumeaux sont soit « rejetés » ou « craints ». La pratique du rejet des jumeaux par l'infanticide se voit chez les Ibo, les Ibibio, les Isolo, les Edo et les Ife ainsi que les Gbari et les Kamuku du Nigéria ; les Bénafiab du Ghana tout comme les Ndenbu, les Lélé, et les Luba du Zaïre, actuelle République Démocratique du Congo, figurent parmi les ethnies qui méprisent la gémellité. Quant à la crainte affichée envers les jumeaux, elle se manifeste à travers le prénom qui leur est attribué. Ainsi parlent-ils de ce dernier groupe :

Ce groupe rassemble les ethnies qui ne considèrent les jumeaux ni avec amour, ni avec aversion. Pour ces peuples, les jumeaux sont « à la fois craints et vénérés, craints car ils peuvent être la source de malheur, mais vénérés en raison de leurs pouvoirs ». Gilles Pison, dans l'élaboration de cette troisième catégorie, rassemble les populations dans lesquelles des prénoms sont donnés aux jumeaux [...]. Ainsi l'attribution de prénoms aux jumeaux dans les sociétés africaines est corrélée à l'absence d'infanticide sur l'un des jumeaux ou sur les deux jumeaux dans cette même société.³⁰

Il n'est pas inintéressant de noter qu'Oulématou porte un nom très commun en Afrique de l'Ouest. Il partage des sons phonétiques avec un nom devenu fameux grâce au livre, *Les Soleils des indépendances*, d'Ahmadou Kourouma, Salimata en l'occurrence. Mais son interprétation du mythe des jumeaux et la crainte qu'elle éprouve en faisant une telle exégèse la placerait dans le groupe ethnique où la gémellité suscite la peur. Par contre, l'attribution de prénom aux jumeaux étant notoire en Afrique subsaharienne, il ne serait pas aberrant de conclure qu'Oulématou vient de cette aire géographique, et peut-être même du Mali. D'ailleurs, la polyandrie qu'elle incarne, outre son association aux Bashiléés de la République Démocratique du Congo³¹, fait l'objet de représentation télévisuelle au Mali. La série *Dou* (la famille), réalisée et écrite par le Malien Boubacar Sidibé, et diffusée sur TV5Monde+Afrique comporte un seizième épisode titré *Polyandrie*. Tous ces faits concourent au choix réaliste de Bolya qui traite d'un sujet et de pratiques encore fertiles dans l'imaginaire de beaucoup d'ethnies africaines.

²⁸ *Ibid.*, loc. cit.

²⁹ Dr Jean-Claude Pons et al., *Le Guide des jumeaux*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 244.

³⁰ *Ibid.*, loc. cit.

³¹ Voir Habibou BANGRÉ, *Messieurs, j'ai décidé de vous épouser. La Polyandrie chez les Bashiléé de la République Démocratique du Congo*. <http://www.afrik.com/article7226.html>. Le cas du Nigéria est déjà noté.

En somme, cette représentation d'Oulématou constitue une des preuves de la grande nouveauté dans le romanesque policier, celle-ci étant inscrite dans la substitution du livre, révélateur de secrets, et de l'ethnologie scientifique par la voix d'une femme africaine, polyandre et croyante aux traditions de sa lointaine Afrique. Donnant autorité à la voix féminine, une telle intrusion participe de la revigoration du genre par un autre imaginaire ou un autre être au monde. Cependant, il reste aussi fidèle à certaines de ses caractéristiques comme « les allusions à d'autres livres »³² au sein du tissu narratif. Son récit reste foncièrement circonscrit dans l'espace urbain, une condition sine qua non du « polar » qui « est inséparable de la grande ville avec ses quartiers miséreux, ses banlieues surpeuplées, ses zones d'insécurité »³³.

Bolya a porté son choix sur un quartier populaire situé dans le 12^e arrondissement de la ville de Paris. On y retrouve aussi des espaces réels et bien connus, le marché d'Aligre et le bois de Vincennes. L'auteur respecte ainsi l'esprit du roman policier qui, selon Boileau-Narcejac, doit se « présent[er] comme une *fiction vraie* »³⁴. *Les Cocus posthumes* se situe dans l'esthétique réaliste inhérente au polar en raison de ce choix spatial délibéré. Paris n'est pas à l'abri du crime en dépit de son statut mythique de Ville lumière, et sa brigade criminelle ne peut déroger à la règle du recours aux relations personnelles dans son travail scientifique de déduction/induction. Ce mode interactif qui est particulier au roman policier et à l'enquête se retrouve dans la transaction qui lie l'inspecteur et Makwa, ainsi qu'à travers les échanges entre le premier et Oulématou. De fait, tout le roman repose sur une structuration du relationnel dans le sens du transactionnel. Édouard Glissant a théorisé l'être en termes de relation. Ainsi dit-il, « l'être est relation à l'autre, relation au monde, relation au cosmos »³⁵. La rupture avec une perception scientifique unilatérale et intellectuelle de l'enquête classique qui se contenterait de méthodes internes codifiées s'effectue dans et grâce à la mise en relation de plusieurs personnages. Ici, deux voix africaines et une autre d'Asie orientale viennent informer, soutenir et accompagner l'investigation sur le meurtre des jumelles du quartier d'Aligre. Une version miniaturisée du Divers que Glissant définit comme « signifi[ant] l'effort de l'esprit humain vers une relation transversale, sans transcendance universaliste »³⁶ est mise en évidence par la composition démographique du quartier d'Aligre et par les relations créées. En effet, pour mettre la main sur le criminel dans un espace vital où cohabitent Arabes, noirs, juifs, Portugais, Français « de souche » (P, 186), l'inspecteur joue de ses contacts avec Makwa et Oulématou. À ces relations forcées, limitées à l'oralité, vient s'ajouter celle que Robert Nègre entretient volontairement, par le biais de l'écrit, avec Sun Tzu, l'auteur chinois de *L'Art de la guerre*, dans sa lecture herméneutique de la transgression.

La présente monographie intéresse particulièrement les professionnels évoluant dans le domaine des affaires ; l'inspecteur Robert Nègre va recourir à cet ouvrage de stratégie militaire vieux de 2000

³² Yves Reuter, *Le roman policier, op. cit.*, p. 10.

³³ Jacques Sadoul, *Anthologie de la littérature policière, op. cit.*, p. 23.

³⁴ Narcejac-Boileau, *Le roman policier, op. cit.*, p. 31.

³⁵ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 25.

³⁶ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 327.

ans plus d'une fois pendant son enquête. Car le livre dicte à l'inspecteur le comportement à adopter dans la quête du sens. Sa relation à la pensée de Sun Tzu détermine un pan de son identité professionnelle et les actions qui la sous-tendent. Les références directes aux réflexions de Sun Tzu apparaissent en effet aux pages 107, 130, 144, 179, 184, etc. Ces passages se situent dans ces moments décisifs de l'enquête puisqu'ils rythment les victoires de l'inspecteur. Les découvertes faites chez Sangsexe, membre d'un réseau criminel impliqué dans le trafic d'organes et d'objets fétiches comme les cheveux d'enfants blonds et dans la cave de Kokumbo, le premier mari d'Oulématou, lui font faire ce travail de mémoire introduit par le narrateur sur le mode du discours indirect :

L'inspecteur Robert Nègre retira la bande du magnétophone et la rangea dans la poche de sa parka. Il semblait relativement content de sa première prise. Ne manquaient plus que les renforts pour commencer la fouille. Le policier ne bougeait pas du salon. Pour calmer son impatience, il tambourinait sur ses cuisses et soupirait en répétant sa leçon du jour de Sun Tzu : « Si vos ennemis sont plus puissants et plus forts que vous, vous ne les attaquez point, vous évitez avec grand soin ce qui peut conduire à un engagement général : vous cacherez toujours avec une extrême attention l'état dans lequel vous vous trouvez » (P, 107)

L'inspecteur Robert Nègre, exaspéré, s'engouffra seul dans l'ascenseur (*sic*) et appuya rageusement sur le bouton indiquant l'étage où il pourrait enfin menotter Kokumbo.
Il marmonna cet axiome de Sun Tzu :
« Connais ton ennemi et connais-toi toi-même ;
Si tu ignores ton ennemi et que tu te connais toi-même, tes chances de perdre et de gagner seront égales.
Si tu ignores à la fois ton ennemi et toi-même, tu ne compteras tes combats que par tes défaites. » (P, 184)

La relation que l'inspecteur entretient avec les pensées de Sun Tzu est normative et désirée. Elles lui dictent la méthode à suivre et lui font prendre conscience de l'importance de la discipline et d'une retenue rusée dans le processus de l'enquête. Par ce travail mémoriel qui se réfère à un penseur issu d'un autre imaginaire et qui est caractérisé par une identité raciale distincte, l'inspecteur crée une diversité qui repose, comme dans un triptyque, sur la triangulation. En effet, dans ce roman policier, l'inspecteur Nègre incarne la voix occidentale qui associe des personnages africains et asiatiques à la résolution du crime. Par ailleurs, ce « divers » résulte d'une alliance entre l'oralité du duo Oulématou/Makwa et l'écriture de Sun Tzu. Ainsi, deux trajets sont parcourus simultanément : France/Chine et France/Afrique. Il est utile de noter que le premier chapitre du roman de Bolya s'ouvre sur le thème du voyage, La Girafe de la Seine, un clin d'œil satirique à Jacques Chirac, rendant une visite officielle à son homologue le Bélier de Yamou, une périphrase désignant Houphouët Boigny :

L'AIRBUS A 320 d'Air France se posa sur la piste d'atterrissage. La foule bariolée massée sur le tarmac bêlait des chansons folkloriques à la gloire de l'invité. La garde républicaine se mit au garde-à-vous. La fanfare de la gendarmerie entonna l'hymne national du pays en visite. (P, 13)

Les relations vécues par l'inspecteur dans le cadre de l'enquête renvoient, comme en écho, à la thématique du voyage, qui est illustrée dans ce passage qui joue de l'ironie ; le comique précède le tragique. L'enquête policière s'effectue officiellement et officieusement ; elle impose une certaine solennité que l'inspecteur vit en s'ancrant dans la logique disciplinaire de sa profession et en

voyageant à travers la lecture des écrits de Sun Tzu. Il résout l'enquête en prenant en compte des pratiques culturelles relevant d'un imaginaire supposément africain dont il s'allie deux de ses adeptes. À la lumière de tous ces indices, l'inspecteur évolue donc dans un triangle dont la configuration correspond au système relationnel qu'il pratique. Naturalisé français, Robert Nègre retourne en Afrique par le biais de Makwa et Oulématou ; il effectue un voyage virtuel vers la Chine par son souvenir de *L'Art de la guerre* tout gardant son point d'ancrage spatial, Paris. À l'instar du voyage, l'image du triangle est aussi énoncée dès le prologue intitulé « Totems et totems » :

Les portes de l'Airbus s'entrebâillèrent. Le président Le Grand s'avança d'un pas assuré sur la passerelle. Il esquaissa le grand sourire carnassier, signe distinctif de son charme et de son fonds de commerce de « président girafe ». Il leva les bras en forme de V, comme victoire. (P, 14 ; nous soulignons)

Fidèle à l'esprit du roman policier, Bolya assure la victoire de son inspecteur qui est aidé encore une fois par le témoignage d'une victime fraîchement venue d'Afrique, un des acteurs dans ce triangle relationnel, Makwa le vrai criminel (P, 208). On serait tenté de parler d'une implosion de l'africanisation à cause de cette arrestation, mais ici encore l'enquêteur doit compter avec une voix africaine pour arriver à la vérité et boucler la recherche. Le triangle est d'ailleurs renforcé par cette nouvelle relation de confiance entre la fille séquestrée et violée par Makwa, qui s'avère être l'officiant du rituel au bois de Vincennes, et l'inspecteur. Ainsi, l'africanisation du genre consacre finalement deux voix féminines africaines qui ne menacent aucunement l'inspecteur tout en permettant au récit de garder l'esprit relationnel du Divers, cultivé à travers le dialogue entre le limier et l'œuvre de Sun Tzu.

Conclusion

Arrivé au terme de cette étude, on soulignera un fait indéniable : *Les Cocus posthumes* est un roman policier, un « roman noir » dont la brutalité pourrait heurter certains lecteurs fragiles. Les lecteurs moins sensibles et moins pudiques y retrouveront toutes les composantes thématiques et structurelles de ce genre *hard-boiled*. Ainsi, la dimension scientifique se dévoile par les tests en laboratoire de preuves et d'ADN— tous les habitants du quartier d'Aligre sont soumis à ce dernier test. La scientificité de l'enquête s'illustre aussi par les scènes d'observation, les actes de déduction/induction, tout comme par des fouilles méticuleuses et le déploiement d'un dispositif technologique, dont les écoutes téléphoniques qui permettent d'arriver à Sangsexe, le seul vrai personnage occidental du roman, en vérité. Les « allusions à d'autres livres » que Reuter identifie comme un trait du roman policier figure en bonne place dans ce roman. Le livre prend une part importante dans la vie de l'inspecteur, et des références livresques ne manquent point dans ce récit d'investigation policière. *La Terrasse de Gutenberg* et *L'Art de la guerre* suffisent pour le prouver. Le nom même de Kokumbo relève de l'intertexte, les lecteurs avertis se rappelant le roman d'Aké Loba. Le récit prend place dans une grande ville, Paris, que Denis Fernandez Recatala considère comme la « chambre close » en tant qu'elle est « une métaphore de ville [...] lieu criminogène par

excellence »³⁷. Le sexe et la violence y ont droit de cité. Tout cela participe de ce renouveau qui est à cheval entre le désir d'africanisation et la Relation que Glissant n'envisage point dans la logique de la « pensée de l'Un »³⁸. Bolya rompt donc avec l'unicité par son choix de plusieurs investigateurs, sa représentation de jumeaux, par l'intertexte et le triangle spatial ainsi que par la peinture d'un trio criminel, sans oublier le nombre pléthorique des partenaires sexuels de Rosemonde. Le double et le triple constituent des topoï de ce roman noir. En effet, Makwa n'incarne-t-il pas le double à travers le mensonge et la vérité, le rôle du soi-disant « voyant » et du voyeur ? Oulématou ne s'entoure-t-elle pas de deux hommes ? Robert Nègre ne procède-t-il pas à l'arrestation de trois criminels dont Makwa à l'issue d'une enquête qui, bien que se déroulant dans le quartier multiracial d'Aligre à Paris, associe deux autres espaces continentaux, oriental et austral, à sa réalisation ? Le cas de Rosemonde traduit le summum de cette orientation du récit vers l'hétérogénéité. C'est par cet éclectisme d'agents et d'actions dominé par une forte donne de l'imaginaire africain que Bolya réinvente le polar.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- BANGRÉ Habibou, *Messieurs, j'ai décidé de vous épouser. La Polyandrie chez les Bashiléle de la République Démocratique du Congo*. <http://www.afrik.com/article7226.html>.
- BOLYA Baenga, *Les Cocus posthumes*, Paris, Le Serpent à Plumes, coll. « Serpent noir », 2001.
- DE MEYER Bernard et MEYERS-FERREIRA Karen, « La tentation du féminin dans le roman noir africain Francophone », dans « Francofonia », n° 16, 2007, p. 85-99.
<http://revistas.uca.es/index.php/francofonia/article/view/1551/1362>.
- FERNANDEZ-RECATALA Denis, *Le polar*, Paris, MA éditions, 1986.
- GLISSANT Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997.
- _____, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995.
- KOM Ambroise, « Violences postcoloniales et polar d'Afrique », dans « Notre Librairie », n° 148, 2002, p. 36-42.
- MOUDILENO Lydie, « Le droit d'exister. Trafic et nausée postcoloniale », dans « Cahiers d'Études Africaines », n° 165, 2002, p. 83-98.
<http://www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-africaines-2002-1-page-83.htm>
- NARCEJAC-BOILEAU, *Le roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
- NAUDILLON Françoise, « Poésie du roman policier africain francophone ».
http://www.com.ulaval.ca/fileadmin/contenu/afi/doc_pdf/colloc_2006/III-5b_Francoise_NAUDILLON.pdf.
- NGAL Georges. *Création et rupture*, Paris, L'Harmattan, 1994.

³⁷ Denis Fernandez-Recatala, *Le Polar*, op. cit., p. 8.

³⁸ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 431.

- PONS Jean-Claude Dr *et al.*, *Le Guide des jumeaux*, Paris, Odile Jacob, 2006.
- REUTER Yves, *Le roman policier*, Paris, Nathan, 1997.
- SADOUL Jacques, *Anthologie de la littérature policière*, Paris, éditions Ramsay, 1980.
- SANGREE Walter H et LEVINE Nancy E, « Asian and African systems of polyandry », « Journal of Comparative Family Studies », vol. XI, n° 3, 1980, p. I-IV.
- VERBEEK Léon, *Les Jumeaux africains et leur culte : Chansons des jumeaux du Sud-Est du Katanga*, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, 2007.
- <http://www.africamuseum.be/research/publications/rmca/online/les%20jumeaux.pdf>.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

S'ABREUVER DANS UN MOULESSEHOUL. LECTURE AUTOBIOGRAPHIQUE DU CYCLE POLICIER DE YASMINA KHADRA

Jędrzej PAWLICKI

Université Adam Mickiewicz, Poznań, Pologne

Yasmina Khadra est entré sur la scène littéraire française en 1997 en signant *Morituri*, premier roman policier algérien publié en France. L'analyse de la guerre civile dont l'opacité reste toujours difficile à pénétrer lui a valu l'attention du public, assoiffé d'informations sur un pays voué à l'isolement et déchiré par de nombreux conflits. Le succès de *Morituri* s'explique aussi par le mystère concernant son auteur qui veillait à garder l'anonymat et ne donnait des interviews que par fax en confirmant son identité féminine. Ainsi a-t-il déclaré à Taina Tervonen au mois de septembre 1998 : « Je suis une personne extrêmement fragile lorsque je suis incomprise ou flouée »¹. Certes, il s'agissait d'une mesure de sécurité, mais il faut souligner qu'une voix arabe féminine était particulièrement sollicitée en Europe. C'est pourquoi le premier éditeur de Khadra en France, Baleine, a précédé *Morituri* d'une préface signée par Marie-Ange Poyet qui vantait aussi bien les qualités du récit que le fait que son auteur était une femme². Deux romans ont suivi *Morituri*, confirmant le talent de l'auteur et multipliant les questions quant à sa véritable identité : *Double blanc* (1997) et *L'automne des chimères* (1998). Dans ces trois textes, Khadra a mené un jeu avec son lecteur : le commissaire Llob, héros du cycle, s'est révélé lui-même un écrivain qui a signé un roman intitulé *Morituri* sous le pseudonyme de... Yasmina Khadra.

Pourtant, le cycle n'est pas restreint à la dimension d'une trilogie. En 1999, Flammarion a réédité le premier roman policier khadraïen, publié pour la première fois en 1990 à Alger par Laphomic sous le nom du commissaire Llob : *Le dingue au bistouri*. Ce premier polar de Khadra avait déjà mis en scène les personnages que le lecteur retrouvera dans tout le cycle : Mina, femme de Llob, son adjoint Lino, les membres de son équipe Dine et Serdj et l'inspecteur Bliss protégé par le patron du service³. La dernière enquête du commissaire Llob, *La part du mort*, a été publiée chez Julliard en 2004, quatre années après la révélation par Yasmina Khadra de son identité, celle de Mohammed Moulessehou, ancien officier de l'armée algérienne. Bien qu'il soit écrit en dernier, *La part du mort* se situe, du point de vue intradiégétique, à l'intérieur du cycle, entre *Le dingue au bistouri* et *Morituri* comme si l'auteur voulait doter ainsi les deux parties de son œuvre policière, algérienne et française, d'une cohérence. Ainsi le lecteur dispose de cinq livres sur le commissaire Llob mais ignore souvent l'existence du

¹ Yasmina Khadra, « Yasmina et le commissaire Llob – enquêtes dans une Algérie en guerre », « Africultures » [entretien de Taina Tervonen], septembre 1998.

<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=506>.

² Marie-Ange Poyet, [Préface], dans Y. Khadra, *Morituri*, Paris, Baleine, coll. « Instantanés de polar », [Baleine 1997], 1999, p. 9-11.

³ Françoise Naudillon, *Les masques de Yasmina. Les romans policiers algériens de Yasmina Khadra*, Paris, Nouvelles du Sud, 2002, p. 55.

sixième, *La foire des enfoirés*. Il s'agit d'un seul volume du cycle policier dont la réédition en France n'a pas été voulue par Yasmina Khadra. Il le définit aujourd'hui comme « certainement le plus médiocre ouvrage que je connaisse »⁴ en s'opposant à sa publication dans l'Hexagone. C'est pourquoi le lecteur intéressé par ce roman peu connu doit se référer à la version parsemée de fautes, éditée par Laphomic en 1993. Effectivement, *La foire des enfoirés* s'apparente plutôt au roman d'espionnage, forme utilisée par des générations des écrivains algériens conformes à la doctrine officielle de l'État après l'indépendance⁵, et s'oppose aux polars de Khadra qui exploitent les failles de la société algérienne, mise en place dans les autres.

Étant donné que Yasmina Khadra doit son succès en France à la série du commissaire Llob et que le processus de la création du cycle s'étend sur plusieurs années, les romans policiers de Mohammed Moulessehoul témoignent, d'une certaine manière, du parcours de l'écrivain. Ils contiennent donc des informations que néglige l'analyse centrée sur leur ancrage sociopolitique ou sur leur caractère innovant. Une lecture autobiographique des romans policiers de Yasmina Khadra consiste à dégager l'implication directe de l'auteur dans son œuvre qui, d'un roman à l'autre, laisse des messages aux lecteurs pour qu'ils puissent se douter de son identité réelle et explore sa propre expérience en tant qu'ancien soldat engagé dans la lutte contre les terroristes. De ce point de vue, les polars khadraïens se lisent comme un document dont la valeur n'est pas inférieure à celle de ses œuvres autobiographiques, à savoir *L'écrivain* et *L'imposture des mots*.

Dans *Le dingue au bistouri*, Khadra emploie la stratégie inaugurée dans *L'imposture des mots* : il cite son nom dans la même ligne que celle des grands auteurs de la littérature arabe. Le héros de *L'imposture des mots*, l'écrivain Yasmina Khadra, rencontre les fantômes de Kateb Yacine et Malek Haddad pour discuter avec eux du sort d'un auteur algérien en exil ; le narrateur du *Dingue au bistouri*, le commissaire Llob, cherche de l'inspiration chez Rachid Mimouni, Nabil Farès et... Mohammed Moulessehoul :

Vous devez me trouver un tantinet terre-à-terre, mais c'est comme ça. Bien sûr, j'aimerais adopter un langage aéré, intelligent, pédantesque par endroits, commenter un ouvrage, essayer de déceler la force de Rachid Mimouni, m'abreuver dans un Moulessehoul ou encore tenter de saisir cette chose tactile qui fait le charme de Nabil Farès, seulement il y a tout un monde entre ce qu'on voudrait faire et ce qu'on est obligé de faire. La culture, par les temps qui courent, fait figure de sottise.⁶

Par ce simple moyen, Mohammed Moulessehoul devient synonyme de la culture et du charme du langage. Il faut bien rappeler qu'à l'époque de la rédaction du *Dingue au bistouri* Moulessehoul avait déjà opté pour l'écriture sous pseudonyme, mais que certains de ses livres avaient été publiés dans les années 1980 sous son vrai nom, comme : *Amen !* (à compte d'auteur, 1984) ou *De l'autre côté de la ville* (Paris, L'Harmattan, coll. « Écritures arabes », 1988).

