

République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de L'Enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique



Université Hadj Lakhdar – Batna 2  
Faculté des Lettres et des Langues Etrangères  
Département de Langue et Littérature Françaises  
Ecole Doctorale de Français  
Antenne de l'Université de Batna

Thèse élaborée en vue de l'obtention du Diplôme de Doctorat Es Sciences  
Option : Sciences des Textes Littéraires

**LA REPRÉSENTATION DE LA VILLE DANS LE ROMAN  
POLICIER MÉDITERRANÉEN  
CAS DE YASMINA KHADRA, JEAN-CLAUDE IZZO  
ET MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN**

Présentée et soutenue par :

Aziza BENZID

Sous la direction de :

-Pr. Said KHADRAOUI -Université Hadj Lakhdar. Batna 2

-Pr. Michel COLLOMB - Université Paul Valéry III. Montpellier

Membres du Jury :

Président. Pr. Saddek AOUADI	Professeur	Université d'Annaba
Rapporteur. Pr. Said KHADRAOUI	Professeur	Université de Batna
Co-rapporteur. Pr. Michel COLLOMB	Professeur	Université de Montpellier
Examineur. Pr. Foudil DAHOU	Professeur	Université d'Ouargla
Examineur. Pr. Abdelouahab DAKHIA	Professeur	Université de Biskra
Examineur. Dr. Rachida SIMON	M.C.A	Université de Batna

ANNÉE UNIVERSITAIRE : 2014/2015

## **REMERCIEMENTS**

*J'adresse mes vifs remerciements à mon directeur de recherche, Pr. Khadraoui Said pour ses encouragements, sa confiance et son attention. Il a toute ma reconnaissance.*

*Ma profonde gratitude va également au Pr. Michel Collomb, mon co-encadreur pour ses orientations et ses précieux conseils de lecture.*

*Je tiens aussi à remercier les membres du jury qui ont pris la peine de lire mon travail et procéder à son évaluation.*

*Je tiens également à remercier ma famille pour son constant soutien et tous ceux qui m'ont apporté leur aide même avec un simple mot d'encouragement.*

## **DEDICACE**

*Je dédie ce travail à :*

*-A la mémoire de mon père qui m'a appris très tôt l'amour de la littérature et la passion de la lecture ;*

*-A celle qui m'a toujours encouragée avec son amour inépuisable et ses ferventes prières : ma mère que Dieu lui donne longue vie ;*

*- A mon époux qui m'a été d'un support très précieux et d'une patience exemplaire qui m'ont permis d'aller jusqu'au bout de ce travail ;*

*-A mon fils, ma fierté et ma joie ;*

*-A ma fille, ma source du bonheur et de sérénité ;*

*-A mes sœurs et mes frères qui m'ont toujours soutenue et encouragée ;*

*-Je le dédie aussi à tous ceux qui m'ont soutenue et crue en moi durant toutes ces longues années d'étude.*

# *Table des matières*

## Table des matières

Remerciements

Dédicace

Introduction ..... 9

### PREMIÈRE PARTIE : ASSISES THÉORIQUES

#### CHAPITRE 1 : La représentation du réel ou l'ambition mimétique

I.1.1. L'héritage antique de Platon à Aristote..... 22

I.1.2. La mimèsis à l'épreuve de la modernité..... 24

I.1.3. Le renouvellement de la mimèsis ou le choc de l'image..... 26

I.1.3.1. L'impact de la photographie ou « ça a été »..... 27

I.1.3.2. L'influence du cinéma ..... 30

I.1.3.3. L'apport de la bande dessinée ..... 36

I.1.4. Le roman policier : un genre réaliste ? ..... 38

I.1.5. La ville du roman policier comme un cadre réaliste..... 44

#### CHAPITRE 2 : Approches du roman policier méditerranéen

I.2.1. La Méditerranée : lieu de rencontre et de culture..... 51

I.2.1.1. La Méditerranée ou une mer entre les terres ..... 51

I.2.1.2. La rencontre entre l'Occident et l'Orient?..... 53

I. 2. 2. Le roman policier : genèse et précurseurs ..... 57

I.2.2.1. Définition et caractéristiques ..... 60

I.2.2.2. Structures et types ..... 63

I.2.3. Le roman policier dans son expression méditerranéenne ..... 72

I.2.4. Trois auteurs, un genre..... 77

I.2.4.1. Jean-Claude Izzo : le poète marseillais ..... 77

I.2.4.2. Manuel Vázquez Montalbán : l'auteur militant..... 78

I.2.4.3. Yasmina Khadra: l'écrivain-soldat..... 79

#### CHAPITRE 3 : La ville méditerranéenne : une ville policière ?

I.3.1. Ainsi est née la ville ..... 83

I.3.2. Trois villes, trois histoires, une Mer..... 86

I.3.2.1. Marseille : la ville victime de sa mauvaise réputation..... 87

I.3.2.2. Barcelone dans la littérature policière..... 91

I.3.2.3. Alger la Blanche en trilogie noire..... 94

I.3.3. La ville dans le roman policier ou le mythe de la ville noire ..... 98

I.3.4. La ville comme <i>prétexte, alibi, pittoresque ou lieu de parole</i> .....	100
I.3.4.1. La ville personnage.....	102
I.3.4.2. La ville méditerranéenne : une ville en noir et blanc ou en couleur ? .....	104

**DEUXIÈME PARTIE: DE LA LITTÉRATURE POLICIÈRE NATIONALE À CELLE MÉDITERRANÉENNE**

**CHAPITRE 1 : L'émergence du roman policier français : de Gaboriau à Izzo**

II.1.1. Au départ était le roman-feuilleton.....	113
II.1.2. L'influence anglo-saxonne : le roman à énigme.....	116
II.1.3. Au-delà du roman à énigme : le roman noir et le roman à suspense.....	123
II.1.3.1. Le roman noir américain et son héritier français.....	123
II.1.3.2. L'essor du suspense.....	127
II.1.4. Le nouveau souffle du roman policier : polar et néo-polar .....	129
II.1.5. Jean – Claude Izzo et la trilogie marseillaise Fabio Montale.....	132
II.1.5.1. Fabio Montale : le flic des banlieues.....	132
II.1.5.2. La trilogie: amitié, amour et vengeance.....	136

**CHAPITRE 2 : Avènement du roman policier espagnol**

II.2.1. Cheminement vers l'origine du genre.....	142
II.2.1.1. Circonstances politiques et historiques.....	143
II.2.1.2. Caractéristiques du régime franquiste.....	144
II.2.2. Une littérature criminelle engagée ?.....	147
II.2.2.1. Les premiers pas.....	147
II.2.2.2. Les innovateurs.....	149
II. 2.3. Le cycle Pepe Carvalho ou la confirmation du genre.....	153
II.2.3.1. Pepe Carvalho : un privé aux fourneaux.....	155
II.2.3.2. <i>Les Mers du Sud</i> et <i>Le Labyrinthe grec</i> : deux romans de transition.....	164

**CHAPITRE 3 : La littérature policière algérienne : Naissance, évolution et affirmation**

II.3.1. Prémices du roman policier algérien : contexte et cotexte.....	172
II.3.2. Au commencement était le roman d'espionnage .....	174
II.3.2.1. SM 15, Emir 17 les premiers héros policiers : des James Bond à l'algérienne .....	175
II. 3.2.2. La production policière des années 80 : retour vers la terre algérienne.....	177
II.3.3. Le cycle Llob: affirmation du roman policier algérien.....	186
II.3.3.1. Le Commissaire Llob : le justicier algérien.....	189
II.3.3.2. Thèmes de la trilogie : chronique des années de braise .....	196

**TROISIÈME PARTIE: AU-DELA DU MYTHE DE LA VILLE NOIRE: CE QUE LE  
ROMAN POLICIER MÉDITERRANÉEN DIT DE LA VILLE**

**CHAPITRE 1: L'espace et sa représentation : perspectives comparatistes**

III.1.1. Espaces de travail : le bureau de l'enquêteur.....	204
III.1.2. Espaces intimes.....	208
III.1.2.1. La maison des protagonistes.....	208
III.1.2.2. Lieux de vie ou cadres d'enquête.....	212
III.1.3. Espaces de ressourcement.....	219
III.1.4. Espaces marginalisés.....	224

**CHAPITRE 2 : Effet-ville sur les personnages**

III.2.1. Le flâneur ou <i>le désir de mémoire</i> .....	232
III.2.2. La prostituée ou l'inévitable personnage.....	238
III.2.3. Effet-cuisine ou fonction identificatrice.....	244
III.2.4. Effet –musique /effet-poésie ou l'envers du crime.....	252
III.2.4.1. La musique ou <i>le violon d'Ingres</i> d'Izzo.....	253
III.2.4.2. La poésie .....	255

**CHAPITRE 3: Parcours du lecteur sur les lieux de la fiction policière**

III. 3.1. La répétition cyclique.....	260
III.3.2. Les clichés.....	264
III.3.2.1. La figure de l'enquêteur.....	264
III.3.2.2. Les clichés urbains.....	269
III.3.3. L'intertextualité.....	272
III.3.3.1. Le jeu d'écho et de reprise avec le genre.....	272
III.3.3.2. Intertextualité spatiale. ....	278
III.3.4. Du côté du mythe. ....	282
<b>Conclusion</b> .....	288
<b>Références bibliographiques</b> .....	297

# **Introduction**

---

Appartenant à la modernité, le roman policier est inséparable de développement de l'industrialisation et de l'urbanisation dont le XIX<sup>e</sup> siècle était témoin. L'ascension rapide de la société urbaine et la constitution de grandes villes ont contribué grandement à l'essor de ce genre paralittéraire qui se trouve ainsi ancré dans la ville, s'appropriant ses quartiers et ses ruelles, et puisant abondamment dans la criminalité cultivée dans cet espace urbain tels que la corruption, la débauche, le meurtre et le banditisme.

Toutefois, la ville n'a pas toujours été le territoire préféré des auteurs des récits policiers. Le roman policier classique, de Sir Arthur Conan Doyle à Agatha Christie, inclinait plutôt pour les lieux clos et circonscrits : un manoir, une chambre, une île, ou même un train, sont souvent les lieux de l'enquête et de la résolution du crime. Ce rétrécissement de l'espace a longtemps dominé cette littérature policière classique dans laquelle la ville est quasiment absente. C'est le roman noir américain, qui s'est chargé du déplacement du crime de l'espace des lieux clos, vers celui de la ville et d'en faire son lieu privilégié. Désormais, la ville est le lieu, par excellence, où se plonge la trame policière et tisse son intrigue.

Le roman policier, genre urbain associé à la ville, foyer de violence et d'agression nocturne, secrète alors un ensemble des clichés urbains qui le caractérisent et qui reviennent tout au long du tissu narratif comme les rues désertes, les quartiers louches, les banlieues sombres, et les terrains vagues et abandonnés. Ce qui donne une représentation devenue classique de la ville du roman policier : ville menaçante, hostile, et blafarde, une représentation charriée habituellement par le roman noir américain, qui en la diffusant, a fait de la ville une sorte de jungle urbaine dans laquelle se meut le héros, enveloppé de sa grisaille et de son anonymat.

Profondément marqué, lui aussi par la ville, le roman policier méditerranéen donne une approche différente de l'espace qui prend en compte la spécificité culturelle de la ville, de ses traditions et de ses habitudes. Mais, c'est surtout la présence de la mer qui assure une évolution dans la représentation de la ville dans ce genre policier. C'est que la Méditerranée est en train de prendre la relève des espaces anglo-saxons qui ont longtemps dominé dans la fiction policière, en la colorant d'une spécificité bien méditerranéenne que se partagent ses peuples sur ses deux rives.

---

La représentation de la ville est donc au cœur de notre étude sur le roman policier et précisément méditerranéen, développé d'une rive à l'autre de la Méditerranée. Ne se contentant pas d'être uniquement un espace géographique en partage, la Méditerranée représente aussi un espace culturel, historique et social qui se prête particulièrement à l'imaginaire littéraire, du moment que « *peu d'espaces humains sont vierges de littérature, aucun lieu méditerranéen ne l'est.* »<sup>[1]</sup> Ainsi, nous nous proposons d'étudier les villes de Marseille et de Barcelone pour le Nord méditerranéen, et Alger pour le Sud. Le choix de ces trois villes, s'est fait en fonction des auteurs choisis, et pas seulement sous-titre d'exhaustivité. Elles nous semblent résumer les autres villes méditerranéennes, et par conséquent offrir une certaine *méditerranéité symbolique*, que nous allons mettre à profit pour appréhender les romans de notre corpus.

La façon d'*écrire* et de *décrire* la ville du roman policier nous a interpellées, pour s'interroger sur les rapports qui peuvent exister entre une œuvre et le monde qu'elle représente, du moment que c'est cet espace urbain qui permet à l'action policière d'évoluer et de se transformer. Ce qui nous amène à s'approprier le terme aristotélicien de *mimèsis*, pour aborder la question de la représentation de la ville dans les œuvres de notre corpus, sachant que toute représentation de l'espace est significative et nullement gratuite, car sa description ne sert pas seulement à donner à l'œuvre un ancrage réaliste, les différentes figurations de l'espace fonctionnent aussi comme des discours spécifiques sur le réel qui les représentent. Dès lors, la représentation de l'espace n'est pas considérée comme *une simple mimèsis*, mais plutôt comme *une forme particulière de discours* sur le monde.

Pour approfondir la question de l'espace de la ville et son rapport avec le genre policier, notre choix s'est porté sur les romans policiers du Français Jean-Claude Izzo, de l'Espagnol Manuel Vázquez Montalbán, et de l'Algérien Yasmina Khadra, de son vrai nom Mohamed Moulsehoul. Les trois écrivains issus de cultures différentes s'expriment en français, pour Izzo et Khadra et en catalan pour Montalbán. Concernant ce dernier, nous nous sommes basées essentiellement sur sa production traduite en

---

[1] WESTPHAL, Bertrand, *Le rivage des mythes, Une géocritique méditerranéenne, Le lieu et son mythe*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2001, p.9.

français, <sup>[2]</sup> pour mener notre étude, et essentiellement sur deux de ses romans, où il s'agit de la ville de Barcelone, écartant les autres récits prenant d'autres villes comme théâtre des enquêtes de son protagoniste tel que Madrid par exemple.

Il faudrait signaler que les trois auteurs ont à leur actif une production très prolifique comprenant le genre policier, pour lequel ils ont opté à un moment donné de leur carrière avec un succès fulgurant. Cependant, il est à préciser que la tradition littéraire française jouit d'un peu plus d'un siècle d'avance sur les deux autres littératures espagnole et algérienne, c'est que le roman policier a été diffusé assez tardivement en Algérie et en Espagne. Ces deux pays, subissant l'un le poids d'une longue colonisation et l'autre le joug de la dictature, ne se prêtent guère à la naissance de ce genre. De surcroît, ne disposant pas d'une réelle économie capitaliste, généralement gérée par une bourgeoisie détentrice de tous les pouvoirs, il était difficile d'accéder à l'implantation du genre policier dans ces deux pays. C'est au cours des années 70, période féconde d'un remarquable développement économique et social, pareillement en Algérie et en Espagne, que le roman policier a pu percer sur la scène littéraire des deux pays pour répondre à ce changement accéléré et profond.