⁴ Claudia Canu, « Le roman policier en Algérie : le cas de Yasmina Khadra », « Francofonía », n°16, 2007, p. 35.

⁵ Beate Bechter-Burtscher, « Entre affirmation et critique. Le développement du roman policier algérien d'expression française », Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, mai 1998, p. 43-44.

⁶ Yasmina Khadra, *Le dingue au bistouri*, Paris, Flammarion [Laphomic, Alger, 1990], 1999, p. 17.

Étant donné le style cru des polars de Yasmina Khadra et l'ambition artistique des romans signés Mohammed Moulessehoul, le choix d'un pseudonyme se traduit non seulement par la nécessité de contourner la censure imposée à l'auteur par la hiérarchie militaire dont il dépendait, mais aussi par le besoin de se distancier de la création policière qui diffère tant des romans des années 1980, apparentés plutôt au conte philosophique. C'est pourquoi le héros et le narrateur du genre paralittéraire, le commissaire Llob, emprunte ses mots à l'écrivain Mohammed Moulessehoul dans la conclusion du *Dingue au bistouri* :

J'ai brusquement du chagrin pour ce cinglé qui me fait penser au personnage de Mohammed Moulessehoul, ce personnage qui disait à son reflet dans le miroir : « J'ai grandi dans le mépris des autres, à l'ombre de mon ressentiment, hanté par mon insignifiance infime, portant mon mal en patience comme une concubine son avorton, sachant qu'un jour maudit j'accoucherai d'un monstre que je nommerai Vengeance et qui éclaboussera le monde d'horreur et de sang ».⁷

Le paradoxe est que c'est l'écriture peu poétique du commissaire Llob/Yasmina Khadra qui a emporté un succès plus grand que celle de Mohammed Moulessehoul des années 1980. À lire le cycle Llob, le lecteur a l'impression que l'auteur préféré du commissaire algérois est justement Mohammed Moulessehoul. Dans *La foire des enfoirés*, Llob déclare à son adjoint Lino : « Pense pas trop, p'tit, tout philosophe devient irresponsable au moment où il commence à se prendre au sérieux, a écrit quelque part Moulessehoul »⁸. Si ces mentions de l'écrivain Moulessehoul n'ont pas permis aux lecteurs d'identifier la véritable identité de l'auteur des aventures de Brahim Llob, le dernier volume du cycle (c'est-à-dire celui où le commissaire trouve la mort) est plus instructif.

Dans *L'automne des chimères*, Llob se voit envoyé à la retraite pour avoir écrit un roman policier qui critique la réalité sociopolitique de l'Algérie. Le roman en question est intitulé *Morituri* et a été publié par Llob sous le pseudonyme de Yasmina Khadra. Llob explique à ses supérieurs qu'il voulait ainsi rendre hommage aux femmes algériennes, opposées à l'intégrisme armé. Pour Mohammed Moulessehoul, cette manœuvre était aussi un signe donné aux lecteurs que, dans la vie réelle, sous le pseudonyme féminin se cachait un auteur masculin, probablement un fonctionnaire d'État engagé dans le combat contre les terroristes. Il reste à savoir quelle était l'origine de ce pseudonyme. Mohammed Moulessehoul déclare qu'il l'avait pris vers la fin des années 1980 pour ne pas se soumettre au comité de censure mis en place par la hiérarchie militaire. Pour son nom de plume, il avait alors choisi les prénoms de sa femme⁹. Pourtant, ses deux romans du début des années 1990, *Le Dingue au bistouri* et *La foire des enfoirés*, ont été publiés sous le nom du commissaire Llob. Le premier roman signé Yasmina Khadra, *Morituri*, date de 1997. Il s'ensuit que « Yasmina Khadra » est une interprétation rétrospective d'un choix fait par l'auteur. Telle est, d'ailleurs, la conclusion de Ralph Schoolcraft qui

⁷ *Ibid.*, p. 192.

⁸ Yasmina Khadra, *La foire des enfoirés*, Alger, Laphomic, 1993, p. 92.

⁹ Yasmina Khadra, « Yasmina Khadra se démasque », « Le Monde des livres », 12 janvier 2001, [entretien de Jean-Luc Douin], p. V.

analyse l'idéologie de la série du commissaire Llob¹⁰. Selon lui, deux interprétations peuvent expliquer la genèse du pseudonyme de Mohammed Moulessehou. Tout d'abord, « YK » de Yasmina Khadra renvoie à « KY » de Kateb Yacine. Cette interprétation est d'autant plus importante que *kateb* en arabe est *écrivain*, statut et rôle revendiqué par Moulessehou dès sa jeunesse. Ensuite, il y a un autre « YK » dans le monde littéraire algérien qu'il ne faut pas négliger : Youcef Khader, fondateur du roman d'espionnage algérien, influencé par les idées de l'après-indépendance, à savoir l'antisionisme et le conservatisme de mœurs¹¹. À en croire Ralph Schoolcraft, les rapprochements entre Khader et Khadra ne s'arrêtent pas au niveau phonétique. S'il rejette l'idée du prétendu antisémitisme de Moulessehou, il souligne pourtant que les deux auteurs partagent la même vision traditionnelle de la femme et de son rôle dans la société. Cette critique rejoint, en fait, celle qui a touché Moulessehou après la révélation de son passé de militaire. Une partie du milieu intellectuel français a mis en cause l'intégralité de l'œuvre de Khadra en raison de son engagement dans le conflit algérien des années 1990. Cet accueil était doublé d'un débat sur les prétendus crimes perpétrés par l'armée algérienne durant la guerre contre les islamistes. Défendant l'institution militaire, Moulessehou s'est opposé aux journalistes et intellectuels qui ont mis en question son propre passé. La déception de la critique française se traduit par cette incompatibilité de l'écrivain avec l'image qu'on s'est fait de lui : un ancien officier, fier de son combat et fidèle à ses convictions, au lieu d'une femme écrivain dont la vision du monde se conforme à celle de ses confrères occidentaux.

Les traces de la polémique sur la décennie noire en Algérie et l'engagement de Mohammed Moulessehou dans le combat contre l'intégrisme sont visibles dans son œuvre, notamment dans ses romans policiers. Dans *La part du mort*, Brahim Llob discute avec son ami, le libraire Mohand, à propos du nouveau livre d'un Rachid Ouladj :

- C'est pas le gars qui médit du FLN ?
- Disons qu'il n'est pas tendre avec le système.
- Je repousse le bouquin d'une main répugnée :
- Tu peux te le garder. Les petits réactionnaires sur commande, qui se découvrent subitement du talent à partir de l'île Saint-Louis, j'en connais un bout, et c'est pas bandant, je t'assure...
- Qu'est-ce que tu racontes ? Tu l'as même pas feuilleté.
- C'est pas nécessaire. Je connais le moule dans lequel il a été conçu.¹²

Étant donné que *La part du mort* est un livre tardif, publié en 2004, la réplique violente de Llob peut se lire comme un commentaire de Mohammed Moulessehou sur le témoignage d'Habib Souaïdia qui a déclenché le débat sur les responsabilités du pouvoir algérien de la guerre civile. *La sale guerre* de

¹⁰ Ralph Schoolcraft, « De Mohammed Moulessehou à Yasmina Khadra. Enquête idéologique sur le commissaire Llob », *Les lettres romanes* (« La pseudonymie dans les littératures francophones »), vol. 64, n° 3-4, 2010, p. 370.

¹¹ Beate Bechter-Burtscher, *Entre affirmation et critique. Le développement du roman policier algérien d'expression française*, op. cit., p. 32 et 49.

¹² Yasmina Khadra, *Le quatuor algérien : La part du mort, Morituri, Double blanc, L'automne des chimères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio policier », 2008, p. 27.

Souaïdia est sorti en 2001¹³, juste avant la révélation de l'identité masculine par Yasmina Khadra. Soutenu par une partie du milieu intellectuel français lié à la gauche, Souaïdia y a accusé l'armée algérienne des crimes contre la population civile durant la décennie noire. Le vif débat qui a suivi la publication du livre a engagé plusieurs écrivains algériens, dont Yasmina Khadra. Le dialogue cité ci-dessus semble le dernier accent mis par Moulessehouel dans cette polémique.

L'extrême opacité du conflit algérien des années 1990 rend cette discussion encore plus difficile. Elle oppose les réfugiés politiques algériens comme Habib Souaïdia, appuyés par la gauche française et algérienne¹⁴, et ceux des intellectuels algériens qui avaient choisi de défendre leur patrie contre les intégristes malgré le caractère quasi mafieux du pouvoir de l'État. D'ailleurs, le roman policier s'est avéré un outil apte à décrire la décennie noire à cause du caractère obscur de ses enjeux. Le mystère policier concerne en même temps l'intrigue du roman et la situation politique de l'Algérie. Yasmina Khadra en a profité non seulement pour raconter l'épopée sanglante d'un pays et d'une société, mais aussi pour régler ses comptes personnels.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

¹³ Habib Souaïdia, *La sale guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2001.

¹⁴ Voir le compte-rendu critique de l'autobiographie khadraïenne : Florence Aubenat, « Yasmina recadré », « Libération » du 18 janvier 2001, p. 4.

DU DÉSORDRE SOCIAL AU DÉSORDRE DE L'ÉCRITURE OU L'HUMOUR NOIR
ENTRE LE TRAGIQUE ET LE COMIQUE
DANS LES AGNEAUX DU SEIGNEUR DE YASMINA KHADRA

Latifa SARI
Université de Tlemcen, Algérie

En parcourant l'ensemble de la production littéraire maghrébine de langue française, on ne peut éviter de préciser que celle-ci a connu plusieurs transformations durant les dernières décennies du siècle écoulé. Mais ce qui attire davantage notre attention c'est l'ancrage du référent ethnogéographique qui reste omniprésent dans l'imaginaire des écrivains maghrébins. Le recours à l'espace identitaire témoigne de l'inscription d'une écriture réaliste faisant écho d'un vécu maghrébin. Jacques Noiray écrit à ce propos : « On notera avec intérêt l'évolution du roman maghrébin, surtout en Algérie, qui semble depuis une décennie accorder moins d'importance à l'imaginaire et aux recherches formelles, et retrouver la veine plus réaliste de ses débuts. »¹ Nous rappelons dès lors que ce renouvellement se traduit par une rupture bien féconde : une rupture identitaire, esthétique et surtout une rupture tragique. Cette dernière inaugure une nouvelle vision des choses surtout dans la littérature algérienne. Face aux événements dramatiques et à la violence au quotidien, l'écrivain s'est senti obligé de témoigner des massacres et de la crise sociopolitique que traverse son pays. Il s'agit donc pour ces auteurs de rendre compte d'une réalité algérienne, mais en se servant de la fiction. Nous pouvons noter en outre que grâce à ce renouvellement, le paysage littéraire algérien a connu une production littéraire dense, notamment dans la littérature de masse, dont le roman noir, qui a pu jouir d'un grand essor dans les années 90. C'est dans ce contexte que la paralittérature s'est développée et a trouvé ainsi son champ d'investigation.

Dans un premier temps, nous essayerons de définir les caractéristiques du roman noir, un genre qui dérive du roman policier. Nous tenterons ensuite d'esquisser un bref aperçu du roman policier et du roman noir dans l'espace maghrébin, notamment en Algérie. Puis nous centrerons notre réflexion sur l'œuvre de Yasmina Khadra, l'un des écrivains du polar algérien, et sur les caractéristiques thématiques (la ville, l'espace rural, la violence, les massacres, la peur, le pouvoir, l'intégrisme) et esthétiques (le désordre textuel, le discours discontinu, le tragique, l'humour noir) qui la traversent. Ceci va nous amener aux questions suivantes : comment l'auteur/narrateur va-t-il témoigner et rendre compte d'un bouleversement et d'un malaise social, politique et identitaire à travers une fiction, ici le roman noir ? Et comment ce roman se construit-il à partir de l'opposition entre deux perspectives antagonistes : raconter le tragique (à la manière de la tragédie antique), mais sur un ton comique (l'humour noir) et dérisoire ?

¹ Jacques Noiray, *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996, p. 19.

Le roman policier a toujours été défini comme un genre appartenant à la littérature populaire ou littérature mineure. Sa trame narrative est constituée par la résolution d'une énigme. Souvent, l'acte criminel se tient dans un milieu urbain et déclenche une enquête policière ou une enquête menée par un détective privé. Selon Georges Sadoul : « Le roman policier est le récit rationnel d'une enquête menée sur un problème dont le ressort principal est un crime. »² En effet, le genre policier est fondé sur le recours à l'observation et au raisonnement, afin de réunir des indices qui vont permettre de résoudre l'énigme criminelle. Il met en scène une histoire suivant une chronologie inversée. Depuis son origine le genre policier a connu de profondes modifications. Comme le souligne Franck Evrard : « Le genre policier a connu des transformations qui l'éloignent de l'image répétitive et réductrice du roman à énigme centré sur le problème logique à résoudre. [...] et ouvre sur une problématique sociale ; [...] ou sur une psychologie propre à la victime ou au meurtrier. »³ Ainsi le roman policier comprend différents sous-genres (roman à énigme, roman noir, roman à suspense ou thriller) qui convergent tous vers le récit de la criminalité. Considéré comme le dérivé du roman policier, le roman noir se veut le miroir d'une société corrompue et désespérée. Il porte en lui un discours contestataire et une vision pessimiste du monde. En s'appuyant sur les textes de Manchette, Frank Frommer définit le genre noir comme suit :

Ce qu'on appelle « roman noir » est devenu en quelques décennies l'une des formes les plus significatives de la réalité de l'individu moderne et de sa relation au monde, et ce, d'une façon plus rigoureuse que bien des productions du romanesque dit « légitime ». À une époque où les grands paradigmes collectifs et salvateurs n'apportent plus guère de sens aux angoisses humaines, cette littérature de la cruauté et du désenchantement rencontre non seulement un succès grandissant, mais a, dans le même mouvement, contaminé amplement le roman et la fiction en général depuis un demi-siècle.⁴

Dans les années 70, Jean-Patrick Manchette distingue le roman noir du roman policier :

Je décrète que le polar ne signifie nullement 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, le polar voit le mal dans l'organisation sociale transitoire. Un polar cause d'un monde déséquilibré, donc labile, appelé à tomber et à passer. Le polar est la littérature de la crise.⁵

Comme le roman noir réserve une large part au réel, il relève du discours réaliste et met en œuvre plusieurs procédés textuels et énonciatifs qui lui sont propres. On constate que le récit se déroule en l'absence d'un narrateur. On a l'impression que les événements se racontent seuls. En effet, l'auteur laisse le champ libre à la subjectivité des personnages en usant du dialogue, du monologue intérieur ou du discours indirect libre. Souvent dans ce type d'écriture, le personnage central est un témoin qui va révéler, avec un regard pessimiste, les tares de la société et les manigances du pouvoir en place. Et c'est le cas dans notre corpus d'étude. Structurée sur le modèle du roman policier, mais témoignant d'un malaise social noyé dans la criminalité, la violence et le chaos, l'œuvre de Y. Khadra doit donc

² Georges Sadoul, *Anthologie de la littérature policière*, Paris, Ramsay, 1980, p. 10.

³ Franck Evrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 9-10.

⁴ Frank Frommer, *Jean-Patrick Manchette : le récit d'un engagement manqué*, Éditions Kimé, 2003, cité par Cécile de Bary dans l'article « Noir Manchette », www.fabula.org/revue/cr/419.php.

⁵ Jean-Patrick Manchette, dans le journal « Charlie mensuel », n° 126, juillet 1979.

être classée dans la catégorie du roman noir. Elle est donc le lieu qui témoigne d'un bouillonnement social marqué par l'horreur et le crime. Mais pour bien comprendre les relations entre le désordre inhérent à la société contemporaine et celui qui caractérise l'écriture de Y. Khadra, en particulier, dans *Les Agneaux du Seigneur*, il faut présenter un bref aperçu de l'évolution du roman policier algérien.

Les prémices du polar en Algérie

On sait à priori que le roman noir se distingue des autres genres littéraires ou paralittéraires par son ancrage dans la réalité sociale et politique. Mise à part la résolution d'une énigme, « il s'agit (dans le roman noir) de comprendre, en dépassant la sphère individuelle, les dérapages, les accidents de parcours, à l'intérieur des déterminations sociales qui pèsent comme une fatalité et qui sont la forme moderne du destin. »⁶ Le facteur sociopolitique dans l'écriture du polar représente un pilier de taille, au point que le lecteur est impressionné par un référent constant qui l'amène à douter de la fictionnalité du texte. Pourtant, l'auteur, qui puise généralement dans la réalité, peint en toute liberté sa fresque romanesque. Le recours à des faits authentiques, des témoignages, des archives aide ce dernier à combler les lacunes de son imaginaire et construire ainsi son récit. À travers sa dimension mimétique, la fiction dans ce type de texte constitue donc un cas d'imagination productive qui, à ce titre (selon P. Ricœur) « se réfère à la réalité non pour la copier, mais pour prescrire une nouvelle lecture. »⁷

Pour mieux déterminer la place qu'occupe le roman noir dans l'univers littéraire maghrébin (algérien), il conviendrait de décrire le climat dans lequel il est né et voir ainsi s'il répond aux exigences du polar universel. Les prémices du roman policier en Algérie ont commencé à germer à partir des années 70 avec quelques auteurs qui ont tenté d'imiter le roman de masse. Nous citons en exemple Youcef Khader connu par ses romans d'espionnage⁸, Larbi Abahri⁹ et Zehira Houfani Berfas¹⁰. Notons par ailleurs que dans les années 80, Djamel Dib¹¹ fut considéré comme l'auteur le plus important avec la publication de deux polars à succès. Très proches du roman noir occidental, les romans de Djamel Dib semblent véritablement permettre au genre de s'ancrer dans la réalité algérienne. Malgré ces expériences, le polar algérien en tant que genre n'a pas réussi à se faire une place prépondérante dans l'espace littéraire maghrébin. S'il y a eu une absence quasi totale du roman noir, c'est, selon les propos de Rachid Boudjedra :

Tout simplement parce qu'il n'y a pas du tout de tradition du crime chez nous. La société algérienne est une société rurale. Cela fait à peine 15 ans qu'elle commence à s'urbaniser. Dans cette société rurale, le crime paysan existe, mais il n'y a presque jamais d'enquête, car ce crime-là est toujours camouflé. Ou

⁶ Jean Pons, « *Le roman noir, littérature réelle* », dans « Les temps modernes », n° 595, août sept oct, 1997.

⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit II*, Seuil, 1979, p. 75.

⁸ Youcef Khader, *Halte au plan « Terreur »*, Alger, SNED, 1970 ; *Les Bourreaux meurent aussi...*, Alger, SNED, 1972.

⁹ Larbi Abahri, *Banderilles et muleta*, Alger, SNED, 1981.

¹⁰ Zehira Houfani Berfas, *Le Portrait du disparu*, Alger, ENAL, 1986 ; *Les Pirates du désert*, Alger, ENAL, 1986.

¹¹ Djamel Dib, *La Résurrection d'Antar*, Alger, ENAL, 1986 ; *La Saga des djinns*, Alger, ENAL, 1986.

alors, c'est un crime en plein jour consécutif à une vengeance, à une sorte de vendetta. Le silence du village légifère sur la justesse d'un tel acte.¹²

Il faut attendre la crise sociopolitique et les événements meurtriers des années 90, ajoutons à cela l'accroissement des crimes et les trafics qui ont préparé le terrain à un terrorisme armé et dévastateur, pour pouvoir parler d'une production romanesque de masse, qui a pu impulser une réflexion sur le désordre que vit la société algérienne, une nation livrée à une effervescence sans lendemain. L'image ou la scène qui en sont données à travers la fiction par certains auteurs algériens (Boualem Sansal, Assia Djebar, Tahar Djaout...) permettent de faire vivre au lecteur des moments éprouvants de ce désordre que le narrateur livre dans un pessimisme total. Le polar algérien est donc né dans un climat d'oppressions violentes. Il représente, selon H. Miliani : « Un mode d'expression qui formule tout à la fois des investissements thématiques aussi originaux que ceux du reste de la littérature romanesque et révèle à sa manière les conditions de constitution et d'évolution de la sphère littéraire. »¹³

Dans cette période, Yasmina Khadra a trouvé une matière qu'il pouvait pétrir à sa guise. L'ancrage réaliste lui a permis de renforcer la fiction grâce à une description critique du système politique de son pays qui donne une image d'une société « pourrie » dans un style violent et agressif, mélangé d'ironie et d'expressions humoristiques ravageuses. Charles Bonn déclare que :

La littérature algérienne des années 90 se caractérise par une multiplication considérable des voix d'auteurs. Malgré leur diversité, les ouvrages publiés se caractérisent pourtant tous par « le retour du référent », « le retour du réel », c'est-à-dire par la situation sociale et politique du pays, et avant tout par les événements sanglants qui ébranlent l'Algérie depuis plus d'une décennie.¹⁴

Yasmina Khadra est un ex-officier de l'armée algérienne. Il a publié (en 1990) son premier polar *Le dingue au bistouri* sous le pseudonyme du héros de la série du commissaire Llob : *Brahim Llob* à qui il attribue le rôle de narrateur. Cette œuvre a reçu un grand accueil des critiques comme Jean Déjeux, qui dit à ce propos :

Enfin en 1990 le Commissaire Llob [...] publie *Le Dingue au bistouri* où le lecteur est vraiment pris d'un bout à l'autre. S'il y a le masque du nom il y a aussi la plume. Et quelle plume ! Enfin on sort des conventions et des précautions : critique de la société pourrie, style enfiévré, argot savoureux, clin d'œil par-ci par-là. Du sang il y en a autant qu'on en veut avec ce dingue qui étrie ici et là. De la tendresse aussi. Pour la première fois, voilà donc un « polar » à la hauteur. La pudibonderie et la respectabilité hypocrite y volent en éclats.¹⁵

D'autres romans policiers suivront : *La Foire des Enfoirés* (1993) suivi d'une trilogie policière publiée chez La Baleine à Paris : *Morituri* (1997) ; *L'Automne des Chimères* (1998) et *Double blanc* (1998). Dans la même année, Yasmina Khadra a publié *Les Agneaux du Seigneur*. C'est sur ce texte que nous fonderons notre présente étude. C'est un nouveau cri de Khadra dans lequel il tente de dire

¹² Hakim Amara, « 2010, 40 ans du polar algérien », Culture/Littérature, 2010.

<http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2010/05/27/print-16-100724.php>.

¹³ Hadj Miliani, « Le Roman policier algérien », dans « Paysage littéraire algérien des années 90 : témoigner d'une tragédie », (éd. Charles Bonn), Paris, L'Harmattan, 1999, p. 115-116.

¹⁴ Charles Bonn, *Paysage littéraire algérien des années 90 : témoigner d'une tragédie*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 10.

¹⁵ Jean Déjeux, *La Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

dans l'urgence l'Algérie et ce qui la déchire. Dans ces textes, l'auteur nous livre un paysage qui incarne le mal-vivre, les angoisses et les questionnements de l'homme face à l'adversité. En fait, dans cet univers de boucherie humaine, l'écrivain ne fait que rapporter les faits engendrés par le terrorisme. Il a pour mission de retranscrire dans une forme littéraire l'expérience informelle du chaos. Pour lui, la situation dans laquelle s'empêtre le pays est due à une crise d'identité amplifiée par une malheureuse perte de repères. Yasmina Khadra éclaire ses positions esthétiques :

Je suis venu au polar par fantaisie, histoire de jouir de la grande liberté que me procurait la clandestinité. L'ambition du *Dingue au bistouri* était d'abord de divertir, de tenter de réconcilier le lectorat algérien avec la littérature. Celle-ci était devenue de plus en plus ésotérique, de moins en moins enthousiasmante. Si on m'avait dit, à l'époque, que mon commissaire Llob allait franchir les frontières du bled et séduire des dizaines de milliers de lecteurs en France, puis en Europe, jamais je ne l'aurais cru [...] J'aime le polar pour son humilité, qui est la plus belle des générosités pour un écrivain.¹⁶

Dans cette mesure, Y. Khadra use du polar comme toile de fond pour pouvoir dénoncer les abus du pouvoir mis place et ses manigances ainsi que les actes monstrueux d'un fanatisme ravageur. Disons que la décennie noire (en Algérie) a mis à jour une nouvelle vision des choses. Notamment, la littérature d'expression française est devenue le lieu où se donne à voir l'avènement d'une écriture qui réactive le sens de l'horreur, le sentiment d'une rupture irréversible. L'auteur évacue la représentation « neutre » de la réalité au profit de l'expression de la négativité, du malheur, de l'horreur : thèmes récurrents dans la nouvelle écriture. En ancrant le crime dans la quotidienneté algérienne, Khadra réussit ainsi à créer un roman policier réaliste. C'est la première fois que le polar algérien dépeint d'une manière minutieuse le milieu social du criminel et les origines du crime. Et c'est ainsi que l'auteur/enquêteur devient un témoin de l'époque en rapportant au lecteur une réalité crue, en dévoilant ainsi l'échec du système, l'abus des puissants et les manigances des intégristes. En tant qu'écrivain/témoin, Yasmina Khadra tient à se situer dans un horizon politiquement déchiré par les luttes sanglantes. Cette volonté de témoigner et de rapporter les faits tragiques de sa patrie nourrit en grande partie sa fiction policière. À ce propos, il déclare dans une revue littéraire : « de mon côté, je tiens à dire que je ne quitte pas des yeux les convulsions dramatiques de mon pays depuis le déclenchement des hostilités. »¹⁷ C'est ainsi que le témoignage est devenu pour cet écrivain une nécessité. Il s'agit non seulement de rendre compte du réel, mais également de tenter, par la fiction, de lui donner un sens. Mais c'est un sens qui s'inscrit dans un espace tragique, éclaté, violent et qui engendre par conséquent le désordre et le chaos sur tous les plans, y compris littéraire. Comme le souligne Claude Ollier : « Tout acte d'écriture tranche dans l'instant un ensemble de conflits socioculturels. Sur la cristallisation de ces conflits s'inscrit l'ordre du texte, son désordre. »¹⁸ Construit dans une forme hétérogène, *Les Agneaux du Seigneur* est (écrit en 1998, édité chez Julliard, puis

¹⁶ Catherine Simon, « Yasmina Khadra : l'«inévitabile universalité» du roman policier », dans « Le Monde », vendredi 6 octobre 2000.

¹⁷ Adel Gastel, « Une Agatha Christie à l'algérienne ? », dans « Algérie Littérature/Action », Paris, Marsa, n° 22-23, juin septembre 1998, p. 191.

¹⁸ Claude Ollier, *Marrakch- Médine*, Flammarion, 1980, p. 25.

Pocket en 2002) un roman qui relate le drame d'une Algérie sanglante des années 90 et dont le point focal est le désastre.

L'espace où se déroule l'action du roman n'existe pas véritablement. Il ressort plutôt de l'imaginaire de l'auteur. Mais du coup, il devient l'archétype parfait de tous les villages algériens. Ghachimat symbolise tout le pays, toute l'Algérie qui sombre dans l'horreur et la violence meurtrière de la décennie noire. L'histoire qui y est racontée est d'abord celle d'un lieu, d'un village, et c'est à partir de ce lieu que l'on peut déterminer les liens qui se tissent entre les protagonistes, leurs relations conflictuelles. C'est le lieu qui donne un sens à leurs actions. Dès l'incipit, le narrateur nous place face à deux grandes notions qui régissent le monde et le roman : le bien et le mal. « Le mal bien fait, le bien mal fait ». Il serait trop facile et surtout simpliste de réduire le roman à cette dualité. Y. Khadra au cours d'un entretien a affirmé : « je suis manichéen [...] je crois en le mal, en le bien. Ce n'est pas le combat entre le bien et le mal, mais c'est leur croisement [...] »¹⁹ S'inscrivant dans un genre où le vocable « noir » prend toutes ses formes, notre corpus va attribuer au mal, à la violence et au noir un rôle prépondérant. C'est dans cette perspective que nous mènerons notre étude. Nous nous fonderons sur cette dialectique entre le bien et le mal, mais aussi sur le croisement des avatars du mal. Car Yasmina Khadra dépeint le portrait d'une société dominée par lui. Avec cette chronique imaginaire d'un paisible village de montagne, hanté par l'engrenage meurtrier, nous comprendrons comment les jeunes de cette bourgade basculent vers le drame et deviennent des tueurs en série. Une bourgade caractérisée au début du récit par son calme et sa tranquillité, mais qui vers la fin se transforme en espace secoué/éclaté. Yasmina Khadra prouve que si le drame algérien résiste aux analyses et aux interprétations manichéennes, il peut trouver une explication dans la fiction. Dans cette œuvre, l'auteur évoque d'une manière très claire, les conditions de vie d'un peuple assigné à l'anarchisme pour cause d'absence de droits. C'est un véritable reflet de la réalité amère du drame algérien capté dans la quotidienneté d'un petit village nommé Ghachimat :

Je me suis appliqué dans *Les Agneaux du Seigneur*, à expliquer comment un village oublié s'est transformé en enfer. Je tiens à signaler au lecteur que la trame de mon roman s'inspire de la réalité quotidienne qui prévaut chez nous. Je n'ai pas quitté mon pays depuis plus de dix ans, pas même pour un court voyage. J'ai ainsi consacré entièrement mon temps à l'étude du phénomène intégriste, de ses premiers balbutiements à ses effroyables cris de haine qui, aujourd'hui encore, retentissent encore dans les nuits de nos contrées pour couvrir les hurlements des femmes et des enfants que l'on massacre avec une rare bestialité. J'ai été témoin d'un grand nombre d'horreurs. J'ai écrit les grandes lignes de mon livre sur les lieux mêmes du crime. J'y suis encore, debout dans notre tragédie comme un phare dans les ténèbres, essayant de projeter une lumière intermittente sur les flots de sang et de larmes qui irriguent notre bonne vieille terre de Numidie.²⁰

Dans son récit, Khadra décrit implacablement la montée de la terreur et le noyautage systématique dans la violence d'une communauté par le terrorisme. L'auteur arpente le fond de la frustration qui provoquera le basculement dans le meurtre collectif. Le travail d'écriture trouve ainsi son écho dans

¹⁹ Hakim Kateb, « Yasmina Khadra, "Les dirigeants arabes ne sont pas à la hauteur de leur élite" », dans le quotidien « L'Expression », 13 sept 2004.

²⁰ Entretien avec Yasmina Khadra, « France Inter », Dédicace de l'auteur, le 6 novembre 1998, www.yasmina-khadra.com/biblio.php.

un douloureux questionnement qui restitue dans la tragédie du présent, le poids de la conscience qui manifeste l'implication de l'auteur. Il ne s'agit plus de savoir dans quelle langue écrire, mais comment écrire ? Comment rendre lisible l'indicible, comment nommer l'innommable ? Comme faire vivre la lettre pour pouvoir témoigner de la situation tragique de l'Algérie ? Saisie de ce fait par un relatif désordre, l'histoire narrée reste par ailleurs construite sur une des oppositions les plus conventionnelles de la littérature romanesque : opposition entre amour/ mort, bien/mal, quiétude/insécurité.

Le désordre se présente comme une combinatoire des signes pris dans la mouvance de l'écriture romanesque, qui prolonge une situation sociale totalement bouleversée et bouleversante. Ghachimat, un espace à l'image de toute l'Algérie de la période noire, offre un spectacle ponctué de couleurs sombres associées à l'obscurité de la nuit : « C'est la nuit et Ghachimat a du mal à fermer l'œil. »²¹ « La nuit est peuplée de stridulations, Ghachimat retient son souffle quand ses réverbères s'éteignent, cela signifie que quelqu'un va mourir » (P, 153). L'obscurité et le noir symbolisent le mal, la souffrance et la violence qui sont associés à l'espace du roman. Donc, l'espace prend une dimension nouvelle. Il devient le lieu même à partir duquel s'exprime la violence. Cependant, cette violence n'est dans une large mesure que le résultat d'un désordre social et politique. Ce désordre incarné à travers la quotidienneté des gens de Ghachimat où les conditions de vie sont totalement dégradées : chômage, délinquance, consommation de stupéfiants, etc., va aussi devenir le désordre de l'écriture. Ce lieu porte en lui le signe de la dérive et de l'horreur. Les exemples très précis que l'on voit passer dans le roman témoignent de la gravité de la situation : « Au bas de la colline, Mourad et sa bande en train de fumer du kif. » (P, 34) ; « Un groupe d'adolescents armés de gourdins en train de tabasser Moussa. » (P, 74) ; « 27 ans de nullité, tu te lèves le matin pour t'assoupir le soir » (P, 14). Confronté à un présent qui chavire de plus en plus, l'espace de Ghachimat s'engloutit dans le crime et la barbarie : « Les choses se décomposent [...] c'est la catastrophe... j'ai peur. Les intégristes sont en train de constituer une armée. Il se passe des choses dans les forêts. C'est peut-être de la subversion. Ghachimat est sens dessus dessous. » (P, 115-116) ; « Le douar est une effervescence » (P, 52). Face à cette violence qui règne partout, Khadra s'est senti obligé d'en parler et de témoigner en urgence. Il a osé dire et nommer directement, sans passer par la métaphore, l'ennemi de son pays au moment où la terreur imposait le silence. *Les Agneaux du Seigneur* est lu comme une forme de parole contre l'abus politique et l'intégrisme religieux. Quand Y. Khadra s'inspire de faits divers, c'est pour analyser la complexité des comportements, entrevoir la profondeur de la détresse humaine et sociale. Ainsi, la résolution d'une énigme et la démarche d'enquête importent moins que l'exploration de la société, de l'être humain et le déchiffrement du monde. Sous le masque de la fiction, il met en scène les pulsions les plus violentes de l'homme. Ainsi décrit-il les forces agressives et meurtrières qui assiègent le village Ghachimat, qui sont incarnées par de personnages marginaux et maudits, un groupe d'hommes tellement durs, insensibles et violents, ou plutôt devenus violents, dont l'existence et la genèse servent

²¹ Yasmina Khadra, *Les Agneaux du Seigneur*, Julliard, Paris, 1999, p. 59.

de fil conducteur à tout le roman. La révolte de ce groupe violent s'exprime d'une part à travers l'image subversive du nain Zane, personnage insupportable et abominable, un traître, espion pour les terroristes, mais qui se fait passer pour une bonne âme au village, et qui tente de se venger le plus cruellement et diaboliquement possible, n'épargnant ni vieux, ni femmes, ni nourrissons. D'autre part, par l'image subversive de Kada Hilal, un personnage totalement perdu et bouleversé en raison de son échec amoureux, qui finira par assassiner l'élue de son cœur (Sarah).

À travers et à l'aide des mots, l'auteur cherche et tente de rendre supportable l'insupportable. Le recours à la fiction est le seul moyen pour rendre compte de la gravité des événements qui submergent le pays. À ce stade Y. Khadra dénonce la guerre fratricide qui le dévore. Mais, malgré son ancrage profond dans l'histoire et le vécu algérien des années 90, *Les Agneaux du Seigneur* vise aussi à subvertir le réel par le dévoilement de la tragédie algérienne. Le roman noir devient comme un mode d'emploi ou comme une stratégie esthétique déployée par l'auteur pour donner plus de vigueur à son écriture. Tout en surmontant le désordre inhérent à la dispersion, le réel déchiqueté est pour le narrateur un drame, comme il peut être pour l'auteur un lieu de révélation esthétique. En choisissant un thème social, l'auteur doit s'adapter aux nouvelles exigences de l'époque. Le contact entre l'écrivain moderne et le mot n'est plus un acte pacifique, mais c'est un échange agressif, voire conflictuel. De là, on constate l'hétérogénéité qui est présente dans ce texte. Il s'agit d'introduire des fragments empruntés au réel et de brouiller ainsi les frontières entre la fiction et la réalité, et de multiplier les discours. Du coup, les règles du « genre » sont perturbées. Les tons, les registres, se rejoignent, se croisent, se complètent. Le tragique est parfois masqué par un ton comique, l'oral et le scriptural se confondent. Cette liberté sur le plan des moyens d'expression montre que le premier moule formel choisi par l'auteur est celui du roman picaresque qui lui sert dans son entreprise de dévoilement des mécanismes sclérosés de la société passant selon un système phrastique dis-continu d'un niveau à l'autre, du réel à l'imaginaire, du tragique au comique. Toutes ces formes donnent naissance à des fils narratifs se rattachant de manière fragmentaire au récit principal. Ainsi par de surprenants raccourcis, nous lisons dans ce texte l'histoire du personnage qui se trouve confondue avec l'histoire de la communauté et par-delà avec celle du pays. Le style est marqué par une certaine rigueur, avec des idées courtes et frappantes, des propos agressifs et humoristiques à la fois, entrecoupés de fragments en italique ou en majuscules qui ressemblent à autant d'emprunts inavoués comme c'est le cas dans les exemples suivants :

Tu es tout pardonné, le rassure-t-on, nous *comprenons*, va. (P, 27)

Le pays est aussi fragile qu'un hymen. C'est juste un slogan tapageur, un mensonge zélé. (P, 50)

Et quand nous leur proposons le livre du Seigneur, *ils* brandissent Marx, Sartre et Dante, consolident devant nous les remparts de leur DÉMONcratie... (P, 70)

Ajoutons à cela le discours des personnages qui tisse un réseau vocal brouillant toute source d'énonciation et donne ainsi une certaine vivacité au récit. Sans oublier le recours à l'ironie et à l'humour pour critiquer le pouvoir en place et le comportement des fanatiques. En effet, dans un bricolage incessant de thèmes et de discours la greffe comique apparaît, au même titre que les

éléments tragiques et délirants, comme une turbulence. Le texte de Khadra se construit comme un miroir dans lequel se refléchet l'écriture dérisoire sur un fond tragique. Visiblement, *Les Agneaux du Seigneur* se présente comme une tragédie antique où l'auteur tente, en mettant en pratique des stratégies discursives, de masquer ou d'éviter le mal et le désespoir par l'humour et l'ironie. En mêlant la réalité tragique avec la fiction, le récit porte un témoignage sur l'horreur certes, mais en même temps insinue un autre ton : celui de l'humour, évidemment noir, et celui de la dérision :

L'humour noir consiste notamment à évoquer avec détachement, voire avec amusement, les choses les plus horribles ou les plus contraires à la morale en usage. Il établit un contraste entre le caractère bouleversant ou tragique de ce dont on parle et la façon dont on en parle. Ce contraste interpelle le lecteur ou l'auditeur et a vocation de susciter une interrogation. C'est en quoi l'humour noir, qui fait rire ou sourire des choses les plus sérieuses, est potentiellement une arme de subversion.²²

Dans cette perspective, nous constatons que le roman met en scène des moments qui choquent, accompagnés de propos qui relèvent du comique. Si l'auteur insiste sur le caractère subversif du récit, c'est pour pouvoir, dans un certain sens, jouer sur plusieurs registres discursifs et sur plusieurs tonalités en créant ainsi une sorte de fusion entre le tragique et le comique. Peut-être que dans cette fusion, le lecteur arrive à saisir le sens de l'absurdité de ce désordre social et de cette déchéance humaine, comme le souligne F. Evrard : « Aujourd'hui, l'humour peut apparaître comme la valeur refuge de notre époque, l'ultime sauvegarde contre l'absurdité et la noirceur des temps. »²³ Ainsi, par un changement de tonalité à l'intérieur d'un même passage ou d'un même paragraphe, l'auteur insère une forme d'humour qui tire ses effets de la froideur tragique de l'instance narrative.

Le caractère humoristique qui traverse *Les Agneaux du Seigneur* masque par ailleurs cette vision pessimiste que l'auteur porte sur la réalité tragique de son pays, sur la société et sur le pouvoir. Il est clair que l'auteur met en place un mécanisme discursif avec une visée ironique. En ce sens, Myriam Bendhif-Syllas souligne dans un article que :

L'humour se manifeste au « croisement des genres » : rencontre entre comique et tragique dans des textes comiques, tragiques ou tragi-comiques. L'humour opère à l'intérieur du genre littéraire qu'il vient bouleverser au niveau [...] de l'intertexte [...] L'humour opère comme un art de l'entre-deux où le sourire ne résout pas une tension, mais fait entrer deux termes contradictoires en vibration.²⁴

En fait, l'auteur nous invite d'emblée à vivre une expérience tragique à travers laquelle il met en scène une situation comique qui se concrétise par l'utilisation de procédés linguistiques et stylistiques visant à mettre le lecteur dans la peau ou dans l'esprit du personnage tout en signalant d'une manière implicite le côté humoristique de son entreprise scripturale. Pour cela, nous citons l'exemple qui illustre l'état déplorable de Kada Hillal dont la mère a refusé d'aller demander la main de Sarah, la femme de ses rêves. Elle dit : « J'aurais dû l'étouffer entre mes cuisses au moment où je le mettais au monde » (P, 44). Un autre exemple pourrait illustrer cet état des choses : il s'agit de Issa Osman (le

²² Article « Humour noir », « Wikipédia, l'encyclopédie libre », 14 août 2011.

http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Humour_noir&oldid=68410351.

²³ Frank Evrard, *L'humour*, Hachette, Paris, 1996, p. 78.

²⁴ Myriam Bendhif-Syllas, « Humour & Littérature », « Acta Fabula », Notes de lecture.

<http://www.fabula.org/revue/document6317.php>.

père de Tej Osman, personnage actif de la mouvance intégriste à Ghachimat), surnommé par les habitants du village Issa la Honte (un traître de la période coloniale). Ce personnage habité par la haine et la rancune cherche à liquider Hadj Maurice (un algérien de sang français né à Ghachimat et compte y mourir). En apprenant la nouvelle à un des vieux du village « Sy Menouar », celui-ci horrifié, refuse d'admettre ce qu'il vient d'entendre. Issa la Honte seul dans sa voiture : « se contemple dans le rétroviseur. Séduit par le reflet, il lui cligne de l'œil et lui dit : " Je me demande comment cette glace arrive à contenir ton ignominie sans exploser " » (P, 151). Du coup, l'auteur fait contraster l'horreur de l'acte avec un discours humoristique. S'il insiste sur le caractère dérisoire qui se dégage des propos des protagonistes, c'est pour amener le lecteur à saisir l'image de l'absurde, comme le cas dans l'exemple cité plus haut. Cette scène affiche une situation révoltante, mais en même temps provoque un certain sourire de la part du lecteur. Selon J.-M. Moura, « l'humour déplace le sérieux bien plus qu'il ne le contredit ou l'annule. »²⁵ Ainsi, en usant de l'humour noir dans le récit, ceci permet à l'auteur/narrateur de transmettre au lecteur un regard critique porté sur le monde et la réalité tragique de son pays.

Par ailleurs, le comique et l'humour noir donnent au texte de Khadra une certaine potentialité pour subvertir les règles du genre. Ils réussissent à théâtraliser le désordre et la subversion en leur attribuant une place de poids. Pour ponctuer encore plus le ton humoristique dans la trame tragique, Khadra a inventé un personnage pas comme les autres, Zane le nain, qui sera sujet aux moqueries de tous les gens du village. Le complexe d'infériorité et d'insuffisance et les attitudes négatives des villageois envers lui l'ont poussé à prouver son existence face à ceux qui l'ont toujours humilié. Il disait : « Je suis petit de taille, pas d'esprit [...] Si tu veux miser sur un monstre qui dure, choisis-le parmi les plus démunis. » (P, 101-136). Grâce à sa ruse et sa tactique diabolique, Zane conduisait les gens du village jusqu'au bûcher. Il jouait sur les deux camps, celui des victimes et celui des criminels. Il fut le seul à s'en tirer vivant de cette tragédie. Souvent pour se moquer des gens du village et les embarrasser, il intervient, perché tel un oiseau de proie : « Attention à la crotte de chien ! Signale Zane assis sur un muret » (P, 112). Il était pour les jeunes du village leur souffre-douleur dans ces moments d'angoisse et de désespoir, mais avec sa ruse et son jeu machiavélique, il a su négocier ses chances au gré de ses désirs. Il dit à son ami Tej : « Sais-tu pourquoi les nains sont petits ? C'est parce qu'ils passent plus de temps à ruser qu'à pousser » (P, 214). Autres exemples tirés du roman :

- Qui voudra d'un nabot.
- Si tu es capable de guerroyer un sabre dans une main et dans l'autre un tabouret, ils t'engageront d'office.
- Pourquoi un tabouret ?
- Pour monter dessus, tiens. Sinon, comment comptes-tu croiser le fer avec l'ennemi ?
- À peine si tu lui arrives à la braguette.
- Ce n'est pas drôle, dit Zane flambant comme un fétu de paille. (P, 99)

Zane saisit l'occasion de cette violence meurtrière qui a frappé Ghachimat pour prendre sa revanche sur les villageois : « Je savais déjà que j'étais né avec la patience d'un rapace qu'aussi forte soit ma

²⁵ Jean Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, PUF, 2010. p. 113.

proie, elle finirait par venir crever à mes pieds » (P, 212). Lors d'un entretien Yasmina Khadra déclare à propos du choix de ses personnages en l'occurrence le personnage Zane :

Je rencontre Zane à chaque fois que je suis en face de la bassesse et de l'abjection. Ce personnage incarne ce que nous avons de pire en nous et contre quoi nous sommes condamnés à lutter. Notre vocation est de ne pas permettre à nos démons de nous supplanter. [...] Nous sommes ce que nous faisons. Il y a deux raisons à notre souffrance : celle de ne pas pardonner le tort qu'on nous fait, et celle de s'en inspirer pour ne jamais avoir à l'infliger aux autres. La définition des braves et des ignobles est en fonction de ces deux réactions. Souvent, j'ai cherché Zane du côté des victimes. Depuis quelque temps, il m'arrive de le croiser aussi parmi les bien-pensants. C'est triste à mourir²⁶.

Dès lors, il nous semble que toute l'esthétique de Khadra est fondée sur le phénomène du contraste : le mal et le bien, l'ignoble et le brave, le tragique et le comique. C'est dans cette optique qu'on peut approcher *Les Agneaux du Seigneur*. Même si l'auteur a introduit le ton comique et humoristique dans son récit, l'empreinte tragique est omniprésente.