Nous allons donc interpellier la littérature algérienne policière d'expression Française, celle des années 90, qui tente de rendre compte des mutations socio-économiques et politiques, que vivait l'Algérie pendant cette période de son histoire contemporaine. Cette production s'impose peu à peu sur la scène littéraire algérienne, marquée par le sceau des événements tragiques de cette décennie. Le roman policier algérien s'est vu attentif à cette réalité qui ébranle la société algérienne et ensanglante le pays. Les intrigues criminelles nées de ce lieu de souffrance, montrent l'empressement des écrivains algériens à raconter ce réel, où la mort et la violence se côtoient quotidiennement.

Pour faire ample connaissance avec ce genre naissant en Algérie, nous avons opté pour la trilogie policière de Yasmina Khadra : *Morituri*, <sup>[3]</sup> *Double blanc* <sup>[4]</sup> et

---

<sup>[2]</sup> Le traducteur attitré de l'auteur espagnol est Georges Tyras, qui s'est occupé de la traduction en français de la majorité des œuvres de l'écrivain espagnol, du fait de sa spécialité en langue et littérature espagnoles contemporaines. Tyras est chercheur au Centre d'études et de recherches hispaniques de l'université Stendhal (CERUIUS-ILCEA) de Grenoble.

<sup>[3]</sup> KHADRA, Yasmina, *Morituri, Le quatuor algérien*, Julliard, Paris, 2008.

<sup>[4]</sup> KHADRA, Yasmina, *Double blanc, Le quatuor algérien*, Julliard, Paris 2008.

---

*L'Automne des chimères* <sup>[5]</sup>. C'est une saga policière, dont le personnage principal, est le Commissaire Llob, et qui a pour théâtre d'action la ville d'Alger, ses hauteurs, aussi bien que ses bas quartiers, et être le centre du pouvoir politique, économique et culturel, semble désigner la capitale algérienne comme un cadre exemplaire pour le traitement de l'espace urbain chez Khadra.

Nous avons opté pour l'écrivain Yasmina Khadra pour représenter la sphère littéraire maghrébine Sud méditerranéenne, et ce suite à notre mémoire de magister, qui avait pour thème de recherche le roman de Yasmina Khadra *À quoi rêvent les loups*. <sup>[6]</sup> Il n'est donc pas anodin, que nous voulions prolonger nos travaux sur cet auteur à travers ses romans policiers, qui de l'accord des spécialistes, ont été considérés comme modèles *accomplis* de roman policier algérien, dès la publication de *Morituri* en 1997.

Le choix du cadre policier par Yasmina Khadra pour y insérer ses récits sur l'Algérie contemporaine, n'apparaît pas comme un choix arbitraire, au contraire, il est fait délibérément, pour montrer le souci de l'écrivain de dévoiler la réalité dramatique des années 90, du fait de sa longue carrière militaire au sein de l'armée algérienne. Dans cette optique, la forme policière semble répondre le mieux à ce besoin de témoignage sur les convulsions de la société algérienne pendant cette décennie.

Concernant l'autre rive de la Méditerranée, nous avons choisis, d'une autre part, le roman policier français et le roman policier espagnol. Notre étude va donc intégrer la trilogie de l'écrivain français Jean-Claude Izzo: *Total Khéops* <sup>[7]</sup>, *Chormo* <sup>[8]</sup>, et *Solea* <sup>[9]</sup>, qui est à notre connaissance, sa seule production policière qui met en scène le flic Fabio Montale.

Izzo écrit le premier roman de la série, *Total Khéops* sous la pression de ses deux amis : Michel Le Bris, le créateur de la revue *Gulliver* <sup>[10]</sup>, et Patrick Raynal, directeur de la Série Noire. La publication de ce roman remporte un immense succès qui sera couronné par plusieurs prix : *Prix des Lycéens de Marseille*, *Le Trophée 813*.

---

<sup>[5]</sup> KHADRA, Yasmina, *L'Automne des chimères, Le quatuor algérien*, Gallimard, Paris, 2008.

<sup>[6]</sup> BENZID, Aziza, *L'inscription du lecteur dans À quoi rêvent les loups de Yasmina KHADRA*, Mémoire de Magister sous la direction du Pr. Khadraoui Said, Université de Biskra, 2008.

<sup>[7]</sup> IZZO, Jean -Claude, *Total Khéops, La trilogie Fabio Montale* Gallimard, Paris, 2006.

<sup>[8]</sup> IZZO, Jean -Claude, *Chourmo, La trilogie Fabio Montale*, Gallimard, Paris, 2006.

<sup>[9]</sup> IZZO, Jean -Claude, *Solea, La trilogie Fabio Montale*, Gallimard, Paris, 2006.

<sup>[10]</sup> La revue *Gulliver* a été créé par Michel Le Bris en 1990 dont le premier numéro paru en avril 1990 avec pour titre "Le pouvoir des mots". L'ambition de cette revue est de s'ouvrir à la production des écrivains du monde entier. Jean-Claude Izzo fut son attaché de presse.

---

*Chourmo* est écrit un an plus tard comme la suite de *Total Khéops*, c'est le plus long roman de la trilogie, qui fut aussi un triomphe. Jean-Claude Izzo est désormais consacré comme un auteur de romans policiers à succès. Le dernier volet de la trilogie, *Solea* apparaît deux ans après, pour mettre fin aux aventures de Fabio Montale, malgré les offres avantageuses de *Gallimard* pour continuer le cycle marseillais.

Marseille comme théâtre des intrigues policières de la trilogie est présente dans la production d'Izzo dès les années 70, quand il a co-écrit une pièce de théâtre radiophonique en 1979, dans laquelle la ville est mise à l'honneur. Elle n'a pas cessé d'exister, depuis lors, dans son œuvre et, en particulier dans ses poèmes qui la chantent et montrent son profond attachement à ses rues, à ses places, mais surtout à son littoral.

D'autre part, il faudrait signaler qu'Izzo fait partie d'un groupe d'écrivains marseillais dont le souci majeur est de promouvoir la ville de Marseille et de la reconsidérer comme un centre industriel et économique comme Paris, voulant effacer la mauvaise réputation dont elle a longtemps souffert, celle d'une ville violente et dangereuse, foyer de tous les vices possibles.

Une autre ville du Nord de la Méditerranée sera aussi abordée dans le cadre de notre travail, il s'agit de Barcelone, à laquelle nous allons nous intéresser lors de notre étude de la production policière espagnole, représentée par l'écrivain catalan Manuel Vázquez Montalbán. L'arrivée de ce dernier sur le devant de la scène littéraire policière a donné, selon les spécialistes du genre policier, un nouveau souffle à la maigre production existante jusqu'alors. Car épuisée par la guerre civile et le pouvoir franquiste, l'Espagne a longtemps dédaigné cette forme littéraire qui a connu une grande fortune en France, en Angleterre et aussi en Amérique.

De ce fait, le roman policier espagnol a pris véritablement naissance, à partir des années 50, dans une production policière, qui a essayé de forger un genre nouveau au milieu du réalisme social. Cependant, c'est à partir des années 70, témoins des dernières heures du régime franquiste, que le récit policier s'affirme et acquiert ses lettres de noblesse avec Manuel Vázquez Montalbán. Nous nous intéresserons uniquement aux romans, où il est question de la ville de Barcelone, ainsi seront choisis *Les Mers du*

---

*Sud*<sup>[11]</sup> et *Le Labyrinthe grec*<sup>[12]</sup>. Cette ville est le théâtre des enquêtes du Pepe Carvalho, un détective privé qui a suscité un grand succès en Espagne, lors de son apparition, avec son amour du territoire et son penchant pour les plaisirs de table, inaugurant ainsi un nouveau modèle de détective dans le roman policier d'expression méditerranéenne.

Montalbán, à travers le cycle Carvalho, essaye d'affirmer son appartenance régionale à la ville de Barcelone dont il est issu, rejoignant tout un groupe d'écrivains catalans<sup>[13]</sup> dans le projet de faire redécouvrir leur ville-mère, et son passé historique qu'ils considèrent comme ravagé par la modernité.

La délimitation du corpus de notre travail, va aboutir à ce que nous avons appelé un *triangle méditerranéen*, concernant, en même temps, les trois auteurs et les trois villes. L'intérêt de ces trois écrivains appartenant à des littératures différentes et des aires culturelles diversifiées pour l'espace de la ville, nous a interpellées, dans la mesure, où ces trois auteurs appartiennent à la même sphère méditerranéenne et utilisent le même cadre générique pour le déploiement de la ville dans leurs récits, en plus de leur adoption du roman policier pour chercher à rendre compte de la réalité politique, économique et sociale de leurs pays : immigration, racisme et misère sociale chez Izzo, post-franquisme et séquelles d'un régime totalitaire chez Montalbán et terrorisme et abus du pouvoir chez Khadra.

Ainsi, nous nous interrogerons sur le roman policier méditerranéen ; ses enjeux et ses perspectives. Dans quelle mesure, ce genre paralittéraire a-t-il renouvelé la littérature policière universelle, comme le roman policier anglo-saxon, ou américain ? S'appropriant des villes des deux rives de la Méditerranée, le roman policier parvient-il donc, à les représenter comme des villes vraiment méditerranéennes ? Autrement dit : existe-il réellement une ville méditerranéenne au sein de laquelle se côtoient différentes cultures, mais qui aspirent à une même culture méditerranéenne ? De surcroit, l'image

---

<sup>[11]</sup> MONTALBÁN, Manuel Vázquez, *Les Mers du Sud*, Traduction française, Union générale d'Édition, 10/18, Paris, 1988.

<sup>[12]</sup> MONTALBÁN, Manuel Vázquez, *Le Labyrinthe grec*, Traduction française, Christian Bourgois, Paris, 1992.

<sup>[13]</sup> Il s'agit notamment d'Andrew Martin, de Juan Marsé, d'Eduardo Mendoza et de González Ledesma, enfants de la ville de Barcelone, qui ont voulu donner un nouvel éclat à cette ville à travers leurs récits policiers.

---

de la ville sombre, cruelle et noire décrite habituellement dans le genre policier, ne se trouve-t-elle pas modifiée dans le roman policier méditerranéen ?

De ces questionnements, les hypothèses suivantes découlent :

- ❖ Le roman policier méditerranéen serait le dernier avatar du genre policier à l'époque contemporaine, c'est la nouvelle catégorie.
- ❖ L'existence d'une ville méditerranéenne serait seulement littéraire, née de l'imagination de ces auteurs.
- ❖ La production des trois écrivains donnerait à lire une représentation, plutôt colorée, optimiste, voire heureuse de leur ville, qui romprait avec le traditionnel cliché de la ville violente, sanglante et macabre du *hard-boiled américain*.

Etant donné que notre objectif, est de prouver jusqu'où la ville constitue véritablement un élément décisif de la trame policière méditerranéenne, qu'elle n'existe pas uniquement en filigrane, l'inscription dans une approche comparatiste nous semble répondre *a priori* aux besoins de notre étude, car elle va tenter de cerner les liens qui unissent ces écrivains avec les villes qu'ils évoquent, en interpellant leurs spécificités littéraires et culturelles, tout en insistant sur les préoccupations de ces auteurs du renouvellement du genre policier au sein de leurs littératures nationales.

De prime abord, les facteurs communs qui jaillissent de la lecture de notre corpus sont en premier lieu le choix du genre policier de la part des trois auteurs, et en second lieu, la délimitation temporelle des romans sélectionnés, qui commence à la fin des années 70, avec la parution des *Mers du Sud* de Montalbán et se termine en 1998, date vers laquelle sont publiés les deux derniers romans du cycle Montale et Llob, à savoir *Solea* et *L'Automne des chimères*.<sup>[14]</sup>

À travers cette approche, nous allons étudier l'appropriation du roman policier par les cultures méditerranéennes, et en particulier celles de l'Algérie, de la France et de l'Espagne, et de mettre l'accent sur des aspects communs qui dépassent le simple cadre national et régional pour s'inscrire dans une dimension méditerranéenne.

---

<sup>[14]</sup> Il faudrait signaler que Yasmina Khadra après avoir fait mourir son commissaire Llob dans *L'Automne des chimères*, le ressuscitera dans *La part du mort* en 2004, qui est le dernier roman policier de la série Llob.

---

Et pour mieux appréhender le genre policier, nous nous sommes inscrites dans le sillage théorique qui concerne son histoire, sa structure et ses personnages. Nous nous sommes particulièrement basées dans notre étude sur des ouvrages sur le genre devenus désormais classiques, notamment: *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique* de Régis Messac édité en 1975, date à laquelle *Le roman policier* de Boileau- Narcejac fut aussi publié. En 1992, paraît *Le roman policier ou la modernité* de Jacques Dubois, dans lequel ce dernier révèle que le roman policier est un genre moderne, du moment qu'il est urbain.

D'autres ouvrages, non moins intéressants, comme *Mythologie du Roman policier* de Francis Lacassin publié en 1993, l'année où fut aussi édité *Le roman policier* d'André Vanoncini, en plus de *Lire le roman policier* de Franck Evrard, paru en 1996 et *Le roman policier, Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire* de Marc Lits en 1999, se présentent aussi comme des aperçus historiques, avec des analyses profondes sur le genre, mettant la lumière sur ses origines, depuis son premier précurseur Poe, jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Sans oublier de souligner aussi l'excellent ouvrage de Jean-Noël Blanc *Polar ville, Images de la ville dans le roman policier*, paru en 1991, dans lequel son auteur mène une étude sur les descriptions de la ville dans le roman policier, qui montre que ce dernier est un excellent révélateur de l'imaginaire urbain, et devenu depuis une référence constante pour appréhender les clichés policiers de la ville.

A côté de ces classiques, nous nous sommes aussi intéressées aux ouvrages critiques récents qui abordent l'histoire et la théorie du genre, en s'intéressant à d'autres écrivains modernes, comme par exemple : *Le polar* d'Audry Bonne-Maison et Daniel Fondanèche publié en 2000, *Le roman policier* d'Yves Reuter, paru en 2007, suivi deux ans plus tard par *Le roman policier* de Daniel Fondanèche en 2009 et *Manières de noir, La fiction policière contemporaine* de G. Menegaldo et M. Petit publié en 2010, en plus de *Plein feux sur le polar*, d'Isabelle-Rachel Casta paru en 2012.