Nous retiendrons donc en conclusion que le genre policier, sous la forme du roman noir, a pu se faire une place dans la sphère littéraire maghrébine, en particulier en Algérie. En réalité, la crise sociopolitique des années 90 avait contribué en grande partie à l'émergence du polar algérien et avait ouvert la voie à une production plus dense. C'est surtout Yasmina Khadra qui a réussi à témoigner à travers le roman noir d'une tragédie qui secouait son pays dans cette période. Et c'est à partir des thèmes qui relèvent de l'actualité algérienne que l'auteur a pu alimenter sa fiction. Mais ce qui a attiré notre attention c'est que le roman noir algérien n'a fait que rapporter une réalité axée sur les conflits sociopolitiques et l'intégrisme qui ont ébranlé le pays dans la décennie noire sans pour autant réussir à offrir des solutions conséquentes. En choisissant de s'investir dans la littérature policière, Khadra a rompu avec les règles classiques du genre en abolissant ainsi les frontières entre les discours et les genres. Visiblement, c'est dans cette rupture que se manifeste une forme de subversion textuelle qui est à l'image du désordre social que l'auteur utilise comme source principale pour sa création littéraire. Il s'avère que les manifestations de ce désordre sont autant de symptômes du trouble qui affecte les mécanismes de l'écriture favorisant un mélange intertextuel, dont le tragique qui se mêle au comique avec un ton humoristique. Or, en raison de sa versatilité, le roman noir est probablement le genre où cette stratégie de l'écriture à savoir la subversion est la plus récurrente.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

Œuvres de Yasmina KHADRA

KHADRA Yasmina, (Commissaire Llob), *Le Dingue au bistouri*, Laphomic, 1990.

_____, (Commissaire Llob), *La Foire des Enfoirés*, Laphomic, 1993.

_____, *Morituri*, Baleine, Paris, 1997.

_____, *L'Automne des chimères*, Baleine, Paris, 1998.

_____, *Double Blanc*, Baleine, Paris, 1998.

²⁶ Bernard Strainchamps, « Rencontre avec Yasmina Khadra », Librairie www.bibliosurf.com, décembre 2006.

_____, *À quoi rêvent les loups*, Julliard, Paris, 2000.
 _____, *Les Agneaux du Seigneur*, Julliard, Paris, 1999.
 _____, *L'Écrivain*, Julliard, Paris, 2001.
 _____, *L'imposture des mots*, Julliard, Paris, 2002.
 _____, *Les Hirondelles de Kaboul*, Julliard, Paris, 2002.
 _____, *Cousine K*, Julliard, Paris, 2003.
 _____, *La part du mort*, Julliard, Paris, 2004.
 _____, *La rose de Blida*, Julliard, Paris, 2005.
 _____, *L'Attentat*, Julliard, Paris, 2005.
 _____, *Ce que le jour doit à la nuit*, Julliard, Paris, 2008.
 _____, *L'Équation africaine*, Julliard, Paris, 2011.

ABAHRI Larbi, *Banderilles et muleta*, Alger, SNED, 1981.

BONN Charles, *Paysage littéraire algérien des années 90 : témoigner d'une tragédie*, Paris, L'Harmattan, 1999.

DEJEUX Jean, *La Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

DIB Djamel, *La Résurrection d'Antar*, Alger, ENAL, 1986.

_____, *La Saga des djinns*, Alger, ENAL, 1986.

EVARD Franck, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996.

FROMMER Frank, « Jean-Patrick Manchette : le récit d'un engagement manqué », Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2003.

HOUFANI BERFAS Zehira, *Le Portrait du disparu*, Alger, ENAL, 1986.

_____, *Les Pirates du désert*, Alger, ENAL, 1986.

KHADER Youcef, *Halte au plan « Terreur »*, Alger, SNED, 1970.

_____, *Les Bourreaux meurent aussi...*, Alger, SNED, 1972.

MOURA Jean Marc, *Le Sens littéraire de l'humour*, PUF, 2010.

NOIRAY Jacques, *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996.

OLLIER Claude, *Marrakch-Médine*, Flammarion, 1980.

RICOEUR Paul, *Temps et récit II*, Paris, Seuil, 1979.

SADOUL Georges, *Anthologie de la littérature policière*, Paris, Ramsay, 1980.

Reuves et Articles

CANU Claudia, « Le roman policier en Algérie : le cas de Yasmina Khadra », dans « Francofonía », Espagne, n° 16, 2007.

GASTEL Adel, « Une Agatha Christie à l'algérienne ? », dans « Algérie Littérature/ Action », Paris, Marsa, n° 22-23, juin-septembre 1998, p. 191.

MILIANI, Hadj, « Le Roman policier algérien », dans « Paysage littéraire algérien des années 90 :

témoigner d'une tragédie », (éd. Charles Bonn), Paris, L'Harmattan, 1999.

PONS Jean, « Le roman noir, littérature réelle », dans « Les temps modernes », n°595, août-sept-oct, 1997.

MANCHETTE Jean-Patrick, Entretien dans le journal « Charlie mensuel », n° 126, juillet 1979.

SIMON Catherine, « Yasmina Khadra : l'«inévitabile universalité» du roman policier », dans « Le Monde », vendredi 6 octobre 2000.

GASTEL Adel, « Une Agatha Christie à l'algérienne ? », dans « Algérie Littérature/Action », Paris, Marsa, n° 22-23, juin-septembre 1998, p. 191.

KATEB Hakim, « Yasmina Khadra, " Les dirigeants arabes ne sont pas à la hauteur de leur élite " », dans le quotidien « L'Expression », 13 sept 2004.

Sources Internet

AMARA Hakim « 2010, 40 ans du polar algérien », Culture/Littérature, 2010.

<http://www.lesoiralgerie.com/articles/2010/05/27/print-16-100724.php>.

BARY Cécile (de), Article « Noir Manchette », www.fabula.org/revue/cr/419.php.

BENDHIF-SYLLAS Myriam, « Humour&Littérature », « Acta Fabula », Notes de lecture.

<http://www.fabula.org/revue/document6317.php>.

Entretien avec Yasmina Khadra, « France Inter », 1998, www.yasmina-khadra.com/biblio.php.

STRAINCHAMPS Bernard, « Rencontre avec Yasmina Khadra », Librairie www.bibliosurf.com, décembre 2006.

Article « Humour noir », « Wikipédia, l'encyclopédie libre »,

http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Humour_noir&oldid=68410351.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

L'INTERTEXTE DANS LE ROMAN POLICIER ALGÉRIEN : CAS DE

YASMINA KHADRA

SAADEDINE FATMI

Université de Mascara, Algérie

M*orituri*¹ est certainement l'ouvrage le plus connu de l'œuvre de Khadra. Le roman est présenté comme sa première grande œuvre ou du moins celle qui l'a fait connaître au grand public, après *Le dingue au bistouri*² et *La foire aux enfoirés*³. Il rencontre rapidement un vif succès puisqu'il remporte le trophée 813 du meilleur roman francophone. *Morituri* a fait l'objet d'une deuxième édition, deux années après sa publication, cette fois-ci aux éditions Gallimard (Folio Police), la maison qui l'avait refusé auparavant. Pourtant, Yasmina Khadra se voit assailli par la critique qui découvre qu'il était officier supérieur dans l'armée algérienne au moment où celle-ci était accusée de tous les maux du pays. Ces attaques pour la plupart hostiles à l'écrivain déferlent au moment de la révélation par l'auteur de son vrai nom Mohammed Moulessehou. Dire du roman qu'il est l'un des plus commentés de sa production ne signifie pas que les autres ne le sont pas. Mais force est de constater que le corpus critique qui accompagne *Morituri* est très étoffé. Nous citons, à titre d'exemple la thèse de doctorat rédigée par Beate Bechter-Burtscher et intitulée : « Entre affirmation et critique : Le développement du roman policier algérien d'expression française », thèse qui s'attarde en particulier sur *Morituri*.

Or nous avons observé dans l'écriture de l'auteur algérien de nombreuses références intertextuelles satiriques et nous avons jugé nécessaire de les analyser. Nous nous sommes aussi posé la question de savoir si la superposition du genre satirique et du genre policier traduisait une stratégie savamment mise en œuvre par l'auteur, faisant en sorte que la satire supplante l'intrigue policière traditionnelle. Sa présence est utile puisqu'elle contribue à conforter les thèses et les objectifs littéraires que défend l'auteur de romans policiers, à savoir la description corrosive de la société dans une démarche heuristique qui s'accorde avec la vision de Jean Fabre qui constate qu'« Un roman n'est pas policier parce qu'il est question de crime, ou par son atmosphère [...] il l'est lorsqu'il est organisé structurellement autour d'une heuristique particulière... »⁴ La mise en scène de la condition humaine prime sur l'intrigue policière et le personnage du policier devient un témoin forcé de son époque. Yves Le Pellec considère le personnage de l'enquêteur comme une caisse de résonance de la modernité dans le récit policier :

¹ Yasmina Khadra, *Morituri*, Paris, Baleine, 1997.

² Yasmina Khadra, *Le dingue au bistouri*, Alger, Laphomic, 1990.

³ Yasmina Khadra, *La foire aux enfoirés*, Alger, Laphomic, 1993.

⁴ Jean Fabre, « Heuristique et littérarité du roman d'énigme », dans les Actes du 5^e colloque des paralittératures de Chaudfontaine, novembre 1991, Liège, Céfal, 1994, p. 120.

Le sens intime du récit apparaît dans ces interstices descriptifs qui servent de contrepoint aux exploits du dur et suggèrent qu'il est conscient de leur caractère illusoire. Ainsi le privé apparaît moins comme un vengeur flamboyant que comme un témoin impuissant de la condition humaine.⁵

Dans le même article, Le Pellec ajoute : « le roman policier, trouve sa justification dans le fait qu'il soulève le masque et révèle l'envers des apparences. »⁶ Nous éviterons de nous fonder trop sur les différences entre le roman policier traditionnel et le roman policier contemporain. Nous essayerons néanmoins de souligner cet acquis de l'intertextualité et de ses effets sur l'étude des dysfonctionnements sociaux et politiques car : « [...] une malencontreuse inversion dans les feuillets de l'histoire rend la société algérienne impropre à l'appréciation. »⁷ Il faut abandonner l'idée que l'intertextualité n'a qu'une présence effective (Genette) : elle reflète aussi l'implication des auteurs cités dans le processus d'écriture et se manifeste à travers tout le récit comme œuvre collective. J.P. Deloux remarque que la peinture d'une réalité crue est spécifique d'un type d'écrivains de polars. Ces derniers semblent faire partie d'une « école informelle »⁸ qui : « [...] se caractérise par le regard critique, pour ne pas dire politique, que portent ces jeunes auteurs en colère sur la société [...] cette vision pessimiste et contestataire [...] même si elle est partagée par des écrivains d'horizons politiques différents »⁹. Dans le cas du « polar », l'intertextualité sert de base à la satire. Cela nous amène à nous demander comment elle s'inscrit en filigrane dans le roman et quel est son impact sur l'intrigue. Il est communément accepté qu'une intrigue soit la « charpente »¹⁰ nécessaire à toute fiction. Dans notre cas, il faut revoir cette idée. En effet, l'intrigue policière dans *Morituri* n'est pas exclusivement linéaire. Le réflexe commun, dans la lecture des romans policiers, consiste à suivre un cheminement jusqu'à la fin de l'enquête. Or la satire s'ingénie à pervertir cette linéarité restrictive dans le récit analysé, et l'intrigue semble constituer « une structure malicieuse »¹¹ qui se rapproche de l'idée de perversion dont parle François Rivière dans son article : « Il ne s'agit plus de plaquer sur un récit anodin une structure compliquée, mais de pervertir avec soin une histoire simple, implacable, dont le déroulement seul est truqué et imposé comme tel au second niveau de lecture. »¹²

La notion d'intertextualité

L'ouverture à une lecture plurielle est l'une des composantes majeures de l'intertexte tel que le définit Genette :

⁵ Yves Le Pellec, *Private eye/Private I : Le privé, le secret et l'intime dans le roman noir classique*, dans *Le roman policier et ses personnages*, Paris, PU de Vincennes, 1989, p. 150.

⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁷ Yasmina Khadra, *Morituri*, *op. cit.*, p. 28.

⁸ Jean-Pierre Deloux, *Le nouveau polar à la française*, dans *Le Français dans le monde*, Paris, Hachette/Larousse, 1984, p. 42.

⁹ *Ibid. loc. cit.*

¹⁰ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, [Armand Colin, 2009], Paris, Dunod, 1996, p. 45.

¹¹ François Rivière, « Fascination de la réalité travestie », dans « Europe », n° 571-572, Paris, 1976, p. 104.

¹² *Ibid.*, p. 107.

[...] présence littérale (plus ou moins littérale, intégrale ou non) d'un texte dans un autre : la citation, c.-à-d. la convocation explicite d'un texte, à la fois présenté et distancé par des guillemets, est l'exemple le plus évident de ce type de fonctions, qui en comporte bien d'autres.¹³

Nous supposons donc que le récit de Khadra est enrichi par l'intertexte qui conduit le lecteur ou le critique à détecter de multiples variations de sens. Ceci rejoint l'idée de Riffaterre qui ajoute à la perspective du lecteur la notion d'horizon d'attente qui est fixé ou plutôt régulé par le niveau de culture du lecteur. Nous pourrions dire que des phrases, en apparences anodines dans un roman policier, représentent l'élaboration d'un processus écriture-lecture. L'intertexte joue le lien entre ces deux facettes de l'acte littéraire¹⁴. Sur ce point, Genette préfère le terme de « transtextualité » qui désigne : « tout ce qui le [le texte] met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. »¹⁵ Dans son livre, Yasmina Khadra semble convoquer consciemment ou inconsciemment le texte d'un autre auteur qui pourrait bien être Chandler. Les traits de similitude s'affirment, par exemple, dans l'emploi de la première personne du singulier : « j'enfile mon costume de prolétaire »¹⁶ et surtout dans le choix des personnages. Précisons que le personnage central dans le roman de Chandler est un privé, c'est-à-dire un détective autonome au service d'un client potentiel. À la différence de Marlowe, Llob est un fonctionnaire, un policier au service de l'État, mais se trouve ici, à la manière d'un détective, au service d'un client particulier, en l'occurrence Ghoul Malek. De la part de Khadra, l'intertexte peut être un désir de filiation romanesque inspiré du principe chandlerien appelé « Cannibalized stories »¹⁷, et dont le verbe « cannibalize », signifie en français : enlever des éléments à une structure pour les utiliser ailleurs ou carrément piller. En outre, le commissaire Llob rappelle étrangement le personnage de Marlowe décrit ici par Fondanèche :

Marlowe est un idéaliste, il lutte contre la corruption engendrée tout autant par l'argent que par le pouvoir. On retrouve un peu du justicier chez lui et c'est pour cela qu'il est amené à côtoyer un milieu fort éloigné du sien, pour le purifier.¹⁸

Khadra exploiterait quelques « bonnes manières policières du décalogue » établies par Chandler qui coïncideraient avec son récit. En voici à titre d'exemple quelques-unes rappelées par Fondanèche : « Les personnages, le cadre et l'atmosphère doivent être réalistes [...] Il faut d'une façon ou d'une autre que le criminel soit puni, pas forcément par un tribunal. »¹⁹ La convocation par Khadra, de quelques références chandleriennes plus ou moins explicites confirme l'influence qu'exerce sur lui, mais comme lecteur, l'auteur américain. Riffaterre souligne, à ce propos, que : « lorsqu'un auteur

¹³ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 87.

¹⁴ Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 57.

¹⁵ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶ Yasmina Khadra, *Morituri*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷ Daniel Fondanèche, *Le roman policier*, Paris, Ellipses, 2000, p. 89.

¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹⁹ *Ibid.*, *loc. cit.*

convoque consciemment ou inconsciemment le texte d'un autre auteur dans son écrit, il s'affirme volontairement ou non comme un lecteur redevable. »²⁰

La citation comme intertexte :

Au début de son roman *Morituri*, Yasmina Khadra place une citation de Nietzsche : « Les plus grandes époques de notre vie sont celles où nous avons enfin le courage de déclarer que le mal que nous portons en nous est le meilleur de nous même. »²¹ Cette citation peut s'apparenter à une piste d'interprétation, d'où sa présence en épigraphe. Elle s'explique par l'intention de donner à l'écriture une teinte nietzschéenne « nihiliste », proche de la question que se pose Nietzsche dans son œuvre : *La généalogie de la Morale*²² : « quelle est l'origine de ce que nous appelons bien et mal ? » La réponse à cette question pourrait s'inscrire dans les desseins de Khadra dont l'écriture repose sur une esthétique romanesque qui a souvent recours au manichéisme. Fereydoun Hoveyda remarque que :

[...] il nous est désormais possible de comprendre dans une perspective nietzschéenne et avec un vocabulaire nietzschéen la « naissance du roman policier » L'homme même parfaitement rationaliste, éprouve le besoin de frissons mystérieux, de ce bain dans la mer de l'indivision originelle. C'est pourquoi il le cueille dans une histoire de mort.²³

La citation placée au début du roman n'est donc pas une « fausse piste d'interprétation » conforme à la conception moderne de la littérature où l'auteur tente de présenter le revers de ses intentions. Bien au contraire elle précise le projet de Khadra. Il faut désormais repérer les emprunts et analyser les registres littéraires qui la complètent et qui créent une atmosphère d'ironie, de dévalorisation et de disqualification des personnages.

Intertextualité discursive extra-littéraire

Le genre policier, ouvert sur le monde et le chaos qui le caractérise, est particulièrement perméable à l'intertextualité. Comment celle-ci peut-elle servir la satire, indispensable à la description d'une société en crise ? La reprise du thème du héros tragique témoigne de la faiblesse du personnage du policier. Le sort de l'enquêteur est scellé tragiquement à travers la figure de celui qui est chargé de mettre son libre arbitre au service des lois, mais qui est paradoxalement amené, en toute connaissance de cause, à les transgresser. Le dernier chapitre, où Llob décide de tuer celui qu'il juge coupable, constitue un aboutissement fatal. Loin de recourir à l'image du « surhomme », Khadra renouvelle le cahier des charges du roman policier et le héros tragique, convoqué, mais repoussé, marque par sa présence l'impuissance du commissaire. D'un côté l'immensité du drame que vit l'Algérie, de l'autre la banalité et la quotidienneté des exactions et de l'horreur. Aussi, des intertextes extra-littéraires issus

²⁰ Michael Riffaterre, *La production du texte*, op. cit., p. 53.

²¹ Yasmina Khadra, *Morituri*, op. cit., p. 7.

²² Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, [tr. fr. Henri Albert], Paris, Mercure de France, 1901.

²³ Fereydoun Hoveyda, *Histoire du roman policier*, Paris, Les Éditions du Pavillon, 1965, p. 190.

du domaine juridique, de l'administration publique, etc., vont renforcer le sentiment de trouble entre la réalité et le récit produit par l'imagination.

L'intertexte fictif

Nous opterons pour la définition de l'intertexte comme « une mention textuelle » entre la réalité quotidienne et le récit policier rejoignant celle proposée par Jean-Paul Colin :

Un lien explicitement établi dans la fiction par une mention textuelle, entre un événement extérieur à ladite fiction, antérieur ou postérieur et le récit considéré, ou entre un récit antérieur ou postérieur et ce même récit.²⁴

L'intertextualité discursive apparaît le plus souvent grâce à une ouverture du texte liée à l'emploi de tropes (métaphores, comparaisons) : « néo-beys »²⁵, « [...] une baie peinarde d'une trentaine de villas... elle fait partie de ces lots de terrain que l'on se passe sous le manteau entre ripoux de l'administration. »²⁶ La corruption, comme caractéristique permanente du pouvoir représenté dans le roman, est ici l'élément discursif intertextuel. Khadra est, sans doute, sensible à l'image du policier qui doit lutter contre elle. Cette image était déjà présente dans l'œuvre de Chandler qui avait fait évoluer son héros au sein de la bourgeoisie. Comme le décrit Fondanèche : « Marlowe va dénouer les fils d'un chantage dans le milieu de la grande bourgeoisie de Los Angeles. »²⁷ *Morituri* emprunte la structure discursive où le policier affronte les bourgeois, la corruption se dévoilant au fil des obstacles rencontrés par le commissaire Llob. L'usage fait par Khadra de l'intertexte chandlerien témoigne de l'esthétique adoptée qui insiste sur la description d'un milieu, d'une atmosphère. Nous pouvons donc constater que le genre policier est également perméable à des textes extra- littéraires, transférés de domaines extérieurs vers la littérature policière (administration publique, droit). Ainsi Khadra a recours à des sources intertextuelles qui proviennent du domaine juridique. Elles pourraient apparaître comme des digressions, mais elles sont utiles pour mieux asseoir le rôle de l'enquêteur, défenseur de la loi. De plus, elles donnent au récit une touche réaliste qui renforce l'intrigue.

Intertexte juridique

Dans *Morituri* ces références sont mises au service de la satire ou de l'ironie. Lino, pour pousser un témoin aux aveux, joue, avec humour, de l'opacité des lois dont la compréhension est inaccessible à ce dernier : « T'as déjà tenté de t'épiler le trou du cul avec un arrache-clou ? ... Non ? Alors comment veux-tu que je t'explique ce qu'est l'article 220 du CPA (code de procédure accélérée) ? » (P, 71).

²⁴ Jean Pierre Colin, *La belle époque du roman policier français. Aux origines d'un genre romanesque*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999, p.79.

²⁵ Yasmina Khadra, *Morituri*, *op. cit.*, p. 28.

²⁶ Yasmina Khadra, *Morituri*, *op. cit.*, p. 126-127.

²⁷ Daniel Fondanèche, *Le roman policier*, *op. cit.*, p. 56.

Intertexte d'administration publique

De même, le statut des lois est ironiquement détourné, pour mieux se moquer des relations hiérarchiques et faire d'un abus de pouvoir une règle de l'administration : « Je me tais. Conformément aux articles 13 et 69 du règlement de la sûreté nationale, qui stipulent : “Quand un chef te savonne, subalterne indigne, tu fermes ta gueule pour ne pas mousser en dedans et faire une colique” » (P, 58).

Intertexte historique

Les noms de personnages historiques sont repris dans le texte de Khadra. Par exemple, le témoin noir qui donne des renseignements au commissaire s'appelle : « Omar Malkom dit Iks » (P, 110) en référence au militant noir américain dénommé Malcom X et qui fut assassiné en 1965. Reuters (P, 163) remarque que : « [...] le nom désigne les personnages, les inscrit dans l'univers social et le système des oppositions du roman, condense des informations et symbolise des acteurs. » Dans le cas de *Morituri*, nous pouvons croire que les noms n'ont évidemment pas été choisis par hasard. Le fonctionnement des noms s'amorce, selon Reuter (P, 163), de deux façons : « La première réfère au monde, elle renvoie aux modes de nomination sociale et aux oppositions qu'ils concrétisent. Le nom manifeste l'appartenance à une catégorie. » *Morituri* en fournit des exemples très édifiants en commençant par le principal ennemi de Llob, en l'occurrence, Ghoul Malek qui signifie en arabe : Le roi ogre, ou encore Sid Lankbout qui signifie : Le sieur l'araignée. La seconde fonction du nom toujours selon Reuter (P, 80) est de : « définir le personnage moralement ou physiquement. » Le nom « Le roi ogre » laisse entrevoir un personnage imposant physiquement : « Pachyderme indolent » (P, 38), et nous remarquons que seuls les personnages connotés négativement sont dotés de noms qui suggèrent leur « animosité ». Hadj Garn fait référence à une suggestion phallique puisque Garn veut dire corne : « Sodomite notoire » (P, 26) comme le décrit le commissaire. Aussi : « Quand il y a référence [...] à un évènement non raconté, il peut s'agir soit d'un exploit du héros, soit d'une aventure fictive tout à fait indépendante de ce héros, soit enfin d'une mention concernant un fait historique réel, absolument indépendant, cette fois, de toute fiction. »²⁸ Par un souci d'« authenticité », l'auteur a repris des faits historiques algériens afin de consolider son intrigue. Nous avons vu que Llob évoque dans l'une de ces discussions la disparition du journaliste algérien Tahar Djaout. Il fait aussi référence aux évènements marquants de l'histoire d'Algérie qui sont abordés, tour à tour : « [...] l'hystérie d'octobre 1988 » (P, 35), et « [...] le fameux “soundouq at-tadamoun” (fonds de solidarité) créé au lendemain de l'indépendance, jusqu'au formidable téléthon au profit des hospices, en transitant par la scandaleuse affaire des 26 milliards » (P, 93). Un lecteur algérien averti est vraisemblablement au courant de toute cette période historique riche en évènements tragiques relayés par la presse algérienne. L'intertexte de l'histoire dans *Morituri* semble donc compatible avec la vision de Colin :

²⁸ Jean Pierre Colin, *La belle époque du roman policier français*, op. cit., p. 80.