En plus de ces références critiques, nous allons nous servir de l'apport de l'approche géocritique qui va nous permettre d'approfondir la relation à l'espace, celui de la ville méditerranéenne, étant donné que cette discipline se pose comme « une

---

---

*manière d'appréhender la littérature, de la concevoir comme un espace imaginaire.»*<sup>[15]</sup>

Car, selon Bertrand Westphal : « *L'écrivain participe (...) à la création d'un territoire qui prend son essor dans la littérature. En d'autres termes, la géocritique s'applique à montrer comment l'écrivain devient auteur de sa ville.»*<sup>[16]</sup>

Le roman policier, genre urbain, se prête parfaitement aux questions que la géocritique pose à propos de la ville, témoin fidèle de la naissance du genre et le théâtre privilégié de la littérature criminelle. La géocritique nous permettra ainsi de porter un regard croisé sur la représentation de la ville chez chacun de nos trois auteurs et aussi comment chacun d'eux devient un romancier de l'espace.

S'appuyant sur leur imaginaire policier, nous tenterons donc de définir quelle représentation se font ces auteurs de leurs villes en fonction de leur propre rapport à la réalité méditerranéenne et de leur imaginaire littéraire, du moment que Jean-Claude Izzo et Manuel Vázquez Montalbán, sont des méditerranéens de naissance, et donc entretenant des liens particuliers avec la mer, à première vue, autres que Yasmina Khadra, un natif du Sahara algérien ayant adopté Alger pour y ancrer ses intrigues policières, possède.

Pour mieux saisir la complexité de l'espace urbain et son association au genre policier, nous allons consacrer la première partie à des réflexions théoriques sur les concepts de représentation, de mimésis que nous allons développer et mettre en relation avec les nouveaux modes de représentation tels que la photographie, le cinéma et la bande dessinée. Ces mediums modernes ont grandement participé au renouvellement de la fonction mimétique de la littérature, et particulièrement le récit policier, qui se profile comme un mode de représentation très approprié pour l'appréhension de l'espace urbain. Il sera donc question de mettre la lumière sur les caractéristiques du roman policier, devenu actuellement un genre incontestable et universel. Ses structures formelles, ses codes génériques et procédés narratifs font de lui un genre autonome, obéissant à ses propres règles, et qui n'a pas cessé de se renouveler depuis son

---

<sup>[15]</sup> GRASSIN, JEAN-MARIE, *Pour une science des espaces littéraires*, in *La géocritique mode d'emploi*, sous la direction de WESTPHAL, Bertrand, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Limoges, 2001, p.2.

<sup>[16]</sup> WESTPHAL, Bertrand, *Le rivage des mythes, Une géocritique méditerranéenne, Le lieu et son mythe*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2001, p.8.

---

apparition au XIX<sup>e</sup> siècle, multipliant ses formes, inventant ses propre héros mythiques, et envahissant l'espace de la ville.

Par la suite, c'est au tour du roman policier méditerranéen de se soumettre à nos réflexions. Ainsi une définition de cette nouvelle fiction criminelle s'imposera. Apparue à partir des années 70 et dont le chef de file est Montalbán selon la critique, cette fiction comporte des traits étrangers à la forme policière classique comme la place accordée à la gastronomie, les morceaux de musique et les bribes de poésie qui rythment la narration et accompagnent l'enquêteur dans son parcours urbain. Mais c'est particulièrement la proximité de la mer qui scelle ces récits par le sceau de sa *méditerranéité* et s'offre comme le pivot autour duquel tourne le roman policier méditerranéen.

Il sera aussi nécessaire dans cette partie d'aborder la ville en tant qu'un cadre littéraire, qui ne fut possible qu'après une certaine évolution de la ville, essentiellement au XIX<sup>e</sup> siècle, faisant d'elle, un espace apprécié et digne d'intérêt en littérature. Cette évolution a permis au roman policier de se développer et devenir un genre urbain par excellence. Nous nous intéresserons particulièrement à la spécificité méditerranéenne de la ville, en l'occurrence Marseille, Barcelone et Alger.

Dans la deuxième partie, nous nous pencherons sur le vaste panorama des littératures nationales de nos trois écrivains, dont il nous est impossible de faire l'économie des circonstances de leur évolution au sein de leur pays. Se servant d'une méthode diachronique, nous allons commencer d'abord par la littérature française, partant du fait que c'est la France la première qui a adopté le genre policier bien avant l'Espagne et l'Algérie, c'est dans cet ordre que nous allons procéder à l'analyse des aspects spécifiques à chaque auteur et son œuvre tous au long de notre étude. Ainsi, choix du genre, des thèmes abordés dans les romans de notre corpus seront analysés, illustrés par les témoignages de l'écrivain lui-même et les passages sélectionnés et analysés, sans pour autant empiéter sur l'étude des personnages des trois enquêteurs : le flic Fabio Montale, le détective Pepe Carvalho et le Commissaire Llob au demeurant très distincts, vu leur appartenance régionale et culturelle différente, mais qui s'apparentent à cette large étendue qui est la Méditerranée.

---

Enfin, dans la troisième et dernière partie, nous nous efforcerons, dans un premier temps, d'analyser les espaces décrits dans les romans de notre corpus, et que nous avons regroupés en catégories : espaces de travail, espaces intimes, espaces de ressourcement et espaces marginalisés. Cette classification de l'espace va nous permettre d'appréhender la ville méditerranéenne sous de multiples facettes, et de reconstruire l'image propre à chacune des trois villes sous la plume de ces trois écrivains.

Dans un second temps, les questions d'intertextualité, de mythes et des traditionnels clichés policiers tels que la figure de l'enquêteur et la répétition cyclique vont bénéficier d'une attention particulière de notre part, du moment que Izzo, Montalbán et Khadra donnent libre cours à l'usage massif des références littéraires, et même cinématographiques, comme c'est le cas de l'auteur espagnol dont les romans regorgent abondamment. Enfin, nous nous interrogerons sur les éléments inédits qui participent à la construction de *la méditerranéité* des romans policiers de ces écrivains. Il s'agit notamment de cuisine, de musique et de poésie, qui forment un triptyque, dont le rôle essentiel est de marquer ces récits par une empreinte inimitable, singulière, constituant désormais le nouvel univers du roman policier méditerranéen.

Le roman policier, en particulier méditerranéen, en faisant de la ville le théâtre de ses agissements, tente donc de montrer les différentes représentations qui découlent de ce cadre urbain, il veut en déborder en prenant conscience de l'importance de cet espace dans l'évolution même de la littérature policière.

*Partie I*

*ASSISES THÉORIQUES*

## **Chapitre 1 :**

*La représentation du réel ou l'ambition mimétique*

Parler de la représentation nous amène à disserter sur l'aptitude de la littérature à saisir le réel, à le comprendre et à le reproduire. Dans le cadre de notre étude, c'est par rapport à la ville méditerranéenne, le cadre réaliste des romans policiers de nos trois auteurs, que nous tenterons de cerner cette notion complexe et de déterminer dans quelle mesure les villes de Marseille, de Barcelone et d'Alger sont réellement mises en texte, et comment elles cultivent leur rapport au réel, qu'elles sont censées mimer, dans le récit policier, prétendant lui-même à la vocation réaliste de sa narration. C'est donc cet aspect de la représentation littéraire, qui fera l'objet de notre recherche et de nos réflexions.

### **I.1.1.L'héritage antique de Platon à Aristote**

Nous ne pouvons aborder la notion de représentation sans faire un détour obligatoire, mais surtout nécessaire, par l'Antiquité pour voir comment Platon et Aristote, chacun à sa manière, a pu recourir à la notion de *mimèsis*, traduite tantôt par imitation, tantôt par représentation, et autour de laquelle, tourne toute la littérature occidentale.

Pour Platon, comme c'est connu, la *mimèsis* désigne l'imitation, considérée comme le principe même de l'art. Il établit deux types d'imitation : une imitation directe (c'est la *mimèsis*) spécifique au théâtre, du moment que le poète s'efface derrière les personnages, qu'il fait parler. Cette imitation directe s'oppose à une imitation indirecte du réel, qui d'après le philosophe grec relève de la *diegesis*, c'est-à-dire : « d'une transposition en langage d'autre chose que des paroles ou des gestes, événements abstraits, paysages, pensées. »<sup>[17]</sup> Pour Platon, la *mimèsis* ne s'applique pas au récit, étant donné que ce dernier relève plutôt de la *diegesis*, puisque le poète emprunte les voix des personnages (et surtout d'un narrateur) pour raconter les événements, ou comme le dit si bien Genette : « le poète déguisé en autant de personnages. »<sup>[18]</sup> Donc, la conception platonicienne de la *mimèsis* aborde le théâtre comme un genre plus imitatif que celui du récit, considéré comme un mode affaibli de la *mimèsis*.

Quant à Aristote, sa théorie sur la *mimèsis* prend une autre orientation : celle de la représentation. Pour lui, toutes les œuvres littéraires sont mimétiques, qu'elles

<sup>[17]</sup> GEFEN, Alexandre, *La mimèsis*, Flammarion, 2002, 2<sup>ème</sup> éd., Paris, 2003, p.23.

<sup>[18]</sup> GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 2004, p.19.

relèvent du théâtre ou du récit. Le texte épique et le texte dramatique sont rangés sous la notion de mimésis, mais qui s'opposent à son intérieur en termes d'histoire (*muthos*), c'est-à-dire : représentation de l'histoire ou exposition de l'histoire. Désormais, ce qui caractérise la représentation aristotélicienne est « *le travail de remise en forme des événements historiques propre à toute représentation.* »<sup>[19]</sup> Il s'agit donc de la narration et non de la description, ce qui va permettre plus tard, selon Gefen, la lecture des genres littéraires, qu'ils soient tragédie et comédie, ou nouvelle et roman ultérieurement avec le même outil, celui de la narration.

Toutefois, la représentation de l'histoire ne se réduit pas, selon Aristote, à une simple imitation de la réalité, à raconter, a priori, seulement des actions, il s'agit essentiellement de produire *un artefact poétique*, autrement dit, de recréer ce réel. Ce qui amène Antoine Compagnon, à remarquer que : « *la Poétique ne met jamais l'accent sur l'objet imité ou représenté, mais sur l'objet imitant ou représentant, c'est-à-dire sur la technique de la représentation, sur la structuration du muthos.* »<sup>[20]</sup> La mimésis aristotélicienne n'est pas alors perçue uniquement, comme une *imitation-décalque* de la réalité, mais plutôt, comme une récréation du vraisemblable, car : « *la mimésis est une opération, non une structure passive. Le but de l'imitation, laquelle relève de la poétique [le mot grec est poesis] ou poétique, est art du faire, n'est pas de produire une copie du réel, mais de le (re) créer en actes.* »<sup>[21]</sup>

Le *muthos* comme mimésis de l'action chez Aristote, a conduit Compagnon à dire que la mimésis, serait : « *la représentation d'actions humaines par le langage, ou c'est à cela qu'Aristote la limite, et ce qui l'occupe, c'est l'arrangement narratif des faits en histoire.* »<sup>[22]</sup> Autrement dit, le poète, par son imitation des actions, recrée véritablement l'événement, en le rendant *vraisemblable et possible*. Il postule qu'il n'y a de *création verbale*, de *poiésis*, que si elle est accompagnée de *mimésis* pour la représenter. Dès lors, la mimésis est « *représentation des choses par les signes et transpositions du monde par la littérature.* »<sup>[23]</sup> La théorie mimétique de la littérature se

<sup>[19]</sup> GEFEN, Alexandre, *La mimésis*, op.cit, p.24.

<sup>[20]</sup> COMPAGNION, Antoine, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Seuil, Paris, 1998, p.119.

<sup>[21]</sup> SOUILLER, Didier, TROUBETZKOY, Wladimir, *Littérature comparée*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997, p.103.

<sup>[22]</sup> COMPAGNON, Antoine, *Ibid.*, p.120.

<sup>[23]</sup> GEFEN, Alexander, *ibid.*, p.14.

rattache donc à la question du *vraisemblable*, qui se manifeste comme *convention* ou *code* partagé par l'auteur et le lecteur. Ce dernier cherche des représentations conformes à son savoir du *réel* pour qu'il puisse reconnaître dans l'œuvre, ce que Roland Barthes appelle *l'effet de réel*.

Comme nous venons de le voir, les deux philosophes grecs, malgré leur orientation différente, s'accordent à dire que l'art a pour fonction première d'imiter le réel. Néanmoins, il faudrait toujours rappeler, que Platon ne voit dans la création artistique, qu'un reflet exact de la réalité, une copie servile de la nature, ce qui n'est pas le cas chez Aristote. Pour ce dernier, l'œuvre d'art serait un mode de représentation esthétique de la nature, conception qui va irriguer la production littéraire jusqu'à l'époque contemporaine.

Bien que divergentes, les deux acceptions convergent vers le même but, celui de représenter le monde, c'est-à-dire de créer, à partir d'un modèle réel (ou prétendu réel comme dans le cas du récit d'anticipation), un univers imaginaire, dont la nature fictive, n'empêche pas d'apparaître, lui aussi, comme vraisemblable.

### **I.1.2. La mimèsis à l'épreuve de la modernité**

La représentation comme imitation de la réalité, a perduré tout au long du l'âge classique, se nourrissant de la célèbre formule d'Horace, *ut pictura poesis*, traduite généralement comme (« *il en est de la poésie comme de la peinture* »), pour signaler la vocation de la littérature narrative de chercher seulement à dupliquer le réel, n'ayant pas de prétention à exister comme *un art*. C'est à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'une véritable rupture se fasse avec les présupposés mimétiques classiques, en développant la vision sociale de la représentation, avec notamment l'introduction de l'idée que la littérature et les arts sont aussi *expression de la société*, selon la célèbre formule de Bonald.

Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, le réalisme est encouragé, d'une part, par les moyens nouveaux d'accéder à des réalités jusqu'alors inaccessibles (photographie, sciences, voyages, etc) et d'autre part par une demande du public pour plus de réalité. Les œuvres littéraires sont donc qualifiées de *réalistes*, si elles prétendent à (re)présenter la réalité. <sup>[24]</sup> C'est ce qu'Auerbach a montré dans son ouvrage *Mimèsis*, dans lequel, il remarque que toute l'histoire de la littérature occidentale se fonde sur la

---

<sup>[24]</sup> SOUILLER, Didier, TROUBETZKOY, Wladimir, op.cit., p.103.

représentation de la réalité. Pour le philosophe allemand, le texte réaliste est celui qui arrive à donner une image des plus authentiques des personnages, de leur condition sociale, et de leurs conflits, à travers les changements de style et les descriptions minutieuses de la vie quotidienne, qui permettront de valider la représentation. Ainsi, les écrivains se surpassent dans la reproduction fidèle du réel : Balzac dans son projet de concurrencer l'état civil, Stendhal avec sa célèbre conception du roman, considéré comme un miroir qu'on promène le long d'un chemin, et Flaubert avec son analyse psychologique de ses personnages, qui culmine avec *Madame Bovary*.

Le réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle tente, d'autre part, de fonder la représentation sur la vérité scientifique du réel, en interpellant la rationalité du créateur, comme par exemple Zola, et son naturalisme, poussé dans son extrême à la recherche d'une vision rationnelle de la réalité et d'une application des méthodes de la science expérimentale, en plein essor à l'époque.