[L'intertexte] a néanmoins une fonction générale, qu'on retrouve, chaque fois, peu ou prou : il s'agit [...] de naturaliser l'histoire et de la faire apparaître comme indiscutable en la rapprochant d'autres éléments situés [...] dans le monde des faits et gestes accomplis et que nul n'oserait nier, puisqu'ils ont été rapportés en long et en large par la presse.²⁹

Roman policier ou roman social par défaut ?

La citation suivante, malgré son apparente évidence révèle l'essence même du roman policier : « Il est une définition aisée du roman policier : dire le tout-venant. »³⁰ À quel point ce « tout-venant » est-il présent dans notre roman ? Même si ranger *Morituri* dans une catégorie littéraire reste problématique, Khadra trouve dans le polar une occasion de réussir à devenir un écrivain : « Le polar m'a permis de réussir là où j'avais échoué auparavant [...] nous constatons avec plaisir que de nombreux talents, jusque-là timides, se sont éclatés dans le genre policier. Tout le monde écrit des polars. L'Algérien a découvert une partie de son identité dans le polar. »³¹ Mais le « tout-venant » est ici marqué par les drames et les dysfonctionnements. En soi, la peinture des vices, dysfonctionnements et ridicules de la société algérienne ne suffit pas. Pour donner plus de force à son plaidoyer Khadra puise dans la satire qui finit par interroger le statut même de son texte, qui devient une sorte d'épuration où l'engagement et l'identité deviennent des outils de réflexion esthétique. Dans le livre étudié, les registres se croisent ; le burlesque, le comique ou même le pathétique se relaient. Mais le registre satirique reste tout de même prépondérant et c'est dans la peinture des portraits des personnages, des lieux et des situations qu'il s'épanouit. Par exemple, lorsque le narrateur décrit, de manière faussement pittoresque, les activités d'un haut fonctionnaire responsable de détournement de l'argent public : « Grâce à ces prouesses, un grand nombre de personnes charismatiques, et tout, ont érigé des châteaux en Espagne et engrossé les banques suisses [...] C'est un bonhomme émacié, au regard métallique et aux gestes chronométrés » (P, 163). En effet, Llob n'est pas le seul à user de ces formules. Da Achour, l'ami chez lequel il se réfugie, a presque la même conception triste du monde que le commissaire : « Il n'y aura plus de patries, plus d'hymnes nationaux, mais seulement des confréries obscures et des incantations [...] Déjà l'intégrisme est en train de ramener la foi au culte des charlatans [...] L'apocalypse y sera perçue comme l'orgasme des enchantements » (P, 64).

Dans l'incarnation de son personnage, l'écrivain prouve qu'il possède toutes les qualités d'un observateur averti, et nous rejoignons sur ce point Jacques Dubois qui considère le policier comme un :

[...] analyseur social [...] ce qui donne ainsi à lire sous la modalité de l'enquête policière est, pour toute une part, un type différent d'investigation. Comme nous l'avons laissé entendre d'emblée ; ce dernier relève à nos yeux de la sphère du social et de la remédiation à ses crises et à ses ruptures.³²

²⁹ *Ibid.*, p. 82.

³⁰ Jean Bessière, « Roman policier contemporain : Identité de présomption faible, Fiction publique, Exprimé », dans « Formes policières du roman contemporain », Poitiers, revue « La Licorne », n° 44, 1998, p. 209.

³¹ Dehbia Ait Mansour, « Entretien avec Yasmina Khadra », dans « Liberté », 30 janvier 2001, p. 11.

³² Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 184.

Mais le témoin est aussi un acteur, qui se sert du roman policier pour le dépasser grâce à la mise en présence satirique d'éléments opposés. Cet extrait de *Morituri* conforte d'ailleurs cette idée : « À Alger, il y a des jours où le ciel et la mer se mettent d'accord pour inspirer un sentiment de plénitude... Mais il y a Omar Malkom qui saigne du nez et ses beuglements émiettent mes rêveries » (P, 121-122). Le ton adopté par Khadra dans cet extrait, qui débute par une atmosphère de plénitude pour mieux introduire la violence utilisée dans un interrogatoire musclé prouve que la violence semble être l'aboutissement logique de chaque situation. Et cette violence est collective et sociale. Eisenzweig remarque que dans le roman noir : « l'identité criminelle ne peut pas vraiment être appréhendée parce qu'elle renvoie à une macro- identité sociale dirigeante, administration locale, système judiciaire – ou à une macro- identité psychique : pulsions, complexes, instincts. »³³ Glissant de l'individu à la collectivité, la culpabilité ne peut sans doute être saisie que par une ironie désabusée qui se matérialise dans la satire. Dès lors, celle-ci semble se greffer sur le polar, ou dans le polar. Elle n'est pas uniquement un élément endogène, mais aussi une matière littéraire extérieure qui joue bien le rôle d'un intertexte cruel et risible, qui associe à l'attaque et la dénonciation, un humour corrosif. Dans *Morituri*, la satire est ce procédé qui vise à traquer la vérité et à exiger la justice, et qui déborde le simple récit policier. Cette association entre le genre policier et de la satire est aussi un clivage qui sert à dénoncer les absurdités de l'histoire et le mépris qu'éprouvent les dirigeants pour une population qui n'a été qu'un prétexte à leur promotion sociale. Quand Llob déclare : « Bergers hier, dignitaires aujourd'hui, les notables de mon pays ont amassé de colossales fortunes, mais ils ne réussiront jamais à dissocier le peuple du cheptel » (P, 28) il désigne l'incapacité grossière de ceux qui ont réussi. Faisant de son lecteur un complice Khadra revendique une liberté littéraire qui excède les stéréotypes en les surlignant par la causticité. Pour Todorov : « la littérature s'impose dans sa capacité à éviter les stéréotypes, à les subvertir au service de son projet : à se libérer donc de toute [loi du genre] », ³⁴ car son véritable objectif est d'être un écrivain, si possible reconnu comme tel. Le miroir dans lequel il se regarde doit donc proposer une double image, sérieuse et immédiatement déplacée par l'humour. Mais comme redondante, ce qui fait dire à l'auteur : « (1) Excusez le pléonasme. C'est plus fort que moi » (P, 29). Les incondtionnels de San Antonio auraient sans doute deviné l'inspiration de Khadra ! En effet, San Antonio multiplie les notes de bas de page, qui sont autant de textes dans le texte qui s'immiscent dans le récit. Ces notes de bas de page, qui paraissent anodines, permettent aussi à Khadra de se confondre avec son personnage, surtout que dans le troisième roman de sa trilogie (*Morituri* 1997, *Double Blanc* 1997, *L'automne des chimères* 1998), le commissaire Llob est menacé de préretraite pour avoir écrit un livre sous le pseudonyme de Y. Khadra. La seule utilisation de la première personne suffit à prouver ou à justifier la présence de l'auteur et à lui faire tenir le rôle principal. Les nombreuses interviews de Khadra résument clairement son engagement, en tant qu'écrivain, contre la violence sous toutes ses formes. En effet, l'auteur tente de garder, sans fard, une

³³ Uri Eisenzweig, *Le récit impossible*, Paris, Bourgeois, 1986, p. 289.

³⁴ Tzvetan Todorov, « Typologie du récit policier », dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 10.

trace écrite de l'histoire actuelle de l'Algérie. Cette conception de l'écriture est légitimée par Chareyre-Méjan : « Le policier voit le monde... non comme il doit être, mais comme il est : voilà ce que disent Chandler puis Charyn, Hammett puis Ellroy ou Léo Malet. »³⁵ Puisque le polar est une forme hybride, *Morituri* donne à Khadra, la possibilité de tracer son dessein, solution qui lui offre une certaine liberté de forme, grâce à l'utilisation d'un vocabulaire qui est volontiers réaliste, qui se caractérise par l'emploi de termes péjoratifs, et violemment caricaturaux, la caricature étant le trait que la satire emploie pour mettre en évidence les défauts et les excès d'une société livrée à elle-même ou à certains. Là où le polar questionnait le crime, la satire, comme choix esthétique, lui donne sa puissance critique.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

³⁵ Alain Chareyre-Méjan, « L'écrivain, le cancre, le privé », dans *Formes policières du roman contemporain*, Paris, La Licorne, 1998, p. 37.

DE LA « CRÉATION DE L'ABSENT » À LA SUGGESTION DE L'IMPOSSIBLE, LE ROMAN POLICIER DE YASMINA KHADRA FACE AU RÉEL TERRORISTE

Louiza KADARI

Université Paris III La Sorbonne-Nouvelle

Si, comme le souligne Jacques Dubois, le roman policier apparaît en Occident « au moment où le capitalisme libéral ébranle l'ancien monde et crée les conditions d'émergence d'une culture neuve »¹, c'est plus tardivement qu'il fait son entrée au sein de la littérature maghrébine. Précisément, c'est au cours de la décennie 1970 que le genre apparaît en Algérie. Beate Burtscher-Bechter revient sur l'apparition du genre, questionne notamment la date de publication de *Piège à Tel-Aviv* d'Abdelaziz Lamrani², et fait état des phases de développement de cette littérature dont les romans de Yasmina Khadra marquent, selon elle, la dernière étape : « l'introduction du roman policier réaliste »³. Phase initiée par la publication du livre *Le Dingue au bistouri* (1990), le troisième volet de la série – *Morituri* (1997) – est quant à lui le premier roman policier algérien à paraître directement en France. Cet ancrage réaliste, qui semble être l'apanage du genre à l'échelle de l'ensemble du continent, est essentiel en ce qu'il vient caractériser une production qui ne manque pas d'affirmer son origine, de rendre compte d'une actualité spécifique et qui, partant, vient générer un espace territorialisé où les dynamiques sociologique, politique et anthropologique sont prégnantes. Aussi, le roman policier africain constitue-t-il, selon Françoise Naudillon, « un propos subtil et efficace de diffusion d'un savoir et d'une connaissance dont l'efficacité médiatique est incomparable et inégalée »⁴. Et cette spécificité d'un propos réaliste, subtil et efficace, de se donner à lire au sein des romans policiers *Morituri*, *Double blanc* et *L'Automne des chimères* – romans qui composent la première trilogie policière algérienne publiée en France, sous le pseudonyme Y. Khadra (les deux premiers volets de la série, publiés en Algérie, avaient pour nom de plume Commissaire Llob). Si *L'attentat* n'est pas éditorialement étiqueté « roman policier », s'il ne s'inscrit pas dans l'actualité algérienne, mais relève du triptyque moyen-oriental de l'auteur, sa construction est néanmoins exemplaire du propos que nous entendons soutenir ici : complémentarément à la création de la « scène absente », à la constitution d'un « savoir sur le crime »⁵, la construction policière vient signifier l'impossible.

Aussi, et conformément à cette assignation réaliste, nous tenterons d'appréhender en premier lieu les romans khadraiens tel un espace d'instabilité où le questionnement ne serait plus exclusivement lié à

¹ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 7.

² Beate Burtscher-Bechter, « Le développement du roman policier algérien d'expression française », thèse de doctorat, mai 1998, p. 26.

³ Beate Burtscher-Bechter, « Naissance et enracinement du roman policier en Algérie », dans « Algérie Littérature/Action », n° 31, mai juin 1999, p. 227.

⁴ Françoise Naudillon, « Poésie du roman policier africain francophone », IIIe Colloque international de l'A.F.I., « La transmission des connaissances, des savoirs et des cultures : Alexandrie, métaphore de la francophonie », Alexandrie (Égypte), 12-15 mars 2006.

⁵ *Ibid.*, loc. cit.

l'enquête, mais propre à une démarche historique. Et corrélativement à l'environnement qui détermine cette production, nous observerons les limites de la reconstitution de l'absent comme point d'achoppement d'un impossible à dire.

De l'enquête policière à l'investigation historique

Conformément au genre dont il relève, le roman policier khadraïen repose sur une construction codifiée : suite à un crime, une enquête est ouverte. Et c'est à mesure des avancées de celle-ci qu'est reconstituée la scène absente, à tout le moins, sa généalogie. De manière plus spécifique, la trilogie s'apparente au roman noir et met en scène un hard-boiled – en l'espèce le commissaire Llob – qui, au risque de sa vie, tente de résoudre des énigmes policières. Aussi est-ce le caractère évènementiel de ces enquêtes que le roman noir khadraïen éclaire. Comme le souligne Tzvetan Todorov dans le cadre d'une réflexion structuraliste sur le roman policier, « le récit coïncide avec l'action », tant et si bien que « la prospection se substitue à la rétrospection »⁶. Si la trilogie khadraïenne s'inscrit pleinement dans la norme du genre qui la soutient, il convient de préciser l'originalité d'un récit qui ne semble pas tant coïncider avec une action, mais bien plutôt avec plusieurs, et ce, de par la multiplicité des enquêtes. La première particularité de cette littérature est de se donner à lire dans l'enchevêtrement des intrigues. Plus encore, l'enquête policière s'impose comme *prétexte* à une investigation historique. L'élément constitutif du genre policier (l'enquête, en vue de la résolution d'une transgression) n'est plus, selon nous, élément central du roman policier francophone tel que l'inaugure Y. Khadra, mais une étape dans la construction d'une littérature spécifique qui fait de la réalité l'objet à élucider. *Morituri* en rend compte dès les pages liminaires. En effet, celles-ci ne plongent pas le lecteur au cœur d'une intrigue policière – l'enquête sur la disparition de Sabine Malek n'étant confiée au commissaire Llob qu'après plusieurs séquences –, mais au cœur de l'actualité algérienne de la décennie 1990 :

J'enfile mon costume de prolétaire malgré lui, avale un breuvage aux arrière-goûts de rinçure, passe un bon quart d'heure à faire le guet derrière ma fenêtre au cas où un terroriste s'aviserait de me faire péter ma tirelire-à-préjugés.

Il y a, de mon immeuble au garage où je range ma voiture, deux cents mètres. Avant, je les parcourais d'une seule enjambée. Aujourd'hui, c'est une expédition. Tout me paraît suspect. Chaque pas est un péril. Des fois, j'ai tellement les jetons que j'envisage de rebrousser chemin.⁷

Immanquablement confronté à des environnements dangereux dans le cadre de ses enquêtes, le hard-boiled doit faire face à une dangerosité qui, irréductible à ses enquêtes, se révèle plus fondamentalement intrinsèque à une situation historique particulière. Et si Llob précise qu'il est dorénavant « "le" flic », et à ce titre une « cible privilégiée » (P, 15), son échange avec son ami Aït Méziane, également menacé, vient d'emblée signaler que la dangerosité de l'environnement dépasse largement une quelconque intrigue ou assignation policière : « Ne te cherche surtout pas d'attitude répréhensible, Aït. Ce n'est pas ce qui *les* motive. » (P, 33). La question des motivations,

⁶ Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 60.

⁷ Yasmina Khadra, *Morituri*, Paris, Gallimard, coll. « Folio policier », 1997, p. 14.

demeurée en suspens, s'institue progressivement comme enjeu de déchiffrement de la réalité. Si l'enquête sur la disparition de Sabrine Malek est bientôt confiée au commissaire Llob (par le père de celle-ci, l'influent Ghoul Malek), celle-ci ne manquera pas d'être rapidement corrélée à l'investigation sociopolitique qui détermine le roman. Mourad Atti, initialement soupçonné d'être le proxénète qui aurait « utilisé » Sabrine (P, 54), se révèle *in fine* avoir été le bras droit de Brahim Boudar désigné comme « l'un des principaux artisans d'octobre 1988 » (P, 77). De même les « Limbes rouges » ne sont pas un simple cabaret « fréquenté par la tchitchi algéroise » (P, 38), mais un club spécialisé dans les attentats à l'encontre d'intellectuels (P, 135). La réalité historique (les révoltes survenues en octobre 1988 puis l'apparition de cellules terroristes) est mêlée à l'intrigue fictionnelle (l'enquête policière relative à la disparition de Sabrine). Cette corrélation entre intrigue policière et investigation historique est également présente dans le second volet, *Double blanc*. Désireux « de se mobiliser pour dénoncer les tenants et les aboutissants de cette sottise tragédie »⁸, Ben Ouda (« un diplomate extrêmement influent ») propose à Llob de rédiger un ouvrage en mesure de rendre compte de son analyse critique de la situation algérienne. Face à la réticence du « commy », celui-ci évoque l'existence d'un document inédit lui permettant d'étayer ses dires, document qu'il serait de surcroît prêt à partager avec Llob : « Je suis en possession d'un document imparable [...] Nom de code : N.O.S. Un programme que le diable lui-même n'aurait pas prévu. » (P, 19). Si le commissaire demeure sceptique, l'assassinat de Ben Ouda, deux jours plus tard, ne manquera pas de le précipiter au cœur d'une enquête où résolution du crime et éclairage sur l'actualité algérienne (et ce, à travers les dossiers N.O.S et H-IV) s'entremêleront. Plus encore, c'est en fait à l'actualité qu'est concédée la primauté, dans la mesure où l'assassinat de Ben Ouda est appréhendé comme la conséquence de sa possession de documents compromettants susceptibles de permettre l'analyse des enjeux et modalités du conflit qui sévit en Algérie. L'enquête dévoile ainsi les ressorts financiers qui sous-tendraient cette guerre. Pour preuve l'interrogatoire d'Abderrahmane Kaak à l'issue duquel il finira par avouer à Llob :

— Il s'agit du Nouvel Ordre social tel qu'imaginé dans la Quatrième Hypothèse [H IV]. Un ensemble de mesures draconiennes arrêté par les grosses fortunes en question pour imposer leur nouvelle option économique. Le passage du socialisme de façade à l'ouverture du marché ne pouvant s'effectuer sans casse, les intéressés se sont chargés de la gestion de la casse. D'après Ben [Ouda], tout était épouillé. Le programme n'excluait aucune éventualité et préconisait un éventail de conduites à tenir à même de gérer tout impondérable. Le sabotage, le chantage, la corruption et l'assassinat figuraient en bonne et due forme dans la directive H-IV, car c'est bien d'une véritable directive qu'il s'agissait. (P, 163)

Si l'enquête approfondie permet à Llob et ses acolytes de « l'Obs » (observatoire des bureaux de sécurité) de confondre Abderrahmane Kaak, qui avait lui-même créé ces dossiers et manipulé Ben Ouda en vue de ses propres intérêts financiers, il n'en demeure pas moins vrai que la manne économique occupe une place prépondérante dans l'interprétation des conflits. Le propos conclusif de Llob, s'appropriant à arrêter Abderrahmane Kaak, en rend compte :

N'empêche, ça allait comme sur des roulettes pour Kaak jusqu'au jour où le pays contracta l'épidémie intégriste. La guerre s'installa en terre numide. Une tragédie certes, mais une sacrée aubaine pour une

⁸ Yasmina Khadra, *Double blanc*, Paris, Gallimard, coll. « Folio policier », 1997, p. 16.

certaine minorité friquée. Une occasion inestimable pour fermer enfin sa grande gueule au socialisme de pacotille qui empêchait les initiatives de féconder les fortunes. Pour cela, il fallait entretenir les foyers de tension, jeter de l'huile sur le feu pour désaxer le pays afin de mieux le couillonner. Il devenait impératif d'amener le Pouvoir piégé à négocier sa grâce, à renoncer à ses principes prolétaires, à faire d'importantes concessions...

[...] Maintenant que la privatisation, principale concession du Pouvoir, est officialisée, Dahmane Faïd n'a plus besoin de prête-noms [tel qu'Abderrahmane Kaak]. Il s'est mis à récupérer ses trésors cachés pour bâtir grand. Ainsi a commencé le malheur d'Abderrahmane Kaak qui voyait son empire de façade s'écailler au gré des appétits faïdiens. (P, 197)

L'intérêt du présent extrait ne porte pas tant sur l'analyse proposée ici, mais plus fondamentalement sur la tentative d'articulation d'une réalité spécifique qui échappe : en l'occurrence la guerre civile. Car c'est bien dans cette volonté d'articuler, de se saisir d'une actualité complexe, que réside l'un des enjeux prégnants du roman, l'enquête sur l'assassinat de Ben Ouda devenant secondaire. À propos de ce caractère réaliste introduit par le roman policier khadraïen, Beate Burtscher-Bechter précise que « pour la première fois aussi, ces romans essaient d'expliquer le crime en tenant compte du milieu social du meurtrier » (P, 229). La transgression d'Abderrahmane Kaak est justifiée par un cheminement social spécifique : « c'était un repris de justice notoire, un zonard malheureux et suicidaire » (DB, P, 196). De même s'agissant d'Omar Malkom : « Je manquais de fric. Le premier qui m'en a proposé m'a recruté. » (M, P, 135). Sont ainsi notifiées les failles d'une société au sein de laquelle le crime semble pouvoir s'ériger en vecteur de réussite⁹. Et outre l'enjeu socio-économique, c'est au sein d'une quête de reconnaissance sociale que l'action peut trouver ancrage. Notamment dans le cas de Sid Lankabout, cet écrivain médiocre avec lequel Llob entretient une relation « reptilienne » et qui se révélera être en fait Abou Kalybse, le commanditaire de nombreux attentats visant des intellectuels. Llob relie l'action de ce dernier à son désir de reconnaissance :

Tu es jaloux de chaque écrivain, de chaque artiste qui te ravit la vedette. Toute ta vie, tu tenais à surplomber le monde, à rayonner sur lui, non pas grâce à ton génie – tu en es totalement dépourvu –, mais grâce au bûcher de tes hostilités, toi, le scribouillard des tyrans [...]. (P, 141)

Ainsi observons-nous l'adjonction à l'enquête policière de l'investigation historique, cette dernière étant elle-même corrélée à un ancrage social spécifique. Il apparaît que le roman policier, qui structurellement entretient une volonté de savoir, ne manque pas ici d'associer ce leitmotiv générique à l'analyse critique d'une société particulière. Révélateur d'un conflit identifié, le roman khadraïen ne semble pas reléguer la réalité extra-littéraire au rang de décor pertinent à la trame policière, mais l'érige en enjeu véritable. Les romans de Khadra se saisissent de la question d'une altérité radicale dont la figure prégnante du terroriste finit par cristalliser un point d'achoppement.