Toutes ces formes de la notion de réalisme ont engendré une crise de la représentation, mettant en cause le principe aristotélicien de la mimésis. En fait, c'est le XX<sup>e</sup> siècle, qui subit le poids de cette crise. Les écrivains appelés à rendre compte de la totalité du réel, déclarent leur inaptitude à le transposer dans un seul livre, en n'omettant aucun détail, (malgré quelques tentatives de description exhaustive, comme *Ulysse* de Joyce ou *La Vie, mode d'emploi* de Pérec). Dès lors, aucun écrivain « *ne se fait d'illusion sur cette œuvre totale, livre mallarméen ou bibliothèque borgésienne, qui épuiserait le monde.* »<sup>[25]</sup>

Cette critique de l'impuissance de la représentation « *à se substituer aux choses mêmes, mais aussi la simple possibilité de pointer en direction du réel* »<sup>[26]</sup>, a conduit les théoriciens modernes à dire que la représentation n'a pas d'autre fin qu'elle-même, que « *la référence est une illusion, et la littérature ne parle pas d'autre chose que de la littérature.* »<sup>[27]</sup> Le réalisme n'est plus, donc, conçu comme *un reflet de la réalité*, mais, plutôt comme *un discours*, ayant ses propres normes et règles. Le rapport entre la littérature et le monde est pensé en termes d'*illusion référentielle*, ou d'*effet de réel*, selon la célèbre expression de Barthes. Ce qui amène à dire que finalement, la visée de

---

<sup>[25]</sup> GEFEN, Alexandre, op.cit., p.34.

<sup>[26]</sup> Ibid.

<sup>[27]</sup> COMPAGNON, Antoine, op.cit., p.132.

---

la mimèsis « n'est plus de produire une illusion du monde réel, mais une illusion de discours vrai sur le monde réel. »<sup>[28]</sup>

Désormais, la tâche du créateur ne se limite pas à s'inscrire dans une *mimèsis-passive*, qui consiste à reproduire servilement le monde, mais à suivre une *mimèsis-active*, c'est-à-dire, représenter, qui aura pour but : créer à partir du modèle réel, un univers fictif et imaginaire, dont la nature fictive, n'empêche pas d'être porteur de vérité. C'est un nouveau réalisme qui émerge donc, trouvant un champ fertile surtout dans la production romanesque des écrivains du Nouveau Roman, ses plus grands adeptes et qui conçoivent le monde selon la fameuse formule d'Alain Robbe-Grillet comme étant : « *ni signifiant ni absurde (...) il est tout simplement* ». <sup>[29]</sup> Le Nouveau Roman conteste donc l'ambition de la mimèsis à rendre compte du réel, de tout le réel : « *[il] postulera qu'il n'est de représentation que travestie et que celle-ci est toujours porteuse d'autres sens que ceux qu'elle affiche.* »<sup>[30]</sup>

Pour les romanciers, l'œuvre d'art devient ainsi un *acte créateur*, qui redéfinit et crée le monde qui nous entoure, elle n'est plus considérée : « *comme un reflet, une copie, un témoin ; elle apporte, elle crée des significations.* »<sup>[31]</sup> C'est la perception du réel qui relève désormais de la mimèsis moderne, et non plus la traditionnelle imitation de la nature.

Dans une autre optique, le renouvellement de la mimèsis s'est fait aussi avec les nouvelles technologies, que sont la photographie, et le cinéma, qui introduisent une nouvelle manière de reproduire le réel, autre que celle connue par les écrivains pour appréhender le monde.

### **I.1.3. Le renouvellement de la mimèsis ou le choc de l'image**

La littérature ressentant amplement l'influence de ces nouveaux modes de la représentation moderne, ne reste pas longtemps inattentive à leurs échos, elle tente rapidement de s'emparer de ces techniques, pour renouveler sa façon de représenter le réel, en adoptant, comme dans certains romans modernes, les procédés

---

<sup>[28]</sup> Ibid., p.127.

<sup>[29]</sup> ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris, 1963, p.21.

<sup>[30]</sup> DUBOIS, Jaques, *Les romanciers du réel, De Balzac à Simenon*, Seuil, Paris, 2000, p.33.

<sup>[31]</sup> VANBERGEN, P., *Aspects de la littérature française contemporaine*, 2<sup>e</sup> Edition, Labor, Bruxelles, 1973, p.130.

cinématographiques et les concepts photographiques. La bande dessinée, apparue beaucoup plus tard, va être aussi d'un apport des plus appréciés dans la saisie du réel, au point que les écrivains s'empresseront de se l'approprier dans leurs efforts pour retranscrire la réalité.

### **I.1.3.1. L'impact de la photographie ou « ca a été »**<sup>[32]</sup>

L'invention de la photographie en 1839, en plein essor du romantisme, et peu avant l'avènement du réalisme, a été considérée comme un véritable médium de l'objectivité, elle inaugurerait une nouvelle manière de reproduire le réel. Ce fut surtout *« l'avènement d'une mimésis mécanique et d'une pratique de représentation qui répondait aux attentes de la société moderne et amorçait une révolution culturelle, dont le plein effet ne cesse de se faire sentir de nos jours. »*<sup>[33]</sup>

Ce nouveau type d'images a donc permis d'approcher le réel d'une façon plus poussée et plus exhaustive, du fait de sa capacité de réaliser une mimésis parfaite, et instantanée, produisant des images concurrençant même l'imagination des artistes et des écrivains. Ces derniers s'apercevant de son influence sur leur production, se sont rapidement positionnés, vis-à-vis de ce nouveau médium, entre adeptes et détracteurs. Parmi les écrivains, ayant une attitude des plus enthousiastes envers la photographie, on trouve Hugo, Nerval, Loti et Zola. Ce dernier est célèbre pour avoir été, très tôt, séduit par ce procédé. Son œuvre photographique comporte plusieurs milliers de clichés, réalisés en famille, ou au cours de ses voyages, et témoigne grandement de sa passion pour cette technique moderne.

L'engouement de Zola pour la photo, n'était pas partagé par Baudelaire, réputé pour avoir été parmi les premiers, qui n'ont pas hésité à attaquer la photographie sévèrement, ne la considérant nullement comme un art et ne voyant en elle qu'une pratique faisant fi de l'imagination créatrice des peintres et des poètes, ne révélant qu'une image figée et mécanique de la réalité. Il n'était pas le seul à être *photophobe*, d'autres écrivains l'ont suivi, tels que : Balzac, Flaubert et aussi Lamartine au début, même s'il changea ensuite sa position, pour des plus favorables envers cette technique.

---

<sup>[32]</sup> Nous reprenons l'expression utilisée par Roland Barthes dans *La chambre claire, Notes sur la photographie*, L'étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 121.

<sup>[33]</sup> COLLOMB, Michel, "Le défi de l'incomparable, pour une étude des interactions entre littérature et photographie", sur : [www.vox-poetica.org/biblio/collomb.html](http://www.vox-poetica.org/biblio/collomb.html).

Puiser dans le réceptacle des clichés, des scènes de vie quotidiennes, des personnages, aussi différents que divers et des lieux avec une effarante précision, permet à l'écrivain réaliste, soucieux du détail, de prétendre à une plus grande objectivité dans son récit et à une reproduction exacte du réel. Le caractère mimétique de la photographie a ainsi contribué à créer un nouveau mode de représentation du réel.

Le développement rapide des techniques photographiques dont l'expression la plus fulgurante, est certainement l'invention de *la pellicule gélatine* et son adaptation à un appareil portable vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, marque un jalon notable dans l'appréhension du visible par les photographes. En fait, ces derniers sont désormais en mesure de capter le moment instantané et furtif, grâce à des prises de vue reliées directement à leur regard. Ainsi :

*«Une véritable esthétique de la photographie va naître qui, d'une technique au service de la vue, en fera un art du regard. La visibilité, l'effet de présence et la beauté photogénique qui faisaient le mérite des premières photographies font place à d'autres qualités : l'instantanéité, l'originalité, la surprise, le choc.»<sup>[34]</sup>*

Ce procédé photographique moderne a inspiré les mouvements artistiques et littéraires avant-gardistes du début du XX<sup>e</sup> siècle (en pleine agitation de la première guerre mondiale, et de la crise économique, qui s'en suivie), qui proclamaient une approche plus directe et plus instantanée dans la saisie du réel, comme le fait exactement la photographie. Les tenants de tels discours n'hésitent pas à exiger « *de réformer la langage et les codes traditionnels de la représentation au profit d'une saisie aussi directe que possible du flux accéléré des événements et des sensations.* »<sup>[35]</sup>

S'ensuit, dès lors, des productions littéraires marquées par l'objectivité immédiate de la photographie, voulant copier sa façon d'appréhender le monde. L'exemple le plus illustre est celui connu de Cendrars, avec la publication d'un recueil de poèmes, s'inspirant des albums photographiques : *Kodak*. Et comme l'indique justement son titre, Cendrars a composé une œuvre où il :

*« avait « découpé » plusieurs passages pittoresques dans le roman de Gustave Le Rouge, Le Mystérieux Docteur Cornélius, et le*

---

<sup>[34]</sup> COLLOMB, Michel, op.cit.

<sup>[35]</sup> Ibid.

---

*récit d'exploration de Maurice Calmeyn, Au Congo belge, et les avait présentés comme autant de « choses vues » qu'il aurait rapportées d'un voyage autour du monde. »<sup>[36]</sup>*

Les écrivains se sont mis donc, progressivement à se servir amplement des techniques photographiques, surtout ceux du Nouveau Roman, comme Michel Butor et Alain Robbe-Grillet. L'œuvre littéraire de ce dernier emprunte beaucoup aux caractéristiques de ce médium et à celles de cinéma. De ce fait, « *la photo a pu influencer l'écriture fictionnelle en précisant des procédés comme le montage, le collage, l'instantané, autant de techniques transposées plus ou moins nettement dans l'écrit et par l'écriture.* »<sup>[37]</sup> Ce vocabulaire emprunté à la photographie n'a qu'un seul souci, celui de la garantie maximale de l'exactitude de la représentation et la création d'un univers objectif, semblable à celui réalisé par cette technique.

En plus de son impact sur la création littéraire, l'activité photographique a enrichi le domaine de la critique littéraire de nouveaux concepts comme : le cliché, le stéréotype, la focalisation ou le gros plan. Ces éléments essentiellement photographiques ont fécondé la critique contemporaine et l'ont aidée à approcher le texte littéraire d'une nouvelle manière.

Dès lors, il y a désormais, avant et après la photographie dans la façon dont les écrivains voient le monde et le représentent par l'écriture. Ce médium visuel a marqué une véritable rupture avec les modes de représentation traditionnels, par sa contribution à la création de possibilités infinies de la saisie du réel. Ainsi, « *la photographie invente la littérature : elle la redétermine de part en part, l'oblige à une expérience inédite.* »<sup>[38]</sup>

A l'instar de l'ensemble de la production romanesque, le roman policier n'a pas échappé à l'influence de la photographie. Le fait de son apparition presque, en même temps, que ce procédé est significatif. Du moment qu'ils sont tous les deux issus de la modernité, ils partagent la même ambition de rendre compte du réel d'une manière autre, qu'imaginée jusqu'alors.

---

<sup>[36]</sup> Ibid.

<sup>[37]</sup> PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris, 1994, p.160.

<sup>[38]</sup> THÉLOT, Jérôme, *Les inventions littéraires de la photographie*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003, p.3.

Emile Gaboriau, en tant que précurseur du roman policier français, semble avoir compris très tôt le rôle crucial de la pratique photographique dans le renouvellement de l'imaginaire narratif. L'influence de la photographie sur les récits policiers du créateur du détective Lecocq est soulignée justement par Jacques Dubois qui note, à ce propos, qu' : « *Emile Gaboriau, qui avait pour ami le photographe Carjat, témoigne à plusieurs reprises dans son œuvre de l'intérêt des policiers pour les possibilités qu'ouvre la photographie à ceux qui ont pour tâche de poursuivre et d'identifier les criminels.* »<sup>[39]</sup> Selon lui, la photographie judiciaire a participé à la constitution de *l'anthropologie criminelle*, suite à sa collaboration précieuse à la police.

Pourtant, pour Dubois, ce qui est vraiment digne d'intérêt dans ce rapport entre le roman policier et le nouveau medium, c'est leur situation au sein de la vie culturelle, qu'il considère comme similaire : « *photographie et texte littéraire s'imposent sur leurs marchés respectifs en réponse à des demandes assez analogues, un peu comme si le récit policier jouait sur le marché des fictions le rôle de la photographie sur le marché des images.* »<sup>[40]</sup> C'est que le champ culturel se trouve enrichi par l'ouverture de nouveaux marchés, permettant le développement d'un public consommateur, qu'il fallait palier à ses exigences. Ainsi, est né la fiction policière, comme *un art de masse*, et la photographie comme une nouvelle technique permettant la vulgarisation de l'image rapide auprès d'un large public.

Donc, du moment que roman policier et photographie ont en commun, au XIX<sup>e</sup> siècle, la représentation de l'expérience urbaine, qui est la grande nouveauté des sociétés industrielles, ils se trouvent aussi, selon Dubois, représentatifs de cette *modernité*, annoncée dès ce siècle, et tant prisée par Baudelaire.

### **I.1.3.2. L'influence du cinéma**

Après la photographie, l'invention du cinématographe en 1895, par les frères Lumière allait encore accroître l'illusion de vraisemblable, car le cinéma est un art réaliste, il en donne une représentation du réel, à travers des images sensées reproduire des aspects de la réalité quotidienne, participant ainsi au renouvellement de la mimésis traditionnelle. En fait, le cinéma inaugure une manière moderne de dire la réalité, parachevant la tâche de l'activité photographique, dans sa reproduction exacte du réel.

---

<sup>[39]</sup> DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Nathan, Paris, 1992, p.24.

<sup>[40]</sup> Ibid.

Considéré comme un art dont la vocation participerait à la réalisation d'une représentation objective du monde, le Septième Art, a vite pris une place très appréciée au sein des autres arts mimétiques. Conjuguant son et image synchronisés, le cinéma se révèle comme un nouveau mode de représentation du réel, il produit une mimésis fondée sur *l'illusion*, étant donné que les images projetées sur l'écran du cinéma, en exerçant cette fascination considérable et cette magie envoûtante sur le spectateur, qui font *l'essence* même de cet art, sont porteuses de détails, perçus comme étant véridiques et évidents, puisés dans le monde de référence de celui qui les perçoit, et en créent un *effet de réel*.

Rendre compte du réel, tel est donc l'ambition du cinéma, voulant concurrencer la littérature dans sa mission initiale : reproduire la réalité. Le cinéma comme un art essentiellement moderne, a pu dépasser la crise de la mimésis, résidant surtout dans l'inaptitude du langage à saisir le réel dans toute sa totalité. C'est ici qu'intervient cet art visuel, en donnant naissance à un nouveau langage, celui de l'image, pour capturer le monde d'une façon différente, mais en même- temps, en parfaite symbiose avec la culture moderne.