De la centralité d'une altérité radicale à l'achoppement d'un impossible à dire

Inscrits dans une réalité spécifique, territorialisée et datée (celle de l'Algérie de la décennie 1990 au sein de la trilogie policière, et du conflit israélo-palestinien dans le cadre de *L'attentat*), les romans de

⁹ Nous renvoyons ici le lecteur à la thèse développée par Luis Martínez quant à l'imaginaire de la violence en tant que mode d'accumulation de biens. Voir *La guerre civile en Algérie*, Paris, Karthala, 1998.

Khadra proposent au lecteur de questionner la société à l'aune d'une actualité complexe. Outre l'environnement dangereux et instable qu'ils instaurent, ces conflits viennent faire de l'*autre* une altérité insaisissable et le terroriste s'impose comme figure de proue de cet insaisissable. S'il est celui qui commet une action transgressive, et à ce titre provoque l'ouverture d'une enquête, il s'avère que le terroriste va plus encore animer une tentative d'articulation avec l'Autre. Tout autant que l'identification-inculpation du terroriste comme criminel, ce qui importe au sein de ces productions c'est la compréhension du terroriste en tant qu'individu-sujet. Et si la dynamique sociologique participe de l'approche du criminel, elle ne résiste pas au point d'achoppement d'un individu-sujet qui ne peut pas être appréhendé *totalemment*. Quand bien même seront reconstituées la scène absente (l'enlèvement, ou l'attentat), l'identité voilée (Abderrahmane Kaak, Sihem, etc.) ou encore la genèse et la fonction de l'acte (intérêt financier, engagement patriotique), un inarticulable demeure. Et cet irrésolu qui appelle à la poursuite de l'écriture romanesque – représentée de façon emblématique par la sérialisation, typique du genre – vient certes signifier que *tout* n'a pas été dit, mais sans doute également que tout ne peut être dit. La création parcellaire de l'absent ne fait pas montre de l'échec du projet, mais s'affirme bien comme la suggestion du *réel*, tel que le définit Jacques Lacan, à savoir l'impossible à dire, ce qui « ne cesse pas de ne pas s'écrire »¹⁰.

Ce sont les romans eux-mêmes, en nuancant en divers endroits les dynamiques revancharde et sociale, qui soulignent l'impossibilité d'une articulation *totalisante* de l'individu-sujet. Car si la prise en compte de ces réalités permet, incontestablement, un examen critique de la société, qu'elle amorce l'approche usuelle de la genèse et de la fonction du terrorisme, et ce, par la convergence des approches sociale, économique et politique, elle ne parvient néanmoins pas à totaliser l'altérité terroriste. Notamment parce qu'à environnement équivalent, tous les personnages ne sont pas assignés à cette même identité transgressive. Si, comme le souligne Milan Kundera, il convient de « comprendre *et* le personnage *et* son monde comme *possibilités* »¹¹, alors le monde auquel appartient le personnage ne peut à lui seul déterminer la possibilité qui est sienne. *L'attentat* est exemplaire de cette approche. Roman dont la construction relève de l'enquête, celui-ci met en scène un éminent chirurgien (Amine Jaafari) qui découvre que son épouse (Sihem) est l'auteure du dernier attentat-suicide survenu à Tel-Aviv. Et dans la mesure où Sihem se révèle brutalement étrangère à son époux, celui-ci décide d'enquêter en vue de comprendre l'enrôlement de cette femme qui, comme le souligne le capitaine Moshé, ne correspond pas à la figure archétypale du kamikaze :

Ce qui me pose problème est ailleurs. Et ça me rend malade. C'est pourquoi il faut impérativement que je sache comment une femme appréciée par son entourage, belle et intelligente, moderne, bien intégrée, choyée par son mari et adulée par ses amies en majorité juives, a pu, du jour au lendemain, se bourrer d'explosifs.¹²

¹⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 120

¹¹ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 57.

¹² Yasmina Khadra, *L'attentat*, Paris, Julliard, 2005, p. 55.

En quête d'une trace, d'un indice qui viendrait signifier le moment de basculement de Sihem, Amine va remonter la chronologie d'une action et effectivement parvenir à rendre compte d'une genèse. En d'autres termes, il réussira à créer ce qui était donné pour absent : la rencontre décisive à son enrôlement, son action au sein de la cellule terroriste, sa détermination croissante l'amenant à vouloir devenir kamikaze, son échange avec l'imam Marwan, etc. Mais cette reconstitution ne pallie pas l'achoppement d'un acte qui demeure inarticulable. *A fortiori* lorsqu'Adel précise que l'intégralité des acolytes de Sihem était opposée à cet attentat :

Je ne voulais pas qu'elle aille se faire exploser, mais elle était déterminée. Même l'imam Marwan n'a pas réussi à l'en dissuader. [...] Je te jure qu'elle ne voulait rien entendre. Nous lui avons dit qu'elle nous était plus utile vivante que morte.¹³

La genèse de l'action a beau être reconstituée, l'acte en revanche échappe – y compris aux complices de Sihem. Cet inarticulable est indissociable du non-dit d'un individu-sujet sans cesse pris dans le discours d'un autre (le capitaine Moshé, son époux Amine, son acolyte Adel, etc.). Précisément, le seul dire totalement assignable à Sihem est celui de la lettre qu'elle envoie de Bethléem à Amine. Lettre qui joue un rôle primordial au sein de la construction narrative dans la mesure où elle permettra à Amine d'imputer l'attentat à sa femme et d'amorcer l'enquête qui soutient le roman. Hormis cet écrit, le discours de Sihem est morcelé, pris dans le récit de tiers, les témoins successifs de la généalogie de son action. Soustrait à l'injonction d'un dire, le kamikaze, dont l'action peut elle-même s'appréhender tel un déni de langage, impose à la construction narrative de se fonder, pour une large part, sur un non-dit. Non-dit quant à l'adhésion spontanée de Sihem en découvrant l'engagement d'Adel, mais également quant à ce moment de basculement qui échappera à Amine, ou encore de cette détermination à orchestrer un attentat-suicide. En d'autres termes, en rendant compte d'un contexte politique et en faisant état de la genèse, *in fine* insatisfaisante, d'un enrôlement, le roman parvient à signifier ce qui échappe, cet ineffable qui ne cesse d'être signifié. Aussi Amine aura-t-il beau reconstituer la chronologie d'une action, celle-ci demeurera inarticulable :

Je bute contre la limpidité de sa logique [Adel] comme un moucheron contre la transparence d'une vitre ; je vois clairement son message, mais impossible d'y accéder. J'essaie de comprendre le geste de Sihem et ne lui trouve ni conscience ni excuse. Plus j'y pense, et moins je l'admets.¹⁴

Et c'est parce que la reconstitution de la genèse ne peut abroger le caractère insaisissable de toute altérité qu'Amine sera finalement contraint de recentrer son enquête sur la seule place à laquelle il peut *totalemment* assigner Sihem, celle d'épouse :

Je me moque de savoir à partir de quel instant Sihem a sombré dans le militantisme suicidaire, si j'avais fauté quelque part, contribué d'une manière ou d'une autre à sa perte. Tout ça est relégué au second plan. Ce que je veux savoir en premier lieu, ce qui compte le plus au monde à mes yeux, c'est si Sihem me trompait.¹⁵

¹³ *Ibid.*, p. 232.

¹⁴ *Ibid.*, p. 239.

¹⁵ *Ibid.*, p. 234.

La quête d'Amine a eu beau s'amorcer dans le but de « comprendre comment Sihem en était arrivée là. À partir de quel moment elle avait commencé à [lui] échapper » (P, 82), c'est finalement loin de l'action terroriste, loin de l'acte même de Sihem, qu'elle conduit le chirurgien. Non pas que ce dernier ne tente pas d'articuler l'acte de sa femme, tant s'en faut. Mais les indices collectés, les éléments reconstitués, ont beau éclairer l'action, ils ne cessent néanmoins de se heurter à un point d'achoppement, de « buter [...] contre la transparence d'une vitre » (P, 239). Si l'enquête autorise une analyse critique de la société, parvient à rendre compte de la généalogie d'une action, à témoigner de la fonction qui lui est reconnue, elle n'en demeure pas moins articulée à l'inénarrable constitutif auquel l'acte est riveté.

Conclusion

Plus que de la création de l'absent auquel est associé ce genre hypercodé, la construction policière vient signifier l'impossible à dire. Partant, par delà la reconstruction efficiente d'une réalité, outre l'analyse critique d'une société, le récit parviendrait à signifier le *réel*. Mener l'enquête, c'est au sein de cette littérature revendiquer un lieu d'écriture, rendre compte d'une actualité spécifique et complexe, mais également questionner l'altérité par le truchement d'approches multiples. Et si le roman ne peut appréhender *totale*ment le terroriste, force est de reconnaître qu'il veille néanmoins à le circonscrire. Certes, tout n'est pas dit de cet autre radical, mais un dit porteur de sens – aussi parcellaire soit-il – finit néanmoins par émerger de ces enquêtes. Plus encore, en signifiant le point d'achoppement d'un impossible à dire, ce roman policier francophone parvient à donner une place à ce qui, pourtant, *n'a pas cessé de ne pas avoir été écrit*. Outre la dynamique métalittéraire qu'il est convenu de reconnaître à ce genre, et plus encore que la concomitante apparition du paradigme de la trace¹⁶ au sein, notamment, du roman policier et de la psychanalyse, il semblerait permis de questionner cette littérature sous le prisme d'un *réel* lacanien dont, probablement, elle n'aurait cessé d'être la trace indicible.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

Corpus romanesque

KHADRA Yasmina, *Morituri*, Paris, Gallimard, Folio policier, 1997.

_____, *Double blanc*, Paris, Gallimard, Folio policier, 1997.

_____, *L'automne des chimères*, Paris, Gallimard, Folio policier, 1998.

_____, *L'attentat*, Paris, Julliard, 2005.

¹⁶ Nous renvoyons ici au paradigme de la trace tel que développé par Carlo Ginsburg au sein de ses travaux relatifs à l'apparition et la prégnance d'une pensée indiciaire ; celle-ci étant exemplairement donnée à voir par la photographie, la psychologie et le roman policier. Voir « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces ; morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, [1986].

Bibliographie critique

- BURTSCHER-BECHTER Beate, « Le développement du roman policier algérien d'expression française », thèse de doctorat, mai 1998.
- _____, « Naissance et enracinement du roman policier en Algérie », dans « Algérie Littérature/Action », n° 31, mai juin 1999.
- DUBOIS Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- EISENZWEIG Uri, *Le Récit impossible, Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
- GINZBURG Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces ; morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, [1986].
- KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975.
- NAUDILLON Françoise, « Poésie du roman policier africain francophone », IIIe Colloque international de l'A.F.I., « La transmission des connaissances, des savoirs et des cultures : Alexandrie, métaphore de la francophonie », Alexandrie (Égypte), 12-15 mars 2006.
- TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

DU ROMAN POLICIER ANTHROPOLOGIQUE À L'ANTHROPOLOGIE DU SECRET L'EXEMPLE DE MOUSSA KONATÉ

Jean-Christophe DELMEULE
Université Charles-de-Gaulle – Lille 3

Quand un commissaire malinké, élevé à l'école des blancs, rencontre lors de ses investigations, des Dogons, des Bozos ou des Kéita, il ne s'écrit pas uniquement le récit d'un choc entre deux cultures inconciliables, mais plus fondamentalement la mise en cause des structures de la pensée, des certitudes et des stéréotypes qui devraient permettre de dire le monde et d'en organiser les représentations, en particulier celles qui concernent l'Afrique :

Du continent noir, que n'a-t-on pas encore montré et dit ? Certes il y a l'Afrique noire « vue du ciel », la majesté mystérieuse du Sahara, la faune exceptionnelle de l'Est et de Madagascar, les neiges éternelles du Kilimandjaro, la beauté sauvage de la Casamance, le monde richement coloré du Sud, mais il y a aussi l'autre Afrique, continent des terres infestées par le paludisme, cette « pauvre Afrique » rongée par la famine, le sida, les guerres sans fin et toutes les calamités, images dont les journaux et les télévisions inondent le monde.¹

Avec Moussa Konaté, les interrogations, il faudrait peut-être dire les interpellations, viennent de l'intérieur. En questionnant les systèmes de valeurs des différentes composantes du Mali², l'auteur, et avec lui le commissaire Habib, va créer un univers instable. Et cette instabilité va prendre toute sa force, toute sa dynamique, dans le roman policier. En effet, celui-ci, par définition, est supposé être construit sur la volonté de découvrir, de mettre à jour un secret enfoui. L'enquête est bien cette démarche qui met bout à bout les éléments de preuve quand ceux-ci doivent conduire à faire éclater la vérité. Comment, dès lors, concilier le recours à un genre romanesque aussi défini et la démultiplication des conceptions ontologiques et cosmogoniques, perçues par chacun des groupes comme une ligne indiscutable de morale et de vie ? Sans doute, en procédant à un renversement qui vise l'architecture même du roman policier. Bien plus qu'une simple étude du conflit entre la tradition et la modernité, qu'une dénonciation des malversations politiques et économiques, qu'une plongée ethnologique dans le Mali, les livres de Moussa Konaté sont des propositions littéraires qui font de la littérature le cœur même d'une possibilité : celle de la coexistence d'espaces à priori étrangers, mais qui ne peuvent pas être simplement d'opposition. Ce que montrent les romans de l'auteur malien c'est la présence simultanée de strates historiques et culturelles, qui n'ont pas pour vocation unique de se dénoncer, ou plus brutalement encore de se détruire les unes les autres, mais bien de tenter de construire l'histoire à partir de leur mise en relation. Il y a désordre et ce désordre est un espace de frottements où les emboîtements ne se font pas d'emblée, où l'évidence du dire et du comprendre ne peut pas se dispenser de l'affrontement des multiplicités. Celles que Konaté veut justement valoriser :

¹ Moussa Konaté, *L'Afrique noire est-elle maudite ?*, [préface Erik Orsenna], Paris, Fayard, 2010, p. 15.

² On pourrait se demander pourquoi les Touaregs sont absents des livres de Konaté.

« Moussa Konaté fonde en 1997 sa propre maison d'édition, Le Figuier. À raison d'une douzaine d'ouvrages édités chaque année, elle compte à son catalogue plus d'une centaine de titres, publiés en français ou dans l'une des cinq langues du Mali (bambara, tamashaq, peul, soninké, sonraï). »³ La ligne de partage qui dessinerait une frontière entre le coupable et l'innocent, entre le détenteur de la vérité et le messager du mensonge, exigerait d'être tracée dans un sol qui se refuserait aux échanges. Or, ce sont justement eux que Konaté veut étudier. Quand il évoque les cloisonnements qui caractérisent l'Afrique en écrivant :

Comment vivre dans des univers parallèles

Bientôt, tous les Noirs africains, et non plus les seuls « lettrés », se mirent à vivre dans des mondes parallèles. D'un côté, l'apport européen ; de l'autre, l'héritage ancestral. [...] En se partageant entre deux mondes strictement imperméables, l'homme noir n'a-t-il pas contribué à se diviser lui-même, ses enfants scolarisés à l'occidentale voyant leur destinée diverger profondément de celle de leurs camarades dont la famille refusait de (*sic*) catégoriquement de subir la loi du futile ?⁴

Il fait certes référence au Franz Fanon de *Peau noire, masques blancs*, mais en opérant un léger glissement dont la portée épistémologique est fondamentale. L'énonciation d'une rupture est aussi la rupture d'une énonciation. La contrainte ne porte plus sur un choix, entre le présent et le passé, mais sur la découverte de ce chaos qui accompagne la simultanéité de leur présence, qui faisait dire à Édouard Glissant :

J'appelle *Chaos-monde* le choc actuel de tant de cultures qui s'embrasent, se repoussent, disparaissent, subsistent pourtant, s'endorment et se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante : ces éclats, ces éclatements dont nous n'avons pas commencé de saisir le principe ni l'économie et dont nous ne pouvons pas prévoir l'emportement.⁵

Sans doute y fallait-il un personnage central, décalé, héritier de toutes les traces et de toutes les réalités historiques. Un homme monogame, disposant de pouvoir(s), ayant fait des études à l'européenne, mais dont le père était l'ami d'« anciens » comme Zarka. Cet être c'est le commissaire Habib, dont le nom est en fait Habib Kéita. Il appartient donc à un lignage noble et connaît le poids des hiérarchies africaines. Et sans cesse il doit rappeler le point de définition de sa fonction dans cet environnement complexe et déstabilisé :

Tu verras, Sosso⁶, on te demandera de trouver des solutions à des problèmes dont la caractéristique est de ne pas pouvoir être résolus tant que la terre sera habitée par des hommes et non par des anges [...] Non, mon petit Sosso, le policier n'est pas un philosophe. Comment l'humanité sera demain, ce qu'elle aurait dû être, ce n'est pas notre souci.⁷

Ainsi le policier est à la fois en deçà et au-delà de l'énigme qu'il est supposé résoudre. Et la trame anthropologique et politique ne fait que recouvrir une exigence plus enfouie.

³ Claude Mesplède, *Dictionnaire des littératures policières*, t. II, [J-Z], Nantes, Joseph K, [2003], 2007, p. 113.

⁴ Moussa Konaté, *L'Afrique noire est-elle maudite*, op. cit., p. 111-112.

⁵ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 22.

⁶ Sosso est le lieutenant qui accompagne le commissaire Habib dans ses enquêtes.

⁷ Moussa Konaté, *L'assassin du Banconi suivi de L'honneur des Kéita, Les enquêtes du commissaire Habib*, Gallimard, coll. « Série noire », 2002, [Le Figuier, 1998], p. 32.

La vérité sur le mensonge : *L'assassin du Banconi*

Banconi est un quartier populaire et pauvre de Bamako : « [...] tout ce quartier du Banconi, immense excroissance de la cité de Bamako, des centaines de maisons en briques de terre couvertes de chaume, de lambeaux de nattes, de branchages ou, au mieux, de feuilles de tôle ondulée, rouillées et cabossées. »⁸ Les cadavres qu'on y découvre peuvent aussi bien être ceux des animaux que ceux des hommes. Le lieu est devenu ce symbole de la misère et de la promiscuité, de l'anarchie contrôlée par ses règles internes qui fait jaillir des rues et des maisons dans un espace qui ne les attendait pas, mais qui les accueille dans un désordre qu'aucune force externe n'arrive à maîtriser. D'emblée les enquêteurs sont considérés comme des intrus. Ils sont assimilés à des représentants du pouvoir politique, même s'il est souvent impossible de les reconnaître pour ce qu'ils sont véritablement. Sont-ils des gardes forestiers, des gendarmes, des policiers en civil ? La population qui les voit intervenir dans son intimité ne peut pas déchiffrer les signes qui permettraient de les identifier, parce que ces signes relèvent d'une logique et d'une culture qui renvoient à des codes et des valeurs inaccessibles à ceux qui vivent en marge. Mais la marge n'existe que pour ceux qui la nomment telle. Pour les habitants du Banconi elle n'est que leur territoire, fut-il celui où les déchets prolifèrent :

C'était à proximité d'une décharge publique où s'entassaient des ordures ménagères et des bêtes crevées. Là, un chat à la tête écrabouillée paraissait enfler à vue d'œil sous une nuée de grosses mouches bleues. D'ailleurs, l'un des garçons, courant à reculons, piétina le macchabée dont le ventre explosa, libérant des viscères qui jaillirent à la grande joie des enfants.⁹

L'assassin du Banconi est un roman dont l'action se situe en ville. Sans doute parce que la ville est le lieu de concentration de toutes les fractures, de tous les dysfonctionnements et de tous les exodes. Apparemment incohérente, elle traduit dans ses formes et sa géométrie l'histoire même de l'Afrique. Pôle d'attraction, elle exhibe les inégalités, mais aussi les dynamismes. Patrice Nganang insiste sur le rôle réel et symbolique de la ville, devenue le point central des littératures africaines :

Il est impossible de développer une théorie conséquente du roman des détritiques sans auparavant poser cette centralité de la ville dans l'imaginaire africain d'aujourd'hui, tout comme sans souligner son caractère fondamentalement déliquéscent : or le faire nécessite d'abord une redéfinition de la ville [...] comme étant l'espace nécessaire de la dérégulation¹⁰

Dans *L'assassin du Banconi*, la dérive des êtres permet aux escrocs de profiter de leur crédulité. Trois personnes ont été assassinées, empoisonnées au cyanure. En charge de l'affaire, le commissaire Habib et son adjoint vont peu à peu remonter les filières, séparer les innocents des coupables, résister aux pressions politiques. Car l'homme qui spolie les victimes en leur faisant croire qu'elles pourront obtenir tout ce qu'elles désirent n'est autre qu'un marabout, entrepreneur influent, profondément manipulateur. Dans la plus pure des traditions du roman à énigme, il sera démasqué, comme il se doit, en public :

⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹ *Ibid.*, p. 9-10.

¹⁰ Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine, pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères, coll. « Latitudes noires », 2007, p. 263.

Mon colonel, voici l'homme que vous recherchez, dit le commissaire. C'est lui l'assassin, le faux-monnayeur et l'agitateur. Je vous en donne la preuve. Le vénérable maître Ladjy Sylla est l'assassin de Syra, Naïssa et Hama, qui tous trois sont venus le consulter à propos de problèmes qui empoisonnaient leur existence ; la première victime, parce que son mari était devenu inexplicablement impuissant ; la deuxième parce qu'elle souffrait de stérilité prolongée ; la troisième parce qu'elle voulait devenir riche afin de pouvoir garder sa femme.¹¹

Les composantes du roman policier sont donc toutes présentes : le crime, le mobile, les victimes, le coupable, la technique utilisée et l'enquête, menée par deux policiers. Sur fond d'émeutes populaires, suscitées par le coupable et de dérapages policiers (arrestations arbitraires et tortures pratiquées dans les locaux de la police politique), Moussa Konaté écrit un livre qui semble respecter les codes du « polar », tout en proposant une vision critique du Mali. La déstructuration du pays profite aux imposteurs qui jouent des croyances et des tabous ancestraux et dissimulent leurs crimes sous la chape du « sacré ». Ainsi en va-t-il de la colère qui s'empare de la population lorsque le commissaire Habib fait procéder à l'exhumation du corps d'une des victimes. Exhumation inacceptable pour ceux qui pensent que les morts sont devenus des intouchables : « La rumeur de l'exhumation prochaine de petite-mère Sira avait stupéfait et indigné au Banconi, car de mémoire d'homme, on n'avait jamais vu déterrer un cadavre humain. Était-ce seulement pensable ? »¹²

Les sacrilèges : *L'empreinte du renard*

Ce qui devrait donc caractériser les sociétés africaines serait le respect. Respect des morts, des ancêtres, des traditions. Dans son essai Moussa Konaté revient sur leur importance :

Il [le modèle d'éducation qui intègre l'individu dans le groupe] résulte en effet d'un pacte fondé sur une philosophie de la vie transmise depuis des siècles, de génération en génération, selon laquelle la vie est une chaîne ininterrompue dont personne ne peut prétendre être le premier maillon, ni un maillon essentiel.¹³

La place de chacun ne peut pas être dissociée de celle des autres. Et c'est sur une conception du temps comme fil qui relie tous les êtres que se construisent les relations sociales. Moins que comme une société figée, la société africaine se révèle être un ensemble qui ne peut vivre et durer que grâce à la solidarité et à la soumission sans limites aux préceptes édictés par la pensée collective :

Dès l'instant où il [l'enfant africain] a bénéficié de la protection de la communauté c'est pour lui un devoir que de s'occuper [...] en un mot, du groupe. Car « celui qui a reçu donnera à son tour ». [...] C'est encore au nom de cette solidarité, dont il a bénéficié avant même sa naissance, que l'adulte est tenu de secourir ceux à qui il doit tout. Compatir aux soucis, prendre en charge, dans la mesure du possible, les frais de santé et de scolarité de ses proches en communauté, autant d'obligations morales auxquelles on ne peut se soustraire qu'au risque de violer le pacte de ses ancêtres.¹⁴

¹¹ Moussa Konaté, *L'assassin du Banconi*, op. cit., p. 171.