Comme l'a déjà fait avant lui la photographie, le cinéma a donc participé au renouvellement de la saisie du réel dans la littérature, surtout dans le roman qui reste le plus grand gagnant de l'influence de ce jeune art. L'adaptation massive d'œuvres romanesques au cinéma, a fait la gloire de ce dernier, mais aussi a enrichi le roman, lui-même, des procédés cinématographiques comme le montage, le gros plan et les séquences.

Sans doute, le Nouveau roman apparaît-il comme l'expression la plus remarquable de l'influence du cinéma sur la technique romanesque. Les noms de Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Claude Simon ont désormais consacré le rapprochement entre ces deux procédés mimétiques, par l'insertion de ces éléments dans leurs œuvres. Ces auteurs ont eu d'importants précurseurs comme Cendrars (*L'Or*), Jean-Paul Sartre (*La Nausée*) ou Malraux (*La Condition humaine*).

C'est surtout dans le procédé narratif du point de vue, que cette influence se montre le plus. Comme la camera permet de multiplier les prises de vue d'un objet, le romancier peut, lui aussi, recourir à différents points de vue, qui peuvent être ceux des

personnages. Pour Robbe-Grillet, chef de file du Nouveau Roman : « au cinéma il y a forcément un angle de prise de vue choisi par le metteur en scène ; que pour chaque plan, l'œil de la caméra est précisément situé et qu'il ne peut, de ce fait, découvrir qu'un aspect singulier du réel. »<sup>[41]</sup>

Le roman policier n'est pas en reste dans ce formidable échange entre le cinéma et la littérature. Il a été facilement adapté au cinéma, du fait que, selon Franck Évrard :

« la sémiologie de l'énigme n'est pas trop dépendante d'un langage donné et qu'elle peut se délivrer facilement du code écrit. Le récit ne semblant pas jouer sur les mots, l'écriture feignant la transparence, toute transposition, toute adaptation dans un autre média semble possible. »<sup>[42]</sup>

Le cinéma a fasciné dès le début du XX<sup>e</sup> siècle en France, le cinéaste Louis Feuillade auquel revient le mérite de la création du premier film policier, avec son adaptation de la série *Fantômas*<sup>[43]</sup>, en cinq films dans un décor parisien réaliste. Toutefois, dès 1908, Victorin Jasset - un Français - avait adapté la série américaine des aventures de Nick Carter le détective, créée en 1884 par un auteur qui s'appelait Coryell, à New York. L'écriture policière se prêtant donc parfaitement au procédé cinématographique, les metteurs en scène n'hésitent pas à puiser généreusement dans ce genre, générateur du crime et de suspense. De ces épousailles entre le cinéma et la littérature policière, vont naître de grands chefs-d'œuvre cinématographiques incontournables.

Les adaptations de romans policiers qui s'accumulent au cinéma, ne font que renforcer le lien qui devient de plus en plus fort entre ces deux formes narratives. La transposition au cinéma, par exemple, des romans d'Agatha Christie, des récits de Stanislas-André Steeman et d'Albert Simonin, des Maigret de Georges Simenon ont même permis de faire connaître le genre du roman policier et le rendre plus populaire encore. N'oublions pas ainsi la célèbre interprétation de Humphrey Bogart dans le rôle de Sam Spade, le détective privé de Dashiell Hammett dans *Le Faucon maltais*, réalisé en 1941, qui devient *une figure emblématique* du privé désabusé des romans noirs américains.

---

<sup>[41]</sup> RAIMOND, Michel, *Le roman*, Armand Colin/ Masson, Paris, 1989, p.127.

<sup>[42]</sup> EVRARD, Franck, *Lire le roman policier*, Dunod. Paris, 1996, p.149.

<sup>[43]</sup> *Fantômas* est un roman-feuilleton de Marcel Allain et Émile Souvestre, paru dans les quatre premières années avant la Première guerre mondiale, suscitant un véritable succès à l'époque.

D'autre part, il faudrait aussi signaler l'apport du cinéma dans la création d'un sous genre policier : le roman à suspense. En fait, le mot suspense a été popularisé grâce aux films d'Alfred Hitchcock, qui ont connu un immense succès dès leur sortie, par leur capacité de faire naître un sentiment de frayeur et de lente angoisse. Le roman policier s'est emparé de cet élément, pour raconter un récit où l'histoire a changé d'objet central, passant du criminel à la victime, et devient, par la suite, une sous-catégorie de la littérature policière, faisant partie de la typologie établie par Todorov dans *La Poétique de la prose*<sup>[44]</sup> que nous aurons l'occasion d'aborder ultérieurement.

Les romans à suspense ont constitué une matière des plus fertiles pour le cinéma. Des romanciers comme le tandem Boileau-Narcjac, ou Patricia Highsmith n'ont pas hésité à laisser adapter leurs récits au cinéma, pour mieux faire ressortir l'incroyable tension contenue dans l'écriture, et pousser la frayeur à son extrême, à travers l'œil de la caméra, comme on la voit culminer dans les mises en scène d'Hitchcock, pour qui: «*la surprise doit être dans l'image, et le choc dans les découvertes de la caméra, non dans les progrès de l'enquête.*»<sup>[45]</sup>

Après ce détour par les rapports privilégiés, entre le cinéma et la fiction policière, où la possibilité du Septième Art comme un moyen narratif, n'est plus mise en doute, il nous semble indispensable de nous attarder un peu sur les rencontres du cinéma avec les auteurs de notre corpus, qui s'avèrent avoir été des plus fructueuses. En effet, aussi bien Izzo, Montalbán que Khadra ont leur propre histoire avec le septième art, que ce soit sous forme d'écriture de scénarios pour des films policiers, ou d'adaptations de leurs romans au cinéma.

Commençons par l'auteur marseillais, dont la venue à l'écriture policière est probablement due au cinéma. C'est qu'Izzo, en s'investissant dans la maison de production COLIMASON dans les années 80, a dirigé la production de quatre films de 52 minutes chacun, consacrés à des auteurs de romans policiers, jouant leurs propres rôles : Robin Cook, Manuel Vázquez Montalbán, Léo Malet et Jean-Patrick Manchette sont à l'honneur dans la série *Carte noire*, proposée par COLIMASON.

---

<sup>[44]</sup> TODOROV, Tzvetan, "Typologie du roman policier", in « *Poétique de la prose* », Seuil, Paris, 1971.

<sup>[45]</sup> HITCHCOCK, Alfred, cité par DULOUT Stéphanie, in *Le roman policier*, Milan, Toulouse, 1997, p.36.

Jouant dans *Le boulot du diable* en 1984, il semblerait que c'est Cook qui a fortement influencé Izzo, en lui donnant des leçons d'écriture.<sup>[46]</sup> Dans *Une mort olympique* en 1985, c'est l'auteur espagnol de notre corpus, qui est mis en scène, dont le nom va inspirer plus tard, Izzo pour celui de son héros : Montale. Donc Montalbán a joué un rôle, qu'on pourrait qualifier d'important dans la carrière littéraire policière d'Izzo, sachant aussi que *le violon d'Ingres* des deux auteurs est la cuisine, qu'ils n'ont pas hésité à l'insérer dans leur récits policiers, et d'en faire même la passion première de leurs deux héros.

La rencontre avec Malet, n'a pas été des plus agréables, c'est dû, paraît-il, au caractère difficile de l'écrivain français, qui n'interpréterai pas finalement son rôle, le laissant à un autre acteur qui le ferait à sa place dans *Sombre affaire rue Watt*. Pour Nadia Dhoukar : « *Qu'il est regrettable que le caractère de Malet n'ait pas favorisé une vraie relation avec Jean-Claude Izzo ! Montale et Nestor Burma cultivent en effet quelques points communs.* »<sup>[47]</sup> Peut-être que Dhoukar fait allusion au caractère désabusé et amer du détective de Malet, mais surtout sa vision tendre qu'il promène sur les arrondissements de Paris. Ce même regard que Montale ne cesse de poser sur sa ville aimée : Marseille.

Le dernier film est consacré à l'auteur de *La Position du tueur assis*, et porte le même titre que le roman de Manchette. Bien qu'aucun de ces films n'ait eu la chance de se voir diffusé, il est indéniable que la rencontre d'Izzo, avec les maîtres du policier contemporain, par le biais de l'outil cinématographique, fut une manne inspiratrice pour le père de Fabio Montale, fécondant son imagination, et orientant son écriture vers le monde du crime.

Mais, il faudrait dire que par la suite, Izzo a eu plus de chance avec sa trilogie. Cette dernière a été adaptée à la télévision sous le titre : *Fabio Montale* avec l'acteur français Alain Delon dans le rôle du flic marseillais. *Total Khéops* a été lui aussi adapté au cinéma en 2002.

Cependant, des trois écrivains de notre corpus, c'est Manuel Vázquez Montalbán qui a eu le plus d'occasions de voir ses romans policiers adaptés au cinéma, et même

---

<sup>[46]</sup> DHOUKAR, Nadia, *Jean- Claude Izzo, Trajectoire d'un homme*, préface de la trilogie Fabio Montale, Gallimard, Paris, 2006, p.26.

<sup>[47]</sup> Ibid.

présentés à certains festivals. C'est le cas avec *Tatouage*, réalisé en 1976, et présenté hors compétition au festival de Cannes en 1978. *Assassinat au comité central*, porté au grand écran en 1982, fut présenté lui aussi au 5<sup>e</sup> festival du roman et du film policiers à Reims en 1983. Les aventures de son héros Pepe Carvalho furent adaptées à la télévision, en tant que série, grâce à une production franco-espagnole en 1986 et en 1987, quant à son roman *Les Mers du Sud*, il bénéficiera d'une adaptation plus tardive, en 2000.

Pour l'auteur barcelonais, les romans qui répondaient le mieux à l'adaptation cinématographique étaient: «*ceux qui semblaient les plus riches cinématographiquement parlant. (...) les histoires devaient pouvoir être transposées et s'ancrer dans la société et les problèmes d'aujourd'hui, en conservant leur dimension critique politique et sociale.*»<sup>[48]</sup>

L'adaptation des romans policiers de Montalbán au cinéma n'a fait qu'enrichir la production du cinéma policier espagnol, un cinéma relativement jeune, par rapport à la France, qui a commencé, comme nous l'avons déjà évoqué, au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'Espagne attendra donc la seconde moitié de ce siècle, pour voir naître ses premiers films policiers<sup>[49]</sup>, et plus tard, la transposition de fictions criminelles au cinéma.

En ce qui concerne Yasmina Khadra, l'adaptation de *Morituri* au cinéma par le metteur en scène Okacha Touita, en 2010, fut considérée comme une confirmation du succès de ses romans policiers, et en même temps, comme un jalon notable dans l'histoire du cinéma policier algérien. Grand lecteur lui-même de romans policiers, et fin connaisseur des héros de séries télévisées, le réalisateur du film déclare avoir été séduit par le roman dès sa lecture :

*« le dialogue me plaisait .C'est la première fois que je vois quelqu'un qui traduit l'arabe (dialectal) en français aussi magnifiquement. Voilà pourquoi cela a marché. Et puis, je suis quelqu'un qui aime lire les polars américains. Ce n'est pas du Philippe Marlowe. C'est plutôt entre*

---

<sup>[48]</sup> MONTALBÁN, Manuel Vázquez, *Entretien avec MONTALBÁN, Manuel Vázquez sur :* [www.art.tv.frr/manuel-vazquez-montalban/](http://www.art.tv.frr/manuel-vazquez-montalban/).

<sup>[49]</sup> Les deux premiers films policiers espagnols sont : *Apartado de correos* 1001 (Boîte postale 1001) en 1950 de Julio Salvador, et *Brigada criminal* (Brigade criminelle) en 1950, d'Ignacio F. Iquino. Ces deux films sont tournés dans les rues de Barcelone, voulant donner une image critique de la réalité urbaine, en prenant pour cadre les coins les plus obscurs de la ville.

*San Antonio et Navarro. Navarro pour l'épaisseur et San Antonio pour le dialogue.* »<sup>[50]</sup>

Le cinéaste fait aussi ressortir la dimension réaliste du film, lui-même tiré d'une histoire vraie, selon les dires de son auteur, il ajoute donc :

*« Morituri est du ciné-réalité avec ces séquences documentaires de l'attentat meurtrier du boulevard Amirouche, les images, de vraies victimes....Il y a une réalité historique, il ne faut pas l'oublier. Yasmîna Khadra m'a appris que c'est à l'issue de l'attentat contre des enfants scouts à Mostaganem qu'il a écrit Morituri. Il a été très marqué par cet acte. Un polar historiquement réaliste. »*<sup>[51]</sup>

La transposition de *Morituri*, ancrée dans la réalité dramatique algérienne des années 90, inaugure une nouvelle phase de cinéma policier algérien, après le succès phénoménal des aventures de l'inspecteur Tahar<sup>[52]</sup>, dans les années 80, qui, dépassant le simple cadre de l'enquête policière, plongent dans le vécu algérien, pour raconter la réalité sociale de cette époque.

En somme, comme on vient de le voir, le cinéma et le roman policier comme deux procédés narratifs, se sont servis l'un de l'autre pour se renouveler, soit par rapport à leurs techniques, menacées par l'épuisement et la surexploitation, soit dans leur manière de raconter le monde.

### **I.1.3.3. L'apport de la bande dessinée**

Envisager le cinéma et la photographie comme les seuls médias à l'origine du renouvellement de la littérature et au-delà d'elle, du roman policier, c'est passer sous silence le rôle joué par la bande dessinée dans la vulgarisation des œuvres littéraires depuis son invention par le Suisse Rodolph Töpfler. Pour Daniel-Henri Pageaux :

*« L'illustration d'un texte apparaît bien comme une lecture, une traduction du texte en question, l'appropriation par l'image de fragments de sens. (...) [C'] est un dialogue entre un texte et l'image, un discours iconique qui s'inscrit dans un rapport de dépendance, mais*

<sup>[50]</sup> TOUITA, Okacha, cité par Alaoua Badis in "De l'écrit à l'écran, Les œuvres littéraires adaptées au grand écran", Dossier Yasmîna Khadra, L'ivrEscQ, n°4 Jan/Fev 2010.

<sup>[51]</sup> Ibid.

<sup>[52]</sup> La série cinématographique des enquêtes de l'inspecteur Tahar est considérée par la critique, comme les premiers véritables films policiers algériens. Etant donné que le premier film policier réalisé, *Pépé le Moko*, par Julien Duvivier, a été tourné à la Casbah en 1930 dans l'Algérie coloniale, et ne peut prétendre à cette classification, du fait qu'il n'appartient pas au cinéma autochtone.