¹² *Ibid.*, p. 79.

¹³ Moussa Konaté, *L'Afrique noire est-elle maudite*, op. cit., p. 37.

¹⁴ *Ibid.*, p. 39-40.

Or, dans *L'empreinte du renard*¹⁵, ce pacte va être brutalement rompu. Non seulement de jeunes gens vont accepter des responsabilités politiques qui relèvent d'un mode de désignation par élection, imposé par le pouvoir central et incompatible avec la pensée des Dogons, mais ils vont profiter de leurs fonctions pour spéculer sur le champ du Hogon, le chef dogon, en vue de construire un complexe hôtelier. Or cette terre est sacrée. Elle n'appartient pas aux hommes, mais leur est confiée. Nul n'a donc le droit de la vendre. À l'hérésie politique vient s'ajouter un sacrilège fondamental, qui met en péril toutes les valeurs des Dogons. Ceux-ci vont donc réagir en faisant mourir ceux qui les ont oubliés. De l'extérieur, ces morts sont assimilées à des meurtres. L'un après l'autre, les jeunes gens perdent la vie. Et nul ne semble comprendre la cause de ces drames. Comment ont-ils pu rendre l'âme alors que personne n'est entré dans la pièce où ils se trouvaient ? C'est que derrière le visible se cache l'invisible, et que l'invisible relève de la magie ou de la sorcellerie. Le commissaire Habib va donc devoir enquêter dans une société qui lui est étrangère et qui applique des règles qui lui sont propres. Sans doute devrait-il essayer de penser à la manière des Dogons. Mais il vient de Bamako et représente un pays dont la logique centralisatrice est rejetée par ces mêmes Dogons. Moins qu'une confrontation entre le monde rationnel et le monde irrationnel, ce sont deux représentations du monde qui vont s'affronter. La découverte par les policiers du mode opératoire ne leur facilitera pas la tâche. Car les crimes ont une cause apparente. Le devin des Dogons, qui lit l'avenir dans l'empreinte laissée sur le sol par la patte du Renard qu'il manipule, en est l'instigateur. L'autopsie pratiquée par le docteur Diallo ne laisse aucun doute : « Donc, la victime que j'ai examinée présente aussi tous les symptômes d'un empoisonnement au venin de serpent, de cobra plus précisément, parce qu'on y est habitué ici. On constate d'ailleurs la trace d'une morsure au cou. Le venin de serpent associé à la *tête jaune*¹⁶ devient foudroyant [...] »¹⁷

Mais une question chasse l'autre. Si la lecture des meurtres est devenue possible, ce n'est que dans l'espace d'une justice qui s'accorde avec l'interprétation des faits. Or les Dogons sont indifférents aux arguments et aux évaluations des policiers. Derrière chaque jugement, se voudrait-il le plus objectif, se dissimule une morale et derrière chaque morale une définition de la Vérité dont le statut n'est pas philosophique, mais sémiologique ou poétique. Celle des Dogons est inconciliable avec celle du commissaire et de ceux pour qui il travaille. Surtout lorsque ces derniers auraient bien aimé que le policier accepte de désigner comme coupable un innocent dont la mise en accusation aurait permis de faire oublier les malversations auxquelles ils se sont livrés.

Quand le commissaire Habib veut obtenir les aveux du chef Hogon celui-ci se contente de lui rappeler qu'il est lié à la volonté des dieux :

Depuis, ici, nous nous sommes mis sous la protection de notre dieu Amma. Tout ce qui est sur notre terre et sous notre terre n'existe que par la volonté d'Amma. Amma seul a réponse à tout. Notre premier

¹⁵ Moussa Konaté, *L'empreinte du renard, meurtres en pays dogon*, Paris, Points, coll. « Policier », 2006.

¹⁶ La *tête jaune* une plante qui délivre un poison, qui devient mortel lorsqu'il est associé à une autre substance vénéneuse.

¹⁷ Moussa Konaté, *L'empreinte du renard, op. cit.*, p. 177.

ancêtre, Lèbè, nous a apporté la mort, certes, mais il nous a donné aussi la mission de veiller sur l'héritage commun. [...] Vous me dites que des jeunes gens meurent à Pigui et que cela vous étonne. Vous voudriez savoir pourquoi ils meurent. Ma première réponse à votre interrogation est ceci : quelle que soit son intelligence, l'homme ne sera jamais dieu. La mort est l'affaire de dieu.¹⁸

L'assassin du Banconi avait, malgré tout, conduit à démasquer un usurpateur. Ici, aucun aboutissement n'est possible. Les conclusions sont suspensives, en attente d'une résolution qui ne viendra pas. Le roman, tout policier qu'il soit, ne peut plus délivrer sa loi. Sa logique est devenue sa propre entrave. Et les questions que se pose le commissaire Habib trahissent le trouble qui s'est emparé, non pas d'un homme, mais d'un genre littéraire :

[...] le problème est de savoir que faire. Il y a eu des meurtres, j'en ai les preuves. Le mobile est connu, les coupables aussi. Faut-il les arrêter ? [...] Supposons que je les fasse tous arrêter, c'est comme si je décapitais une civilisation millénaire, car la fin de ces vieillards signifie la fin de la culture dogon, puisque ce sont eux qui en sont les dépositaires. En ai-je le droit ? D'autre part, ne pas le faire, n'est-ce pas laisser un crime impuni ? De la part d'un policier, c'est impardonnable.¹⁹

Le commissaire demandera à d'autres de prendre la décision. Car fondamentalement sa question relève de l'aporie. Et l'aporie, de la parole qui la cache.

La vengeance des dieux : *La malédiction du Lamentin*

Dans *La malédiction du Lamentin*, les voix, justement, se recouvrent. Comme si les secrets étaient toujours enfouis sous des récits, susceptibles d'expliquer le monde, mais dont la fonction réelle serait de protéger celui qui ne doit pas être mis à jour. L'acte est apparent, mais son sens est illusoire. Il lui faut être décrypté pour en revêtir un, ou plusieurs. À Édouard Glissant qui déclarait : « Écrire c'est dire : le monde. »²⁰, on serait tenté de répondre : « Dire le monde, c'est l'écrire. » Au-delà d'un jeu qui réunirait l'écrit et l'oral, se nouent les descriptions qui rendent compte, au sens littéral du terme, et les transcriptions qui se heurtent et se défient. Qui donc serait le détenteur du livre premier, du mythe fondateur et des tables de la loi ? Qui donc aurait reçu la révélation originelle et serait devenu le maître des signes et le gardien, non pas de l'énigme, mais de la clé qui pourrait la résoudre et de ce fait la détruire ? Car dans toute fonction liée à l'intercession entre les hommes et les dieux se dessine l'hypothèse de la trahison. Dans *la malédiction du Lamentin* elle est au cœur d'un dispositif de superposition et d'égarement. Cette trahison, ne serait-ce que dans un geste tragique, en deviendra nécessaire. Elle se présentera sous la forme de la désobéissance ultime qui consiste, non seulement à rompre le pacte qui lie l'homme aux dieux, mais aussi à rendre publique cette rupture : « Les sociétés noires africaines sont organisées, en interne, de telle sorte que l'individu ne puisse disposer d'aucune occasion de se dérober à son devoir d'obéissance. [...] Les contrevenants sont prévenus : la sanction de la désobéissance est la malédiction. »²¹ Et cette sanction est contagieuse. La malédiction (*male*

¹⁸ *Ibid.*, p. 220.

¹⁹ *Ibid.*, p. 256.

²⁰ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, Gallimard, 1997, p.119.

²¹ Moussa Konaté, *L'Afrique noire est-elle maudite, op. cit.*, p. 60.

dicere, dire le mal) se transmet de bouche en bouche. En premier lieu ce sont les Dieux qui la prononcent. Mais sous la forme d'un déchaînement des éléments naturels :

Il n'était que dix-sept heures et pourtant on eût dit qu'il faisait nuit. D'épais nuages avaient éteint tout rayon lumineux, à tel point que, les réverbères n'étant pas encore allumés, il était pratiquement impossible de rien distinguer à quelques mètres. Devant un phénomène auquel ils ne comprenaient rien, les habitants de Bamako s'étaient affolés. Chacun tentant de regagner son domicile au plus vite, ce fut une cohue d'apocalypse.²²

Si les bozos doivent connaître la fin du monde, c'est parce que le pacte avec Maa le Lamantin, qui marque leur origine, n'a pas été respecté. Leur chef Kouata et sa femme sont retrouvés morts. Pour les bozos, ils ont été foudroyés, en représailles. Kouata a sans doute mérité d'être châtié. N'a-t-il pas épousé la nièce de celui qui a aidé les blancs à capturer le Lamantin ? Mais la malédiction devient une arme qui se dissémine. Passant d'un homme à l'autre elle perd la transparence qui la liait au sacrilège initial pour être utilisée par tous. Fils d'une femme qui est morte noyée, coépouse devenue folle, jeune fille handicapée vont souhaiter la mort de ceux qu'ils détestent, qu'ils accusent d'être responsables de tous leurs maux et dont ils souhaitent la disparition. Que peut faire le commissaire Habib face à cette multiplication des récits et des légendes ? Qui a véritablement poignardé la femme du chef ? Les Dieux, les fous, les délaissés, les femmes jalouses ? Le policier peut tenter de démêler les fils de la pelote, il ne fait que serrer celui qui enserre le centre du récit. Entre la psychiatrie, l'investigation, le recours à la magie, quel discours choisir ? Sans doute aucun. *L'assassin du Banconi* reposait sur une structure linéaire, *l'empreinte du renard* sur une logique binaire, *La malédiction du Lamantin*, elle, est un entrelacement démultiplié, qui sape un peu plus la légitimité des conclusions apportées par l'enquête. Habib ne peut qu'avouer : « [...] c'est une histoire de fous. Nous avons arrêté l'assassin, mais il n'est pas sûr que nous ayons gagné, Sosso ; désormais, je me pose beaucoup de questions sur moi et sur nous, les Noirs africains. »²³ Et d'offrir un talisman à l'inspecteur qui travaille à ses côtés.

Une question d'honneur : *L'honneur des Kéïta*

Peu à peu, le roman policier qui devait résoudre une énigme s'est heurté aux différents visages et aux différentes lectures du monde. Mais pour finalement renvoyer l'ombre à l'ombre, dans les feuillements des prescriptions, des interdictions ou des invocations. Car sa mission est peut-être moins de dévoiler que de masquer. Si l'histoire d'Œdipe est considérée comme la première aventure policière, c'est à cause de la substitution qu'elle opère. À trop montrer, Œdipe ne donne rien à voir. Sa réponse au Sphinx n'est qu'une nouvelle interrogation de la condition humaine, et l'inceste n'est pas qu'un désir. Il en devient le noyau dur du mutisme tragique qui ne peut pas ou ne veut pas prononcer haut et fort la parole qui détruirait la société elle-même. Nier à l'inceste sa présence dans les mots revient à lui offrir une place essentielle dans un équilibre qui se présente comme infaillible, mais qui

²² Moussa Konaté, *La malédiction du Lamantin*, p. 29.

²³ *Ibid.*, p. 212.

n'est que la preuve d'une entropie constitutive, particulièrement dangereuse dans des sociétés qui se veulent immuables. Et cette cécité exige sa part d'obscurité, qui pourrait être baptisée du nom d'« honneur ». Car l'honneur est un déni de parole, un obstacle à la vérité inaudible, sinon dans la mort. Et la véritable parole d'honneur est celle qui ne se (dé)dit pas.

Dans *L'honneur des Kéita*, le commissaire Habib va enquêter sur un meurtre étrange. Le corps d'un homme est retrouvé là où il vit, mais pas là où il est mort. Le crime a été commis dans le village natal de la victime. Et c'est le fleuve qui l'a charrié, comme pour bien montrer qu'un jour tout refera surface. Le policier et son adjoint se rendront chez les Kéita. Comme avec les Dogons ils seront confrontés au silence et au rejet. Mais pour découvrir peu à peu que derrière les rites et les pratiques se cache un secret qu'il faut bien qualifier de secret de famille, qui met en cause toutes les hiérarchies sociales. Loin d'être une doublure du récit chez les Dogons, le livre est centré sur la confusion des origines. Les enfants découvrent que leurs parents officiels ne sont pas les leurs, qu'ils ont commis un acte incestueux sans le savoir, et que celui qui réclame justice a été exécuté parce qu'il est le produit d'une union infamante entre deux êtres appartenant à une caste différente. Dès lors, l'honneur n'est qu'une honte dissimulée. Au nom de cette dissimulation, tous les crimes sont permis. Car personne ne doit apprendre la vérité. Toutes les réactions violentes à l'intrusion de la police ou les appels à la défense de la dignité ne sont que les mesures destinées à empêcher l'émergence d'un aveu public. Le commissaire poursuit ses recherches, croit découvrir les mobiles du crime, mais finit par apprendre de la bouche du chef Kéita les causes réelles de l'assassinat. La seule utilité de l'enquête consiste à permettre cette confession qui conduit inévitablement au suicide du coupable. Comme Oedipe, le chef Kéita échappe à la justice en la rendant lui-même. Parce que la justice ne peut pas affronter l'indicible. Et que l'enquête ne peut pas exhiber (*exhibere*, produire au jour) les mots à jamais effacés.

Conclusion

Si les apparences sont trompeuses, c'est qu'elles ne sont pas absolument des apparences. Que sous leur présentation première, tremble une vérité inaccessible. Car le roman policier, qui devrait être un itinéraire, un vecteur qui vise la révélation, devient ici un enfouissement et un détour. Comme l'affirme Christian Berg : « Dans une esthétique du secret, on ne cesse d'affirmer que le sens n'est pas trouvé, qu'il n'est pas ici, ou qu'il n'est pas celui qui prévaut. Le secret, en fait, c'est l'hyperbole du sens, promesse de toujours plus de sens, promesse d'un sens supérieur à celui que l'on connaît ou possède déjà. »²⁴

Quand la question criminelle se double d'une autre question, anthropologique, elle devient elle-même une réflexion sur les structures fondamentales de la société étudiée, mais aussi, une inversion du processus itératif. Qui de l'une est en fait l'interrogation de l'autre ? Les romans policiers de Moussa Konaté ressemblent à de « vrais » romans policiers, mais dévoilent rapidement leur substrat, qui se

²⁴ Christian Berg, « Voir et savoir : une esthétique du secret », dans « Pelléas et Mélisande », « Littérature et nation », Publication de l'université de Tours, n° 2 de la 2e série, juin 1990, p. 36.

présente comme le refus de toute certitude. Dès lors, c'est le piège de la démonstration qui est exposé, faisant de l'enquête policière une énigme ethnologique, Konaté ne fait que rappeler que le véritable enjeu de tous les romans policiers n'est pas de dénouer, mais au contraire de renouer. Chaque preuve est une illusion, chaque explication un leurre. Le roman policier se métamorphose en palimpseste. Dès ses origines, il n'a sans doute été que la confrontation des regards et non l'exposition d'une évidence. Ainsi résiste et résistera sans doute à jamais le noyau du secret, qui est le secret lui-même. Car qui avoue son désir de transparence ne fait que trahir son goût pour l'obscurité.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

MAUDIT SOIT DOSTOÏEVSKI D'ATIQ RAHIMI : UNE ENQUÊTE ÉPUISEE

Frédéric BRIOT
Université Charles-de-Gaulle – Lille 3

Lire *Maudit soit Dostoïevski* d'Atiq Rahimi¹, roman paru en mars 2011, comme un roman policier, le considérer comme un roman pouvant participer à un tel genre – genre qui n'est plus si mauvais ni mal considéré qu'on ne le prétend encore trop souvent alors que la critique (au sens large) a su baliser son territoire — peut sembler *a priori* relever du pari de lecture, sinon de l'erreur et du contresens. Le statut de l'auteur, devenu francophone et labellisé comme tel par l'attribution du prix Goncourt en 2008 pour *Syngué Sabour*, paru chez le même éditeur, l'usage de son œuvre dans les médias comme le *vrai* visage (c'est-à-dire au bout du compte celui qui est tenu comme acceptable et « ressemblant » vu d'ici) de l'Afghanistan², la position des éditions P.O.L. dans le champ éditorial comme tenantes d'une ligne de littérature « exigeante » et haut de gamme, tous ces éléments, sur lesquels on pourra certes revenir, ne plaident guère en effet en faveur d'une telle inscription. Jouer pourtant ici cette carte ne reviendra ni à allonger le roman sur le lit supposé de Procuste d'un genre préétabli, ni à lui prêter un usage ludiquement postmoderne (et vice-versa...) du genre, mais à constater la présence en son sein d'une conscience explicite des codes du roman policier, conscience constante de la première à la dernière page, même si l'intrigue ne cesse de se dérober auxdits codes, et parce que justement l'écriture ne cesse de réitérer une telle dérobade, de la répéter, de la caresser. C'est cette conscience (du genre) — qui est bien celle du lecteur, relayée par d'autres personnages dans le roman, et confrontée comme en anamorphose avec celle du principal protagoniste, Rassoul — que nous allons suivre, poursuivre... et laisser filer.

De fait le roman possède, en son seuil, tous les ingrédients classiques d'un roman policier. Un crime y est commis à la première page, un *vrai* crime. Certes dans l'univers du roman la mort est présente, presque à chaque page : et comment s'en étonner dans un pays — l'Afghanistan, explicitement nommé — qui connaît depuis si longtemps un état de conflit permanent ? Mais le crime commis dès la première page du roman est, si l'on nous permet cette double dénomination, un meurtre purement civil, et purement laïque. Ni la guerre, ni les conflits d'ordre religieux (ou bien ceux passant pour tels) ne sont en effet ici en cause, puisqu'il s'agit du meurtre d'une vieille femme, *nana* Alia, commis par un jeune homme, Rassoul, un meurtre prémédité, et qui a – au moins au début du récit – un motif clairement crapuleux : « maintenant qu'il a tué la vieille, il ne lui reste plus qu'à prendre son argent, ses bijoux... et fuir » (P, 12). L'arme du crime, une hache, en montre l'aspect brutal :

¹ Atiq Rahimi, *Maudit soit Dostoïevski*, Paris, P.O.L., 2011.

² Il fut ainsi le « passeur » et le « témoin » d'une série d'émissions de « France Culture », « Les Grandes traversées/Afghanistan », diffusées pendant l'été 2011.
<http://www.franceculture.fr/personne-atiq-rahimi>.

Elle fend le crâne de la femme, et s’y enfonce. Sans un cri, la vieille s’écroule sur le tapis rouge et noir. Son voile aux motifs de fleurs de pommier flotte dans l’air avant de choir sur son corps replet et flasque. Elle est secouée de spasmes. Encore un souffle ; peut-être deux. Ses yeux écarquillés fixent Rassoul, debout au milieu de la pièce, l’haleine suspendue, plus livide qu’un cadavre. (P, 11)

Que la victime soit moralement peu défendable, puisqu’usurière et, comme l’apprendra Rassoul plus tard, peut-être maquerelle, apporte la touche métaphysique attendue des complications entremêlées du bien et du mal si chères au roman noir, et à sa filiation supposée avec la tragédie grecque. Après tout, on l’a déjà maintes fois souligné, *Œdipe-Roi* de Sophocle peut être tenu pour la première enquête policière de la littérature occidentale (d’où sans doute sa parution en 1994 dans la Série Noire), avec cet effet admirable que l’enquêteur finit par découvrir le coupable : lui-même. La question dans *Maudit soit Dostoïevski* est donc celle du *mal*, de l’éventualité morale d’un crime qui se pourrait justifier, et de la confrontation entre l’initiative individuelle et l’ordre (ou le désordre) politique : bref à la fois une question fondamentale, et une question de genre. Dans ces premières pages, c’est le sang de la victime qui vient matérialiser cette complication morale, en agissant comme un marqueur :

Son regard effrayé s’absorbe dans le flot de sang, ce sang qui coule du crâne de la vieille, se confond avec le rouge du tapis, recouvrant ainsi ses tracés noirs, puis ruisselle lentement vers la main charnue de la femme qui tient ferme une liasse de billets. L’argent sera taché de sang. (P, 11-12)

On peut se trouver ici entièrement pris dans la convention, à deux remarques près. La syntaxe, faite de propositions simples juxtaposées ou coordonnées, l’utilisation du présent, la focalisation interne qui place de force le lecteur dans la perception d’un personnage dont il ne sait absolument rien, la banalité descriptive behavioriste contribuent – à l’instar sans doute de l’écriture d’une Marguerite Duras³ — à un effet de déréalisation et de stupeur. Si on comparait avec minutie le récit de ce meurtre inaugural avec, par exemple, celui accompli par Tchen au tout début de *La Condition humaine* d’André Malraux, auquel il ressemble techniquement, on verrait apparaître une énorme différence. Le trouble de Tchen est celui de quelqu’un qui se pense, qui se croit, qui espère être un homme d’action, un homme d’efficacité, ce que l’on appelle – et bizarrement sans ironie... – un *professionnel*. Chez Rahimi nous avons en revanche bel et bien affaire à un *amateur* (et l’on constatera plus loin à quel point...) : il agit moins qu’il ne subit, il est bien plus un spectateur qu’un acteur, un spectateur de surcroît bien démuné et interloqué. On avait déjà pu noter que la hache semblait (du moins grammaticalement) tomber toute seule, et l’on peut encore souligner l’emploi quelque peu surprenant, si on le prend au pied de la lettre, du verbe dans la phrase citée plus haut : « son regard effrayé s’absorbe dans le flot de sang ». Cette absorption, qui est une forme de disparition, s’opère, pour prendre maintenant une comparaison cinématographique, comme dans un film des frères Coen, par l’affichage de la conscience du genre, un affichage ni du premier ni du second degré – mais comme un entre-deux spectral, comme une forme fantomatique d’hallucination :

³ Marguerite Duras dont on peut noter du reste l’influence évidente et reconnue chez nombre d’écrivains francophones contemporains, ou plus radicalement étrangers, comme la Finlandaise Sofi Oksanen.

Il s'accroupit. Sa main hésite à se tendre vers la femme pour lui arracher l'argent. Déjà, elle a le poing raide, ferme comme si elle était toujours vivante et tenait avec force la liasse de billets. Il insiste. En vain. Troublé, son regard se pose sur les yeux de la femme, sans âme. Il y aperçoit le reflet de son visage. Ces yeux exorbités lui rappellent que la dernière vision que garde une victime de son assassin s'incrute dans ses pupilles. La peur l'envahit. Il recule. Son image dans les iris de la vieille disparaît doucement derrière ses paupières. (P, 13-14)

L'image dans les iris de la vieille ne peut de fait que disparaître : la mauvaise conscience n'est pas objectivable. Mais elle ne peut aussi que disparaître, dans la mesure où elle ne saurait être qu'une légende, une légende de scènes trop lues, trop vues, une *incrustation* parasite, qui vient d'un déjà arrivé, qui est le roman policier lui-même, comme genre, comme code.

C'est que le roman policier, entendu ici dans sa globalité générique, affiche depuis longtemps la perte de l'innocence qu'il n'a peut-être jamais eue. Le meurtrier y est – et peut-être depuis les origines — dans la pleine conscience du meurtre, au moins la conscience qu'il s'agit de mettre en œuvre un scénario, en partie le sien (c'est la préméditation), mais plus essentiellement, un scénario qui comporte des figures obligées qui s'imposent comme tout naturellement à tous. En termes contemporains on pourrait parler de performance, ce qui nous rendrait directement héritiers de Thomas de Quincey et de son *Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts* (1827). Ce scénario, c'est celui que le policier, l'enquêteur ou le détective aura, par nature ou par tradition, c'est tout un, fonction de reconstituer à partir d'indices, le corps de la victime en étant le réceptacle majeur (tout comme l'image du meurtrier incrusté dans ses yeux).

Il y a donc un programme à accomplir ; ainsi, dans le programme — générique — de l'assassin il y aura la tentation de revenir sur les lieux du crime. Et Rassoul, que l'on a déjà vu si sensible aux *impressions*, et que l'on va bientôt découvrir non moins sensible à l'*imprimé*, une fois de plus subissant plus qu'agissant, ne va pas échapper à l'influence du proverbe de l'assassin revenant sur les lieux de son crime :

Il tourne les talons. Mais une curiosité morbide, quasi pathologique, l'arrête à nouveau. Il doit y avoir la police, des proches, les voisins, des larmes, des cris...
[...]Certain de ce qu'il va voir, il revient sur ses pas. (P, 24-25)

D'où peuvent lui venir de telles certitudes ? Une telle assurance ? C'est que tout se passe comme s'il savait déjà, à l'avance, moins parce qu'il vient du lieu du crime, que parce qu'au fond c'est ainsi que doit se comporter un assassin. Il y a bien là quelque chose de pathologique, une forme de bovarysme non point sentimental, mais criminel. Pour reprendre le titre d'un roman de Dostoïevski, Rassoul est donc un possédé, mais d'une forme de possession particulière : il l'est par un roman précis, il l'est encore plus généralement par un genre aussi littéraire que cinématographique, comme un homme d'écriture, que l'on retrouvera à la fin, ne manque pas de lui faire remarquer : « Le greffier s'arrête net : "Tu me prends pour un détective ? Tu n'es pas dans un film policier ni dans un roman de... Agatha... Christie !" » (P, 278) Seulement, dans le monde de *Maudit soit Dostoïevski*, c'est le greffier qui a raison, et le vrai programme du roman va consister précisément à perpétuellement dérouter Rassoul du programme qu'il croit exécuter :

Certain de ce qu'il va voir, il revient sur ses pas. S'avance. Toujours rien. Pénètre avec précaution le silence enfumé de la rue, jusque devant la maison. Pas âme qui vive. Sauf ce chien fainéant qui ne se lève même plus pour aboyer.

Abasourdi, Rassoul retrouve la porte de la maison. Fermée. Il pousse. Elle ne s'ouvre pas. Quelqu'un l'a donc fermée de l'intérieur. Mais alors pourquoi ce silence, cette torpeur ?

Tout cela sent mauvais.

Rentre chez toi ! (P, 25)

Rassoul était certain de ce qu'il allait trouver, mais il ne trouve rien, rien que le silence, rien que la fumée. Ce silence sera plus loin celui de l'aphasie qui va s'abattre sur lui pendant une bonne partie du roman, cette fumée ce sera celle de la *sâqikhâna*, dans laquelle il va revenir plusieurs fois, la fumée de ses fumeurs de haschisch et de leurs contes mêlant mythes et affabulations, traditions et inventions. Aphasie et hébétude qui ne conviennent guère à celui qui veut, simultanément, et trouver les preuves (disparues) de son crime, et dénoncer à la justice ledit crime pour en subir la juste punition. Mais n'anticipons pas...

Car ce qui ferme la porte des actions à Rassoul, ce qui fait obstacle au déroulé attendu du récit policier vient d'un livre, un livre qui donc n'est ni imité ni réécrit par Atiq Rahimi, comme on a pu le lire parfois, mais qui pèse comme une entrave. En ce sens Rassoul est un don Quichotte qui n'aurait même plus les moyens de lutter contre les moulins. On peut maintenant citer les toutes premières lignes du roman, qui précèdent le moment où la hache va fendre le crâne de *nana Alia* :

À peine Rassoul a-t-il levé la hache pour l'abattre sur la tête de la vieille dame que l'histoire de *Crime et châtiment* lui traverse l'esprit. Elle le foudroie. Ses bras tressaillent ; ses jambes vacillent. Et la hache lui échappe des mains. (P, 11)

Ainsi, dès la première phrase, le titre – sans doute *a priori* énigmatique – prend sens. Le meurtre en devient à la fois, et simultanément, surdéterminé et accidentel. Il est surdéterminé dans la mesure où cet épisode précis viendrait copier, mimer, reproduire ce qui a déjà eu lieu, mais dans un roman ; il est accidentel, car la hache pourrait tout aussi bien ne pas tomber sur le crâne de la vieille femme. C'est-à-dire que nous lisons un roman où l'action que le personnage s'apprête à accomplir se trouve en fait déjà écrite dans un autre roman (ce qui pourrait bien nous transformer, nous lecteurs, si l'on poursuit la chaîne, en personnages d'un roman, qui liraient précisément..., et ainsi de suite, sans fin). Seulement nous ne sommes nullement dans un rapport de répétition, voilée ou involontaire, par exemple dans *Les Gommages* d'Alain Robbe-Grillet. Car précisément la conscience de la répétition, fulgurante (« à peine [...] ») vient l'empêcher, le foudroie. Certes on pourrait croire, bien hâtivement, que le récit s'accomplit *quand même*, puisque la vieille usurière aura bien le crâne fracassé, sauf que cela ne se passe du tout ainsi dans le roman de Dostoïevski, que l'on citera ici un peu longuement, mais pour la seule fois de cet article, puisque tout ce qui va arriver à Rassoul, ce sera justement l'*impossibilité* de suivre l'intrigue – qu'il connaît parfaitement bien – du roman de Dostoïevski :

Il n'y avait plus un instant à perdre. Il tira la hache complètement, la brandit des deux mains, en se sentant à peine agir, et, presque sans effort, presque machinalement, il la laissa retomber sur la tête, du côté

opposé au tranchant. À ce moment toute force chez lui semblait absente. Mais, dès qu'il eut laissé retomber la hache, la force naquit en lui.

La vieille, comme toujours, était tête nue. Ses rares cheveux châtain clair avec des fils blancs, comme d'habitude abondamment graissés, étaient tressés en queues de rat et ramenés sous un morceau de peigne de corne qui pointait sur sa nuque. Le coup avait porté justement sur cette nuque, ce qui venait de sa faible taille. Elle poussa un cri, mais très faiblement, et soudain elle pencha tout entière vers le plancher, bien qu'elle eût encore pu lever les deux bras vers sa tête. Dans une main, elle continuait à tenir « le gage ». Alors, de toute sa force, il frappa encore une fois, puis une troisième, toujours avec le dos de la hache et toujours sur la nuque. Le sang jaillit comme d'un verre renversé, et le corps s'écroula sur le dos. Il recula, le laissa tomber, et aussitôt se pencha sur son visage : elle était déjà morte. Ses yeux étaient écarquillés, comme s'ils avaient voulu bondir hors des orbites, son front et tout son visage étaient ridés et déformés par la dernière convulsion.⁴

Raskolnikov frappe avec le dos de la hache, Rassoul avec le tranchant. Raskolnikov frappe la nuque, Rassoul le crâne. Raskolnikov frappe trois fois (et très volontairement les deux derniers coups), Rassoul une seule fois, et comme par inadvertance. La vieille usurière pousse un cri, *nana Alia non*, et aucune image d'assassin ne se lit dans les yeux d'Aliona Ivanovna. S'il convient ici d'être sensible à toutes ces différences (comme dans ces jeux où il faut trouver sept erreurs entre deux images), ce n'est pas par goût de l'intertextualité en général, mais précisément parce que c'est le jaillissement, dans la conscience de Rassoul, de cet air de famille, qui lui fait manquer et rater la ressemblance.

Car c'est bien le souvenir de Raskolnikov qui fait que la hache échappe aux mains de Rassoul : très littéralement, il ne frappe pas la vieille, et c'est plutôt lui qui est *frappé*. Et donc à ce moment-là tout s'enchaîne dans le récit comme si l'on était effectivement dans *Crime et châtiment*, mais systématiquement dans l'ordre du ratage, ou de la mauvaise doublure : alors, oui, maudit soit ici Dostoïevski ! Car si la hache « fend le crâne de la femme et s'y enfonce » (P, 11), « l'histoire de *Crime et châtiment* lui traverse l'esprit » : même effet de pénétration, et même écroulement physique qui s'ensuit. Rassoul se déréalise, il se dématérialise, et quand Raskolnikov part effectivement avec un butin, il repart les mains vides, et le corps perdant toute gravité :

Rassoul, pars !

Comme un fêtu de paille il décolle, se précipite vers la fenêtre, l'ouvre et bondit sur le toit de la maison voisine, abandonnant ainsi le *patou*, l'argent, les bijoux, la hache... tout. (P, 14)

À partir de là, plus rien ne va. Plus rien ne colle, plus rien ne concorde : ce n'est pas seulement la hache qui échappe des mains de Rassoul, c'est tout son destin de potentiel Raskolnikov :

Dostoïevski, oui, c'est lui ! Avec son *Crime et châtiment*, il m'a foudroyé, paralysé. Il m'a défendu de suivre le destin de son héros, Raskolnikov : tuer une deuxième femme – innocente celle-ci ; emporter l'argent et les bijoux qui m'auraient rappelé mon crime... devenir la proie de mes remords, sombrer dans un abîme de culpabilité, finir au bagne...

Et alors ? Ça serait mieux que de fuir comme un pauvre con, un criminel idiot. Du sang sur les mains, mais rien dans les poches.

Quelle absurdité !

Qu'il soit maudit, Dostoïevski ! (P, 16)

À partir de ce moment tout devient et tout ne peut que devenir décevant dans ce destin auquel le destin se refuse et dit non : « Oui, ton histoire n'est qu'un ridicule pastiche de *Crime et Châtiment* que tu lui

⁴ Dostoïevski, *Crime et châtiment*, [tr. fr. P. Pascal], Garnier-Flammarion, 1965, t. I, p 103-104.

as raconté cent fois, et rien d'autre » (P, 184), et encore : « Mais, Rassoul, n'oublie pas qu'elle n'est pas Sonia, la bien-aimée de Raskolnikov. Souphia est d'un autre monde » (P, 185). Seulement si l'on se mettait à partir de ce moment-là, par souci académique, à relever tous les ratés de Rassoul, on ne définirait le projet du roman que de façon négative, et elle-même déceptive. L'intérêt est plutôt de considérer ce qui se passe non pas sous forme négative, mais sous la forme décalée, décalquée, de cet autre monde dans lequel Rassoul est plongé. Autrement dit ce qu'il en advient du fait même que la référence à Dostoïevski, que la duplication de *Crime et Châtiment* n'advient pas. Lors d'un épisode de fouille de la chambre de Rassoul, mais pour une autre enquête que celle – inexistante – à propos du meurtre de la vieille usurière, nous prenons connaissance de la quatrième de couverture du roman russe :

L'acte fondateur du roman est le meurtre de la vieille usurière, dans un immeuble de Saint-Petersbourg, par l'étudiant Raskolnikov : sa réflexion sur le mobile du crime, l'influence de Sonia ou une mystérieuse puissance intérieure, poussent le héros à se dénoncer et à devenir l'objet d'un châtement librement consenti. C'est pendant les années de baigne que se révèle à lui son amour pour Sonia, et le chemin de la rédemption. (P, 62-63)

Rien de tout cela, ni le châtement librement consenti, ni la révélation de l'amour, ni, encore moins, la rédemption ne surviendront ; au fond, comme débarrassé de toutes ses finalités, et d'une certaine façon de toute véritable causalité, l'acte meurtrier — qui à la fois a eu lieu et n'a pas eu lieu, car aucune preuve matérielle ne vient l'attester — vient bien fonder quelque chose, un chronotope particulier, dont les caractéristiques donnent forme, forme plus que corps, aux aventures de Rassoul et, partant, celles du lecteur.

La toute première est celle, on s'en doute, de la pulsion de répétition : celle de vouloir avouer son crime à qui n'en veut ou n'en peut rien entendre⁵, vouloir sans pouvoir le faire avouer son amour à Souphia, poursuivre une mystérieuse femme – celle possiblement intervenue lors du meurtre, interrompant Rassoul, et ayant du même coup peut-être dérobé le butin, échapper plusieurs fois à la mort, rêver et ne plus trop savoir distinguer le rêve de la réalité, se retrouver avec les fumeurs de haschisch, écouter le même conte dans ses variantes... Les actions vont également se circonscrire à quelques lieux qui toujours reviennent : la chambre de l'usurière, la chambre de Rassoul, un mausolée, la salle du tribunal, la *sâqikhâna*. Elles sont elles-mêmes limitées et non répétitives : fuir, s'enfuir, poursuivre, chercher quelqu'un, se réfugier... L'emploi répétitif de formules comme « bouge, Rassoul » construit également cette injonction à tout le temps changer de place, c'est-à-dire à repasser par un lieu où l'on est déjà passé. Ces impératifs, marques du langage performatif, n'existent eux-mêmes – à l'image du « maudit soit » inscrit dès le titre — dans leur valeur injonctive que dans la mesure où ils sont effectivement proférés : aussi chaque fois n'est pas *une fois de plus*, mais *une fois à nouveau*.

⁵ Cf. par exemple cet échange :

« Qu'est-ce que vous lui voulez, à ce monsieur le procureur ?

— Je suis venu me livrer à la justice.

— Ah désolé, il n'y a personne pour vous accueillir » (P, 223).

Mais ils signalent également ce mécanisme de façon antiphastique. Car cette pulsion de répétition, structurelle, comme anthropologique (et à laquelle nous ne donnerons pas ici de connotation psychanalytique), et peut-être en même temps historique, étant donné l'histoire de l'Afghanistan depuis plus de quarante ans, produit un effet progressif non pas de saturation, mais d'épuisement. Passer par les mêmes lieux, accomplir les mêmes actions, avouer ce que personne n'écoute, c'est à chaque fois perdre de sa substance, asymptotiquement atteindre une forme de vide corporel. Ainsi deux adjectifs marquent avec régularité les réactions de Rassoul : *hébété*, qui dans son étymologie latine signifie « état d'une chose émoussée », et *abasourdi*, qui vient du verbe français disparu « basourdir », signifiant « tuer ». On avait déjà noté l'aphasie de Rassoul (d'où le recours à l'écriture par le biais d'un petit cahier), le « fétu de paille » auquel était comparé le même Rassoul s'enfuyant par la fenêtre des lieux du crime. On ne s'étonnera donc pas que souvent Rassoul ait « l'impression que son corps se vide » (P, 158), ni de la présence de notations comme : « et le monde disparaît, comme les balles dans la bouche de l'homme, jusqu'à l'aube » (P, 131). C'est que « malheureusement, tout s'estombe » (P, 107).

Tout s'estombe, dans la complexité des contextes et des croisements, comme s'estompent les raisons du conflit afghan dans l'écheveau emmêlé des relations entre les divers commandants que l'on rencontre, tout comme dans la complexité de la référence à Dostoïevski, présente géopolitiquement comme un Janus à deux faces :

[...] ça doit être intéressant comme livre. C'est une histoire mystique", poursuit l'homme d'un air sérieux. Et Rassoul continue à maudire son aphonie, son incapacité à raconter qu'en effet Dostoïevski n'est pas un écrivain révolutionnaire et communiste, mais un mystique. Lui l'a répété cent fois, mais ses professeurs russes ne l'admettaient pas ; ils n'aimaient pas ce genre d'analyses très orientales. D'ailleurs ils n'aimaient pas du tout Dostoïevski. En Russie, il n'était nullement apprécié des communistes. Impossible pour eux d'accepter que la pensée de Dostoïevski dépassait la psychologie de l'homme pour atteindre à la métaphysique... Ce livre est à lire en Afghanistan, un pays autrefois mystique, qui a perdu le sentiment de responsabilité. Rassoul est convaincu que si on l'enseignait ici il n'y aurait pas autant de crimes !

Quelle âme naïve !

Oublie Dostoïevski, sauve ta peau [...] (P, 62-63)

Outre que pour le lecteur français l'image d'un Dostoïevski oriental ne manquera pas de provoquer quelque brouillage et confusion, on décèle ici un mécanisme à trois temps ; la citation, la référence à, le commentaire et/ou la tentative de poursuite de ce qu'implique ou impliquerait la citation, puis la fuite hors de ce petit univers ainsi créé, et laissé en son état de confusion, et d'une certaine manière de neutralisation.

C'est que si tout s'estombe avec une belle régularité, tout ne cesse en fait, sans trêve ni répit, de s'estomper, et/ou de se confondre. Ce n'est donc pas un processus régulier, progressif dans sa propre disparition, mais bien plutôt à l'image de la théorie théologique (certes déplacée ici) de la création continue, selon laquelle Dieu ne cesse de soutenir le monde qu'il a créé – sauf qu'ici l'écriture ne cesse à chaque fois d'exténuer la même cellule narrative, celle, fondatrice comme à son corps défendant, du meurtre de *nana* Alia. Une donnée essentielle du roman le marque d'entrée de jeu : le meurtre coïncide quasiment avec la disparition et du butin, et du corps de la victime, tout se passant

comme si un très bref laps de temps suffisait pour que s'abolisse ce qui est arrivé, pour qu'il s'efface. En recourant à une tout autre image, faisant ici fonction de métaphore et non de description, on pourrait parler de *sampling*. Une petite cellule narrative a été détachée de *Crime et châtiment*, celle du meurtre, et elle revient dans l'écriture, comme dérobée⁶, de façon ample ou lacunaire (comme lors des diverses tentatives d'aveu de Rassoul, ou de ses souvenirs, ou de ses cauchemars). Chaque retour de cette cellule narrative, ou de suffisamment de ses éléments signifiants, s'opère selon les mêmes modalités que la convocation de la quatrième de couverture. Il relance l'intrigue jusqu'à son exténuation, et l'état d'hébétude du protagoniste qui s'ensuit, état qui ouvre et conduit à la prochaine reprise. On notera du reste que les différents contes, ou les récits donnés comme historiques, mais tirant vers le légendaire, sont toujours des récits de fondation – même mortuaire (on peut d'ailleurs aussi repenser à la présence du mausolée dans le roman) : histoire de la vallée des mots perdus, histoire de la vallée des *Infans* retrouvés...

Mais de tous ces récits il en est un qui se dégage de façon très explicitement soulignée :

Cette étrange histoire, que Rassoul a baptisée *Nayestan* — Le champ des roseaux -, hante son esprit. Elle vit en lui, silencieusement, religieusement. Son père aussi la racontait en boucle, n'importe où, n'importe quand, à n'importe qui. [...] il [Rassoul] se la raconte souvent du début à la fin. Et à chaque fois il ajoute un détail, en enlève un autre. De temps en temps, il s'arrête longtemps sur un moment ou sur une image correspondant à son état d'âme. (P, 169)

Cette histoire d'avant-guerre, d'avant l'invasion soviétique, et dont la pratique ressemble tant au roman dans lequel nous la lisons, est celle d'une partie de chasse à laquelle participent le père et son fils âgé de 11 ans, accompagnés d'un âne. Des loups les menacent, le père en tue un, ils quittent rapidement les lieux, et au bout d'un certain temps et de parcours plutôt erratiques (mais finalement non...) l'âne les ramène au cadavre du premier loup, et refuse de bouger, tant et si bien que le père l'abat. Et c'est précisément cet instant qui *fascine* Rassoul :

Ce qui est étrange en ce moment, c'est qu'il pense au regard de l'âne. Que cachait-il derrière ce regard stupide ?

Tout. Ce regard perdu, innocent, incrédule, l'interpellait : « Mais pourquoi je me suis perdu ? Pourquoi je ne trouve plus mon chemin ? Où est la voie ? N'est-ce pas le chemin que je prenais habituellement ? Qu'est-ce qui se passe ? Pourquoi je ne le reconnais plus ? Pourquoi cette piste m'est-elle étrangère ? Est-ce à cause de la nuit ? Ou peut-être est-ce la peur ? Ou la fatigue ? Ou le doute ? » De ne pas trouver de réponse, ces questionnements se sont transformés en étonnement. Au diable, les causes. L'âne était là, perdu. Et il savait qu'il ne retrouverait plus jamais le chemin. Alors, il ne lui restait qu'à geindre : « Que faire », sans point d'interrogation. (P, 170)

Ce « que faire », sans point d'interrogation, en un écho peut-être lointain et comme assourdi d'un célèbre titre, mais avec le point d'interrogation, de Lénine, peut à bon droit être alors donné comme une des clés de compréhension du roman :

⁶ Une des deux épigraphes initiales du roman est attribuée (subtilisée ?) à un autre auteur P.O.L., Frédéric Boyer, (*Techniques de l'amour*, 2010, p. 18) : « Mais l'existence comme l'écriture ne tient qu'à la répétition d'une phrase volée à un autre ».

<http://www.pol-editeur.com/pdf/6313.pdf>.

Que faire, cela doit être dit sans point d'interrogation. Ce n'est pas une question, mais une pensée. Non, ce n'est même pas une pensée, c'est un état. Oui, c'est ça, un état d'hébétude, un état dans lequel toute question nous étonne au lieu de nous interroger, nous appelle au lieu de nous interpeller. (P, 163)

Dans de telles conditions, la reprise n'est pas nouvel élan, mais nouvelle exténuation, nouvel épuisement des possibles. Lorsque le greffier à la fin du roman écrit sous la dictée de Rassoul, et qu'il écrit exactement les deux premières pages du roman, on doit comprendre que, comme pour l'âne, ce n'est pas un retour à, mais le fait que tous les parcours possibles ayant été effectués, tous les possibles sont enfin épuisés, et que l'on peut enfin finir. On ne serait alors guère loin de l'épuisement tel que l'exposait Gilles Deleuze, à propos de pièces de Beckett où le déplacement spatial des personnages épuisait tous les trajets possibles⁷ ; on ne serait peut-être pas très éloigné non plus de la forme poétique de la sextine, composée de six strophes de six vers avec six mêmes mots permutant à la rime. Lorsque toutes les permutations sont accomplies, le poème est terminé. On pourrait encore songer au film *Drowning by numbers* de Peter Greenaway, dans lequel on verra tous les nombres de 1 à 100 apparaître successivement dans les plans : à 100 le film est achevé, car cela revient à zéro. On ajoutera juste que dans *Maudit soit Dostoïevski* cet épuisement est perpétuellement *doublé* par une adresse au protagoniste, par une voix de conscience. C'est ainsi que le choix des codes du roman policier ne manifeste nul arbitraire dans la mesure où ce genre peut apparaître comme le lieu, ou plutôt un des lieux privilégiés, où s'exerce la conscience, conscience du monde, conscience du mal et du bien, où l'on peut dire sans sourciller, comme dans un James Ellroy par exemple, à soi-même comme au lecteur : « tu confonds maintenant les morts et les vivants » (P, 127).

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

⁷ Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, [tr. fr. Édith Fournier], suivi de *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Les Éditions de Minuit, 1992.