---

*parfois aussi de relative autonomie à l'égard du texte. Elle est le plus souvent une explication d'une histoire qui n'est pas fondée sur l'implicite mais qui suppose une relative indétermination. Celle-ci va être levée par le travail de l'illustration.»<sup>[53]</sup>*

La B.D. a permis l'apparition de nouvelles modalités narratives, par le recours à l'image, participant désormais à créer un texte-image, bouleversant les techniques utilisées traditionnellement dans la fiction romanesque. En fait :

*« L'image, le graphisme, la mise en page sont autant d'éléments qui viennent modifier le système de lecture linéaire auquel le texte est habitué. La B.D. permet d'utiles remarques sur certaines modalités nouvelles de narrativité obtenues par la mise en séquences d'une histoire, et par le graphisme, la technique du dessin (couleur, jeux de plans, chronologie de l'histoire comparée à la chronologie de l'image instituée par une suite d'images). »<sup>[54]</sup>*

Le roman policier a largement bénéficié de ce médium dans la popularisation de ses fictions. Ses intrigues tumultueuses, les rebondissements de ses actions, et les poursuites des criminels dans les dédales des villes, font de lui un support très apprécié, pouvant figurer sans honte sur les pages des B.D.

Les débuts sont inaugurés aux Etats-Unis, en plein triomphe du roman noir américain, avec la création de la première B.D. policière, en 1931, sous la plume de Chester Gould, qui mettait en scène les aventures d'un certain détective Dick Tracy, dont la lutte contre le crime est très saluée par le public. Chester Gould par la transposition du récit policier dans ce texte-image, qui est la bande dessinée, instaure une nouvelle tradition narrative au sein de la narration policière, il est désormais considéré par la critique, comme le fondateur de la B.D policière, du moment que :

*« Multipliant les scènes violentes et affectionnant les personnages caricaturaux et terrifiants, Chester Gould- l'inventeur de l'impitoyable Dick Tracy, premier détective de la bande dessinée- par son graphisme expressionniste est considéré comme le père de la BD policière réaliste. »<sup>[55]</sup>*

Le succès donc de cette B.D. a donné le signal de toute une production de textes-images, regorgeant de policiers et de criminels, dont le plus remarquable est un scénario

---

<sup>[53]</sup> PAGEAUX, Daniel-Henri, op.cit, p.161.

<sup>[54]</sup> Ibid.

<sup>[55]</sup> DULOUT, Stephanie, op.cit., p.38.

de B.D. policière écrit par Dashiell Hammett en 1934. Créant des figures de héros policiers, devenues aujourd'hui des classiques du genre, ou s'inspirant des privés du roman noir, comme Sam Spade et Philip Marlowe, la bande dessinée policière n'a cessé, depuis son avènement, d'attirer des adeptes, elle s'est même projetée ailleurs comme en France, par exemple, où la transposition des romans policiers en B.D. est très fréquente.

A ce propos, Franck Evrard a fait une remarquable étude sur l'adaptation du roman de Léo Malet, *Brouillard au pont de Tolbiac*, écrit en 1956, par Tardi en 1982. Pour lui, c'est « un exemple de rencontre réussi entre le roman policier et la bande dessinée. »<sup>[56]</sup> Les décors parisiens que le créateur de Nestor Burma ne cessait de décrire dans ses romans policiers, Tardi a pu les reproduire, selon Evrard, d'une manière où « le cadrage cinématographique jouant sur la profondeur de champ et les lignes de fuite soulignent la noirceur du paysage labyrinthique en suggérant l'impasse de l'enquête. »<sup>[57]</sup>

Il faut seulement ajouter que les aventures policières de la série des *Nouveaux Mystères de Paris* de Léo Malet qui ont pour terrain d'action les différents arrondissements de Paris, -le XIII<sup>e</sup> dans le roman *Brouillard au pont de Tolbiac*- ont été adaptés à la télévision, aussi bien, qu'en bande dessinée.

Force est de constater que, le roman policier n'a pas eu une grande peine à s'adapter à ces nouveaux médias, comme son histoire semble l'attester, au fur et à mesure, de leur apparition. Il a su tirer un immense parti de leur manière de reproduire le réel, en réinventant sans cesse ses procédés narratifs, et sa mise de l'intrigue, mais surtout comme un genre, pas seulement capable d'imiter le réel, mais aussi de le recréer, comme, c'est la cas de nos trois écrivains.

#### **I.1.4. Le roman policier : un genre réaliste ?**

Les études faites par les spécialistes de la forme romanesque, ont montré que le roman policier cultive des liens étroits avec le réel, tout autant que les romans réputés représenter la réalité d'une manière fidèle, comme ceux de Balzac, Flaubert et Zola. Dans ce sens, Franck Evrard remarque que : « *L'élucidation du crime s'accompagne*

---

<sup>[56]</sup> EVRARD, Franck, op. cit, p.152.

<sup>[57]</sup> Ibid.

souvent de l'exploration d'une communauté humaine spécifique, d'un espace urbain précis et de découverte des rouages socio-économiques et politiques de la société. »<sup>[58]</sup>

La peinture sociale, l'ancrage d'une réalité historique et les longues descriptions de décors urbains, illustrent à merveille la vocation du récit policier à être un genre réaliste, même s'il porte notamment l'étiquette de la paralittérature. C'est dans cette direction que nous oriente la précieuse étude de Daniel Couégnas concernant le parti pris du réel dans la paralittérature, il souligne, en effet que : « *la paralittérature a utilisé à ses propres fins une partie des techniques d'illusion référentielle du réalisme romanesque.* »<sup>[59]</sup> Ce que Franck Evrard confirme aussi en remarquant que :

« *Le récit policier prétend être une fiction vraie en ce sens qu'il emprunte ses méthodes à la science et, évacuant le romanesque, s'efforce d'imposer un univers objectif où tout s'explique par des lois logiques. Faisant des petits faits anodins son élément, cette littérature indicielle cultive le réalisme, se complait dans la description d'un univers social et familial, ou de la routine de l'enquête. D'où le recours fréquent à ce que Roland Barthes appelle « l'effet de réel ». Celui-ci correspond à un énoncé, à la notation d'un détail contingent, anodin, peu fonctionnel mais dont la mission est de « faire vrai », d'apporter la touche vériste qui authentifie une situation, un personnage ou un lieu.* »<sup>[60]</sup>

En fait, selon Barthes, comme c'est connu, les détails inutiles sont les garants du réel, ils disent : « *Nous sommes le réel.* »<sup>[61]</sup> Dans le roman policier, ces détails superflus fonctionnent comme des indices pour l'enquête et peuvent éventuellement servir à prouver la culpabilité du criminel, et pour reprendre l'expression de Barthes, ils peuvent dire aussi : Nous sommes la preuve de ce crime.

Le roman policier en invoquant le réel, par le recours à l'Histoire par exemple, tente d'imprégner la narration d'une crédibilité certaine et de rendre la fiction aussi vraie que possible. C'est ce qu'on trouve justement dans les œuvres des trois auteurs que ces derniers s'efforcent d'ancrer dans des contextes socio-historiques et politiques bien déterminés.

<sup>[58]</sup> Ibid., p.77.

<sup>[59]</sup> COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Seuil, Paris, 1992, p.85.

<sup>[60]</sup> EVRARD, Franck, *ibid.* p.80.

<sup>[61]</sup> BARTHES, Roland, *L'effet de réel*, in *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982, p.89.

L'intégration d'un fait historique, comme l'écroulement du chantier de Fos-sur-Mer dans les années 70, dans le cas d'Izzo, témoigne d'un souci de réel, d'une volonté de projeter le lecteur dans un univers authentique, dans lequel lui-même ou un de ses proches a peut-être vécu. Cet événement dramatique considéré comme une « *plaie toujours ouverte de l'histoire de Marseille* »<sup>[62]</sup>, est convoqué par l'auteur marseillais dans *Total Khéops*, pour raconter l'histoire de Mouloud Laarbi, un immigré algérien, qui « *était à lui seul le rêve de l'immigration. Il fut l'un des premiers embauchés sur le chantier de Fos-sur-Mer, fin 1970.* » (*Total Khéops*, p.92) A travers les déboires de ce personnage, l'auteur témoigne de l'impact considérable de cette catastrophe sur le contexte socio-économique de l'époque, la construction de Fos ayant apporté avec elle l'espoir d'une meilleure vie pour les travailleurs :

« *Marseille le croyait. Toutes les villes autour le croyaient, et construisaient des H.L.M. à tour de bras, des écoles, des routes pour accueillir tous les travailleurs promis à cet Eldorado. La France elle-même le croyait. Au premier lingot d'acier coulé, Fos n'était déjà plus qu'un mirage. Le dernier grand rêve des années soixante-dix. La plus cruelle des désillusions. Des milliers d'hommes restèrent sur le carreau. Et Mouloud parmi eux.* » (*Total Khéops*, p.94)

Izzo s'est appuyé sur les articles qu'il a écrits lors de la construction du chantier, dans le journal communiste *La Marseillaise*, pour lequel, il avait commencé à travailler à partir de 1969. Cette documentation participe à donner une valeur véridique et vérifiable à son histoire.

Le créateur de Montale ne s'en tient pas là, il interpelle, une fois encore, la mémoire historique de Marseille dans le dernier roman de la trilogie *Solea*, en exprimant son indignation face au projet de remodelage du paysage maritime marseillais, par le ratissage des vieux ports de la ville, comme celui de la Joliette. Et pour le présenter comme authentique, Izzo n'hésite pas à recourir à des propos recueillis dans les journaux, qu'il insère dans la narration : « *Soyons réalistes, expliquaient-ils : mettons un terme à « cette charmante et nostalgique désuétude paysagère »* (*Solea*, p.655), ou ceux aussi « *de la sérieuse revue Marseille, que l'histoire de la ville, « à travers ses échanges avec le monde extérieure, va puiser dans ses racines sociales et économiques le projet d'un centre-ville généreux .»* (*Solea*, p.655)

---

[62] DHOUKAR, Nadia, op.cit., p.17.

Montalbán, lui aussi, s'est emparé de certains faits réels, pour les insérer dans l'univers fictif de ses romans. En fait, son roman *Les Mers du Sud* est une illustration parfaite de la période transitoire, survenue, après la mort de Franco en 1975, dans une Espagne qui aspire en tâtonnant à un régime démocratique, mais qui néanmoins reste enchaînée à l'époque franquiste, encore présente dans les esprits. C'est dans cette atmosphère que l'intrigue policière des *Mers du Sud* se dessine, avec comme toile de fond, les élections municipales d'avril 1979, un événement réel, dont Montalbán rapporte le déroulement :

« On avait assassiné un général et un colonel mais rien n'arrêterait la marche irréversible vers la démocratie. Tout le monde le disait même certains généraux et certains colonels. Les jeunes communistes et socialistes avaient travaillé toute la nuit à couvrir de pancartes et de slogans électoraux les Ramblas et les rues adjacentes. » (*Les Mers du Sud*, p.273).

Montalbán ayant lui-même fait l'expérience de la prison franquiste, est en mesure de rendre compte de la sensibilité de ces élections et de se permettre même certaines réflexions : « *Aucun programme électoral ne promettait de démolir ce que le franquisme avait construit. C'est le premier changement politique qui respecte les ruines.* » (*Les Mers du Sud*, p-p.273.274)

Dans *Le Labyrinthe grec*, il s'agit essentiellement des Jeux Olympiques de 1992 à Barcelone, que l'auteur évoque franchement: « *ils s'étaient attelés à la préparation des Olympes qui attendaient la démocratie espagnole en 1992* ». (*Le Labyrinthe grec*, p.36). Montalbán pousse encore le souci du réel, en parlant des certains préparatifs: « *La cathédrale dominait à distance les travaux d'un parking souterrain qui permettrait d'augmenter le nombre de Japonais qui la visiteraient avant l'an 2000.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.70). Ce roman est témoin donc d'une autre Barcelone, vivant au rythme de la perspective des Olympiades dont cette ville sera l'héroïne :

« *Dans cette ville, celui qui ne prépare pas les jeux olympiques les redoute, il n'y a pas d'autre solution. Le comité d'organisation olympique, préolympique, transolympique et postolympique employait des gens qui avaient été autre fois les moins olympiques du monde (...): du marxisme-léninisme à la gestion démocratique institutionnelle, ils s'étaient attelés à la préparation des Olympes qui attendaient la démocratie espagnole en 1992.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.36)

Quant à Yasmina Khadra, sa trilogie est encadrée par les événements des années 90 en Algérie ; ce sont eux qui irriguent les enquêtes du Commissaire Llob, comme l'écriture de *Morituri* elle-même en fait preuve, d'après l'écrivain algérien :

« J'avais écrit *Les Agneaux du Seigneur* avant *Morituri*(...) L'éditeur(...) m'a proposé un contrat qui ne m'emballait pas, si bien que j'ai rangé le manuscrit dans un tiroir, et j'ai écrit un autre roman, que Robert Laffont, Stock et Gallimard ont rejeté. J'ai décidé d'arrêter. Jusqu'au jour où j'ai été « choqué » par un spectacle terrible. Je suis entré dans une sorte d'état second, et, au sortir de cette catalepsie, j'avais *Morituri* entre les mains. Je ne peux pas expliquer ça. Sinon par un besoin de disséquer l'engrenage de la violence intégriste dans des romans policiers. »<sup>[63]</sup>

L'écriture policière est donc le moyen le plus approprié, pour Khadra, dans sa re-création de l'atmosphère tragique de l'Algérie, qui a commencé en 1992 après l'arrêt du processus électoral et la dissolution du parti politique FIS (Front Islamique du Salut). De nombreuses allusions, puisées dans l'histoire de l'époque, sont faites au cours de la série, comme par exemple : « On était en 92. Le pays vélait d'une démocratie informe. (.....). Dans la frénésie ambiante, chacun y allait de son petit culot. Ben Bella nous proposait ses Mémoires, Aït Ahmed, L'Affaire Mesli, Belaïd Abdeslem Le Gaz algérien. » (*Double blanc*, p.607)

Par le recours à des noms faisant partie du monde de référence de ses lecteurs, principalement algériens, comme Ben Bella et Aït Ahmed, de grandes personnalités historiques algériennes, Khadra désire certifier le degré de crédibilité de son récit, et donner l'illusion que c'est une fiction vraie. De surcroît, l'auteur fait appel à des événements authentiques pour donner un poids plus réaliste à ses intrigues, comme l'allusion à la prison de Lambèse et l'évasion de centaines de détenus qui a fait l'objet d'une large couverture médiatique à l'époque,<sup>[64]</sup> Khadra en donne même des détails précis en l'évoquant dans *Morituri*, pour parler d'un tueur à gage : « *Habibo s'appelle Hamma Llyl. Employé dans une boulonnerie à Annaba, il y a mis le feu au lendemain de l'extraordinaire évasion des neufs cents intégristes de Lambèse.* » (*Morituri*, p. 591)

Dans le dernier roman, *L'Automne des chimères*, l'auteur algérien n'hésite pas une fois encore à mimer le réel, il pose franchement la question sur les causes de ce

<sup>[63]</sup> KHADRA, Yasmina, cité par Jean-Luc DOUIN in " Yasmina Khadra lève une part de son mystère.

L'écrivain algérien révèle pour la première fois son identité.", *Le Monde*, 10 septembre, 1999.

<sup>[64]</sup> L'évasion de la prison de Lambèse a eu lieu en 1994.

voyage au bout de l'horreur, dans lequel s'est embarquée l'Algérie dans la décennie noire, par l'évocation de faits authentiques : les législatives de 1992, la désobéissance civile, qui a suivi l'annulation des résultats, à travers un des personnages :

*« Comment se fait-il que le FIS, qui était sur le point de remporter haut la main les législatives, se soit constitué, du jour au lendemain, hors-la-loi ? À quoi rimait sa désobéissance civile ? Il était virtuellement le Parlement. Alors pourquoi, d'un coup, il a tout foutu par terre pour finir en prison ? » (L'Automne des chimères, p.821)*

Khadra en sa qualité d'ancien commandant dans l'armée algérienne pendant de longues années de sa vie, et donc en tant que témoin de ces événements, semble être en mesure de donner des explications de l'ordre du vraisemblable, concernant cette situation qui a marqué le passage d'un système politique fondé sur le pouvoir d'un parti unique à celui de multipartisme, et ses retombées sur l'Algérie, ainsi :

*« 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. »<sup>[65]</sup>*

Khadra, tout comme Izzo, Montalbán, multiplie le recours à l'Histoire, pour donner un poids réaliste à ses récits policiers. C'est l'effet d'objectivité que les trois écrivains ont voulu installer dans leurs romans, montrant par-là, que la fiction policière méditerranéenne dans laquelle ils s'inscrivent, est plus qu'un simple outil de divertissement et de lecture ludique, qu'elle est plutôt une analyse du monde réel, régi par le discours socio-politique et historique, qui sous-tend leurs sociétés, participant ainsi à l'édification de leur mémoire historique, et à redessiner leur présent.

---

<sup>[65]</sup> SARI, Latifa, "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" in *Les littératures policières francophones, La Tortue Verte*, revue en ligne des littératures francophones, sous la direction de DELMEUL, Jean-Christophe, dossier n°3, juin 2012, Université Lille 3, p.70.

**I.1.5. La ville du roman policier comme un cadre réaliste**

L'inscription géographique des romans policiers de notre corpus dans les villes réelles de Marseille, de Barcelone et d'Alger, est déjà une preuve du cadre réaliste des enquêtes de nos trois héros. C'est à travers les déplacements de ces derniers dans des lieux rendus aussi réels que possible, qu'Izzo, Montalbán et Khadra s'efforcent d'esquisser des espaces authentiques, qu'un lecteur pourrait aisément identifier, et retrouver sur une carte géographique.

La réalité de la ville, Izzo l'annonce dès la première page de chaque roman de la trilogie, avant le commencement même de la narration de l'histoire : Ainsi, au début de *Total Khéops* :

*« L'histoire que l'on va lire est totalement imaginaire. La formule est connue. Mais il n'est jamais inutile de la rappeler. A l'exception des événements publics, rapportés par la presse, ni les faits racontés ni les personnages n'ont existé. Pas même le narrateur, c'est dire. **Seule la ville est bien réelle. Marseille.** Et tous ceux qui y vivent. Avec cette passion qui n'est qu'à eux.*

*Cette histoire est la leur. Echos et réminiscences.»<sup>[66]</sup>*

L'auteur commence aussi *Chourmo* avec des propos analogues :

*« Rien de ce que l'on va lire n'a existé. Sauf, bien évidemment, ce qui est vrai. Et que l'on a pu lire dans les journaux, ou voir à la télévision. Peu de choses, en fin de compte. Et, sincèrement, j'espère que l'histoire racontée ici restera là où elle a sa vraie place : dans les pages de ce livre. **Cela dit, Marseille, elle, est bien réelle.** Si réelle que, oui, vraiment, j'aimerais que l'on ne cherche pas des ressemblances avec des personnages ayant réellement existé. Même pas avec le héros. Ce que je dis de Marseille, ma ville, ce ne sont, simplement, et toujours, qu'échos et réminiscences. C'est-à-dire, ce qu'elle donne à lire entre les lignes. »<sup>[67]</sup>*

Le dernier volet de la trilogie *Solea*, perpétue aussi ce préambule, devenu apparemment une tradition chez l'auteur marseillais :

*« Il convient de le redire une nouvelle fois. Ceci est un roman. Rien de ce que l'on va lire n'a existé. Mais comme il m'est impossible de rester indifférent à la lecture quotidienne des journaux, mon histoire emprunte forcément les chemins du réel. Car c'est bien là que tout se*

<sup>[66]</sup> Préambule de *Total Khéops*.

<sup>[67]</sup> Préambule de *Chourmo*.

*joue, dans la réalité. Et l'horreur, dans la réalité, dépasse – et de loin- toutes les fictions possibles. Quant à Marseille, ma ville, toujours à mi-distance entre la tragédie et la lumière, elle se fait, comme il se doit, l'écho de ce qui nous menace. »<sup>[68]</sup>*

L'insistance d'Izzo sur la ville de Marseille comme le seul point d'ancrage réel de ses récits, montre jusqu'à quel point l'auteur est attaché à sa ville, lui vouant un profond amour, allant jusqu'à en faire le pivot de la narration de ses fictions policières.

Pour faire vrai, Izzo s'empare du procédé de la description, pour évoquer l'espace de sa ville, surtout, quand il s'agit des lieux, ayant une vue sur la Méditerranée: « *Les villas construites sur la roche, avaient une vue magnifique, et totale. De la Madrague de Montredon, sur la gauche, et bien après l'Estaque sur la droite. Devant, les îles d'Endoume, le Fortin, la Tour du Canoubier, le château d'If et les îles du Frioul, Pomègues et Ratonneaux.* » (Total Khéops, p.291)

Tous ces lieux qui existent bel et bien à Marseille, Izzo s'amuse à les révéler au lecteur, jouant pour un moment le rôle d'un guide touristique, étalant une connaissance profonde de la ville, qu'il n'a pas manqué d'ailleurs de transposer dans divers ouvrages dédiés à Marseille<sup>[69]</sup>. Izzo ne fait pas, non plus, l'économie des détails, quand il décrit les quartiers de Marseille, même s'il s'agit de recréer l'atmosphère d'une action criminelle, comme dans ce passage des premières pages de *Total Khéops*, où Manu, un ami de Montale, s'apprête à tuer un grand patron de la mafia, Zucca. L'auteur nous donne à lire une écriture cinématographique, imitant l'œil de la camera, pour suivre son protagoniste (Manu) dans ses déplacements, autour du lieu du crime :

*«Il [Manu] dominait la rade. De l'Estaque à la Pointe-Rouge. Les îles du Frioul, du Château d'If. Marseille cinémascope. Une beauté. Il aborda la descente, face à la mer. Il n'était plus qu'à deux villas de celle de Zucca. Il regarda l'heure. 16h58. Les grilles de la villa s'ouvrirent. Une Mercedes noire apparut, se gara. Il dépassa la villa, la Mercedes, et continua jusqu'à la rue des Espérettes, qui coupe le chemin du Roucas-Blanc. Il traversa. Dix pas et il arriverait à l'arrêt de bus. Selon les horaires, le 55 passait à 17h5. Il regarda l'heure, puis, appuyé contre le poteau, attendit. » (Total Khéops, p.61)*

Ce qui est remarquable aussi dans cet extrait, où tout tend à être vrai, du fait des références spatiales et temporelles précises de l'action, qui s'apprête à être sanglante

<sup>[68]</sup> Préambule de *Solea*.

<sup>[69]</sup> Comme par exemple, *Marseille, La lumière et la mer*, dans *Méditerranée*, n° 219, 1998.

plus tard, Izzo ne manque pas de laisser échapper toute son admiration et sa tendresse pour sa ville: « *Marseille cinémascope. Une beauté.* » C'est une expression qui nous semble résumer toute la pensée de l'auteur, et par-delà, toute son écriture. En effet, Izzo semble nous dire, que même s'il s'agit d'un récit policier, censé reproduire des actes criminels, se passant toujours dans des lieux sinistres, conformes aux clichés traditionnels de la ville du roman policier, c'est surtout de son Marseille qu'il s'agira, ne manquant aucune occasion de mettre cette ville en valeur et de louer son charme.

En somme, l'auteur marseillais donne une description tellement minutieuse des rues et des avenues de sa ville natale, que le lecteur ressent une envie immédiate de déambuler à Marseille, de visiter surtout ses ports et ses îles, des lieux cités dans la trilogie avec amour et ferveur.

Chez l'écrivain barcelonais, c'est plutôt en historien, qu'il nous fait découvrir Barcelone, à travers ses allusions à son passé architectural. Il n'hésite pas non plus à recourir à ses souvenirs d'ancien prisonnier politique, et les fait ressurgir lors des enquêtes de son détective, jouant sur la dimension autobiographique de ses récits.

C'est le cas, quand Carvalho, à la recherche de la vérité sur la mort de Stuart Pedrell, passe par la rue Layetana, où il a été incarcéré dans un poste de police, à l'époque franquiste : « *De cette boîte il ne gardait que de mauvais souvenirs, et on aurait beau lui faire un nettoyage démocratique, ça resterait le sombre château de la répression.* » (*Les Mers du Sud*, p.47)

Évoquer le lieu de détention de son détective, semble être une stratégie de l'écrivain, pour en donner une certaine véracité à sa description de ce lieu. Il pousse plus loin son souci du réalisme, en décrivant la rue Layetana, elle-même, avec beaucoup de précisions :

« *C'était une rue d'entre-deux-guerres, avec le port à un bout, et à l'autre la Barcelone ouvrière de Gracia. Elle avait été tracée de manière artificielle pour permettre le passage du nerf commercial de la métropole et avec le temps elle était devenue la rue des syndicats et des patrons, des flics et de leurs victimes. Elle comptait en outre une Caisse d'Épargne, et le monument avec jardin sur fond néo-gothique dédié à l'un des comtes les plus valeureux de la Catalogne.* » (*Les Mers du Sud*, p.47)

Dans ce passage, Montalbán n'hésite pas à faire étalage de ses connaissances sur l'histoire de sa ville, dont il mentionne aussi les aspects géographiques, pour valider encore l'authenticité des détails urbains décrits dans ce roman.

Le même procédé se répète dans *Les Mers du Sud*, lors de la visite du détective barcelonais à un des amis de la victime, le marquis de Munt qui habite dans :

*«une des rues de l'ancien quartier de Las Très Torres, quartier résidentiel de maisons individuelles aujourd'hui rasées et remplacées par de coquets édifices peu élevés, aimablement en retrait par rapport aux trottoirs, pour faire une place à des jardins plantés de cyprès nains, myrtes, petits palmiers, lauriers roses, et de quelques bananiers bien protégés.»* (*Les Mers du Sud*, p.87).

Ou aussi comme dans ce passage du *Labyrinthe grec* : *« Ça s'appelle Pueblo Nuevo, autrement dit Village Neuf, mais ça n'a de neuf que le nom. C'est un faubourg industriel et populaire qui s'est développé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou au début du XX<sup>e</sup>. »* (*Le Labyrinthe grec*, p.81)

La référence constante à l'Histoire, et à l'héritage architectural de Barcelone, peut être perçue comme un témoignage de la part de Montalbán sur sa ville, qu'il n'hésite pas, tout comme Izzo, à évoquer dans une production spécialisée.<sup>[70]</sup> N'oublions pas toutefois, que l'utilisation de ces procédés vise avant tout, à convaincre le lecteur de l'existence réelle de ces lieux urbains.

A l'instar de nos deux écrivains, Khadra offre un éventail précieux de divers toponymes réels tels que : Hydra, la Casbah, Bab El Oued, El Harrach, Le Belvédère... à travers les aventures de son héros, parcourant la ville d'Alger. Ce sont des quartiers qui ancrent la trilogie dans une réalité urbaine, que le lecteur n'aura aucun mal à reconnaître, comme dans ce passage de *Morituri* :

*«Du balcon où je me laisse aller, je contemple la Casbah mordant dans son récif pour échapper aux rafles des marées basses, Bab el Oued qui fait songer à une caserne un jours de quartier libre et le*

---

<sup>[70]</sup> Il s'agit notamment de l'ouvrage de Montalbán *Barcelones*, Seuil, Paris, 1990, dans lequel l'auteur décrit qu'il n'y a pas une seule Barcelone, mais plusieurs Barcelones, que la culture et l'histoire notamment, participent à forger.

*port, plus bas, pareil à un comptoir de tavernier où viennent se féconder les pots de vin. »(Morituri, p.559)*

Un autre passage lui fait écho, insistant sur l'évocation, une fois encore, de la Casbah, mais cette fois-ci, en tant que mémoire historique d'Alger, et son identité même :

*« Je range ma Zastava en haut de Notre-Dame. Au loin, au-delà du port hérissé de grues chagrines, le Maqam s'oublie sur sa colline, (...). Je vois la Casbah crucifiée dans la parjure. (...) Elle n'était pas tout à fait malheureuse la Casbah. (...) Il y avait Dahman le Tatoueur qui réussissait, sur la poitrine des maquereaux et sur les bras des matelots, des fresques étonnantes. Il y avait Roukaya la Guérisseuse, (...). Il y avait Alilou Domino qui se défaisait de ses interminables rivaux en un tournemain. » (Morituri, p.595)*

L'interpellation des noms mythiques, qui ont forgé l'histoire du plus vieux quartier de la capitale algérienne, apparaît comme un prétexte pour justifier l'authenticité de son récit, et ne donner aucune chance au lecteur de douter de la crédibilité de sa description, du même, quand il décrit Hydra comme « *le plus chic quartier de la ville.* »(Morituri, p.466)

Il n'en demeure pas moins, que le nom de l'espace le plus évoqué est celui de la ville d'Alger, désignée avec différents noms comme : *Djzair, la bonne vieille terre de Numidie, ou Alger la Blanche.* C'est un témoignage de l'héritage historique musulman, romain et colonial, que l'écrivain algérien semble soucieux de faire connaître, comme une preuve de la réalité du cadre urbain de ses fictions policières, qu'il s'agit effectivement d'un Alger réel, véritable personnage de la trilogie, malmené par la réalité algérienne: « *Je regarde Alger et Alger regarde la mer. Cette ville n'a plus d'émotions. Elle est le désenchantement à perte de vue. Ses symboles sont mis au rebut. Soumise à une obligation de réserve, son histoire courbe l'échine et ses monuments se font petits.* » (Morituri, p.594)

Dans une autre optique, Khadra emploie d'une manière récurrente, des adresses personnelles précises au cours des enquêtes de son héros, pour ancrer davantage les lieux cités dans l'espace algérois. On trouve par exemple : « *J'arrive à la rue des Pyramides un peu avant vingt-deux heures. Il pleut rageusement.* » (Morituri, p.475), aussi : « *Le 14, place de la Charité est un splendide joyau architectural.*»(Double blanc,

---

p.608), ou encore : « *Le 16, rue Baya Dahto est serein. C'est un vrai morceau de quiétude.* » (*Double blanc*, p.657)

Izzo, Montalbán et Khadra ont donc essayé d'intégrer des lieux, qui trouvent leur correspondant réel dans l'univers du lecteur, et de ses connaissances concernant les villes de Marseille, de Barcelone ou d'Alger, par des descriptions, parfois très minutieuses même, puisées dans leur ville réelle. Mais ces descriptions ne font que faire surgir un espace ressenti et perçu. C'est dans cette mimesis moderne, que s'inscrivent les romans policiers de notre corpus. En fait, chez Izzo, Montalbán et Khadra, il s'agit plutôt de la perception de l'espace de leur ville, que des descriptions relevant du réalisme traditionnel, celui du XIX<sup>e</sup> siècle.

Reste à dire, que par ces touches éparses, et nullement exhaustives, recueillies au cours de notre lecture des romans de notre corpus, nous avons constaté que, jouant abondamment sur l'effet du réel, par le recours aux différents procédés, que nous avons eu déjà l'occasion d'aborder, nos trois écrivains ne se sont épargnés aucun effort pour rendre leurs récits policiers aussi vraisemblables que possible, ne voulant point se contenter d'effleurer le réel, comme c'est généralement le propre du genre policier. Ils se sont mis à recréer l'espace de leur ville, chacun à sa manière, mais certainement avec la même ambition, celle de dépasser ce même réel, en le réinventant avec leur propre regard, et leur univers personnel, peuplé de leurs références socio-politiques et historiques.

En somme, Izzo, Montalbán et Khadra se sont efforcés de créer une nouvelle représentation de la ville dans le roman policier, insistant sur son caractère méditerranéen, mettant en exergue des images différentes de celles que le lecteur avait l'habitude de trouver dans la fiction policière et que Jean –Noël Blanc a décrites<sup>[71]</sup>, et sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir ultérieurement.

---

<sup>[71]</sup> BLANC, Jean –Noël, op.cit.

## **Chapitre 2**

*Approches du roman policier méditerranéen*

La Méditerranée est la toile de fond sur laquelle est dessinée la production policière de Jean-Claude Izzo, de Manuel Vázquez Montalbán et de Yasmina Khadra. S'appropriant le genre policier, les traditions littéraires méditerranéennes, notamment françaises espagnoles et algériennes, participent à la création d'un roman policier méditerranéen, à l'instar du roman policier anglo-saxon qui a longtemps dominé la scène littéraire policière universelle, en servant de modèle à d'autres sphères littéraires, en particulier européen et Nord-Africain.

### **I.2.1 La Méditerranée : lieu de rencontre et de culture.**

La Méditerranée « *un très vieux carrefour* »<sup>[72]</sup> est un lieu de métissage et d'échange, un espace de civilisations simultanées, traversé par une longue histoire commune, trempée dans ses deux rives. Conflits, colonisations, alliances, métissages, sont les échos des relations complexes entretenues d'un bord à l'autre du bassin méditerranéen qui n'ont cessé d'alimenter des représentations spécifiques, issues de ses rivages.

#### **I.2.1.1 La Méditerranée ou une mer entre les terres**

La Méditerranée est issue étymologiquement des mots: *mediterraneus, medius* + *terra* adjectif qui signifie se trouver au milieu des terres. Le terme *Méditerranée* apparaît dans le dictionnaire de la langue Française du seizième siècle. Il prend la désignation suivante : « *Mediterrain, Mediterran, Mediterrane, situé au milieu des terres. (...) Habitant au milieu des terres.* »<sup>[73]</sup>

Cependant, le mot recouvre toute sa signification au XVII<sup>e</sup> siècle dans le Dictionnaire Universel d'Antoine Furetière, où *Méditerranée* est répertorié comme adjectif masculin et féminin qui signifie: « *Qui est enfermé dans les terres.* »<sup>[74]</sup> Il s'ensuit une précision plus significative: « *On le dit surtout de cette grande mer qui entre dans les terres par le Détroit de Gibraltar, qui s'étend bien avant dans l'Asie jusqu'au Pont- Euxin et aux Marais Meotides.* »<sup>[75]</sup>

Cette fois, malgré cette qualification détaillée, la Méditerranée n'est pas encore un nom de la langue française. C'est au XVIII<sup>e</sup> siècle qu'elle va l'être à la fois,

---

<sup>[72]</sup> BRAUDEL, Fernand (sous la direction de), *La Méditerranée, L'espace et l'Histoire*, Flammarion, Paris, 1985, p.9.

<sup>[73]</sup> Cité par LAURENS, Henry, *Le rêve méditerranéen*, CNRS, Paris, 2010, p.20.

<sup>[74]</sup> Ibid.

<sup>[75]</sup> Ibid.

dans le Dictionnaire de Trévoux et dans l'Encyclopédie. Dans le Trévoux, il s'agit de l'établissement d'une *Description des côtes de la Méditerranée*, où il est question désormais de la *Mer Méditerranée*.

Dans l'Encyclopédie, la reconnaissance de la Méditerranée est donc établie et ses contours sont dessinés, elle est devenue un lieu, après avoir été longtemps un non-lieu. Elle est maintenant considérée comme telle en tant qu'un :

« substantif féminin qui relève du domaine géographique et qui signifie : cette vaste mer qui s'étend entre les continents de l'Europe et de l'Afrique, qui communique à l'Océan par le détroit de Gibraltar et qui mouille jusqu'à l'Asie en formant le Pont-Euxin et les Palus Maéotides. La Méditerranée s'appelait autrefois la mer de Grèce et la grande Mer ; elle est maintenant partagée en différentes divisions qui portent différents noms. »<sup>[76]</sup>

Cette naissance du mot *Méditerranée* dans la langue va se confirmer au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle dans le Dictionnaire de Littré comme un territoire désormais explicitement répertorié et identifié : « *la Méditerranée ou la mer Méditerranéenne, la mer qui est entre l'Europe, l'Afrique et l'Asie.* »<sup>[77]</sup> Ce terme est circonscrit et prend dorénavant sa place dans l'ordre géographique.

Le nouveau dictionnaire national ou dictionnaire universel de la langue française, dirigé par Aimé Bescherelle en 1887, confirme les désignations du Littré « *Mer Méditerranée ou absolument la Méditerranée* »<sup>[78]</sup> avec des précisions, comme la distinction entre *Méditerranée occidentale* et *Méditerranée orientale*, due précisément aux civilisations qui ont habité ses rivages, qu'elles soient européennes ou arabomusulmanes, lui conférant une certaine spécificité, jaillie de sa longue histoire où se mêlent les trois grands monothéismes.

L'évolution étymologique historique du mot *Méditerranée* a été donc accompagnée du développement du sens même de la Méditerranée, qui a débordé de son cadre géographique pour être un espace de dialogue entre les peuples et les cultures.

Et, c'est à l'époque romantique que *l'idée méditerranéenne*, voulant unifier les civilisations autour de la rive Nord et la rive Sud de la Méditerranée est apparue, à un moment où l'esprit germanique était à son apogée, car les romantiques allemands

<sup>[76]</sup> Encyclopédie française cité par LAURENS, Henry, op.cit., p.21.

<sup>[77]</sup> Dictionnaire Le Littré, Ibid., p.23.

<sup>[78]</sup> Dictionnaire universel de la langue française, Ibid, p.24.

---

élaboraient un autre modèle méditerranéen qui serait le contraire d'une Allemagne, enveloppée par les brumes et les ténèbres.

### I.2.1.2 La rencontre entre l'Occident et l'Orient ?

L'idée méditerranéenne a pris racine pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe, où commence à s'affirmer une *latinité*, considérée comme un refus de la supériorité des races. A ce propos, Henry Laurens signale que « *la civilisation romaine fondée sur la fusion de peuples d'origines diverses sert de contre-modèle à une idée radicale construite sur l'idée de continuité entre le temps des origines et le contemporain.* »<sup>[79]</sup>

S'ensuit donc un conflit entre Latins et Germains qui atteint son point culminant à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, opposant la *civilisation construite* des Latins et l'*authenticité* germanique qui affirme *son appartenance raciale*. Dans ce débat, les Latins mettent le camp germanique à l'épreuve : choisir la même appartenance romaine, est une affirmation de supériorité qui abolit cet héritage commun. Les germains attestent que Grecs et Romains n'étaient pas en un sens Latins mais aryens, donc germaniques.

Toujours selon Laurens, cette idée de latinité revendiquée de Rome, se répand et se transforme longtemps en *idée méditerranéenne*. Cette idée germe puissamment, jusqu'à donner naissance à des projets de colonisation des territoires, proclamés propriétés romaines dans le passé. Le cas de l'Algérie est illustratif de cette vision latine qui postule, que du moment que l'Algérie n'était qu'un territoire appartenant jadis à Rome, c'est aux français que revienne le devoir de la réacquérir et la rendre au héritage romain.

Dans cette perspective, Napoléon III pousse loin cette idée en faisant appel dans son entreprise coloniale au *mythe des origines gauloises*, en considérant les français comme *Les nouveaux Romains*, vecteurs de la civilisation et les Arabes/musulmans *Les nouveaux Gaulois*, c'est-à-dire : « *Les puissances latines s'inventent ainsi une légitimité dans leur entreprise de domination de la Méditerranée, ils*

---

<sup>[79]</sup> LAURENS, Henry, op.cit., p.33.

---

*rétablissement l'unité de la Méditerranée rompue aux temps de Mohamed et de Charlemagne.* »<sup>[80]</sup>

L'idée méditerranéenne puise donc son origine de l'affirmation de la Latinité dominante qui va constituer *la Méditerranée coloniale et latine*, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, où elle va connaître tardivement son apogée, surtout avec le fascisme italien. Cette idée Méditerranéenne peut être exclusive, quand elle se targue d'être purement latine, mais quand cette conception fait sienne tous ceux qui habitent *la mer intérieure*, elle peut dans ce cas être « *promesse d'une destinée conjointe* »<sup>[81]</sup> dont le substrat est un héritage commun, selon Henry Laurens.

Cette idée est confirmée par l'appellation en arabe de la Méditerranée ; *la mer des Rom* ou *la mer blanche*. Donc, la Méditerranée déborde du premier sens celui de *la Latinité* pour en acquérir un nouveau ; celui de point de rencontre entre l'Occident et l'Orient. Ce que confirme d'ailleurs Albert Camus, en contestant la vision basée sur la romanité de la Méditerranée, il dit à ce propos:

« *Bassin international traversé par les courants, la Méditerranée est de tous les pays le seul peut-être qui rejoigne les grandes pensées orientales. Car elle n'est pas classique et ordonnée, elle est diffuse et turbulente, comme ces quartiers arabes ou ces ports de Gênes en Tunisie. Ce goût triomphant de la vie, ce sens de l'écrasement et de l'ennui, les places désertes à midi en Espagne, la sieste, voilà la vraie Méditerranée, et c'est de l'Orient qu'elle se rapproche. Non de l'Occident latin. L'Afrique du Nord est un des seuls pays où l'Orient et l'Occident cohabitent. Et à ce confluent, il n'y a pas de différence entre la façon dont vit un Espagnol ou un Italien des quais d'Alger, et les Arabes qui les entourent. Ce qu'il y a de plus essentiel dans le génie Méditerranéen jaillit peut-être de cette rencontre, unique dans l'histoire et la géographie, née entre l'Orient et l'Occident.* »<sup>[82]</sup>

L'idée méditerranéenne, dans ce premier demi-siècle, part à la recherche d'enracinement commun, ancré dans ses rives au nom d'une *unité culturelle méditerranéenne*. Le partisan de cette nouvelle conception de la Méditerranée est la revue française *Les Cahiers du Sud* qui essaye de promouvoir cette unité à partir de 1923.

---

<sup>[80]</sup> Op.cit. p.34.

<sup>[81]</sup> Ibid.

<sup>[82]</sup> CAMUS, Albert cité par Mohamed Seffahi in “ Albert Camus, l'œuvre plaidoyer pour une certaine Méditerranée ”, *Ecarts d'identité* N°82, Septembre 1997, sur : [www.revues-plurielles.org](http://www.revues-plurielles.org).

Le point de départ de ce mouvement est *l'humanisme méditerranéen* qui considère que la civilisation doit être au service de l'homme et non pas l'écraser comme le fait, par exemple, la civilisation américaine basée essentiellement sur le modèle technique. Le *projet méditerranéen* est la somme de nombreux projets institutionnels et académiques, voulant établir la conciliation de l'ensemble des héritages culturels, réputés conflictuels autour du bassin méditerranéen comme : le judaïsme, le christianisme, la Grèce, Rome, l'Islam et les Arabes. Ce projet intellectuel voulait faire de la Méditerranée, un espace de dialogue des peuples et des cultures, à partir d'une longue histoire commune, faite de mémoires partagées et de racines religieuses communes.

Ce projet méditerranéen avait pour figures de proue, Paul Valéry et Albert Camus. Paul Valéry a été le premier à parler de cette *unité méditerranéenne*, de la mise en valeur de la Méditerranée « *qui a su combiner la parole et la raison, est un dispositif, une machine à faire de la civilisation.* »<sup>[83]</sup> Paul Valéry a été le premier directeur du Centre universitaire méditerranéen de Nice, où on a veillé à l'élaboration d'un « *idéal de développement le plus complet et le plus parfait de l'homme* »<sup>[84]</sup>, inspiré de l'esprit méditerranéen.

Quant à Albert Camus, il va plus loin dans cette idée méditerranéenne, en postulant que la Méditerranée est le lieu où « *l'intelligence est sœur de la dure lumière* ». <sup>[85]</sup> Il s'en explique ainsi :

« *Jeté dans l'ignoble Europe où meurt privé de beauté et d'amitié, la plus orgueilleuse des races, nous autres Méditerranéens vivons toujours de la même lumière. Au cœur de la nuit européenne, la pensée solaire, la civilisation au double visage, attend son aurore. Mais elle éclaire déjà les chemins de la vraie maîtrise.* »<sup>[86]</sup>

Le projet méditerranéen qui prônait *l'humanisme méditerranéen* voit s'écarteler ce dernier sur les deux rives de la Méditerranée. Sur la rive Nord, il se manifeste comme constatations du modèle civilisationnel techniciste emprunté aux Etats-Unis, tandis que sur la rive Sud, il est considéré comme un projet qui va donner accès à la modernité et par conséquent, l'humanisme méditerranéen ne va plus être considéré comme étant un étranger, voire un ennemi. Cependant, ce projet de modernisme ne

<sup>[83]</sup> LAURENS, Henry, op.cit, p.36.

<sup>[84]</sup> Cité par LAURENS, Henry, ibid.

<sup>[85]</sup> ALBERT, Camus, cité par Henry Laurens, ibid.

<sup>[86]</sup> Ibid, p.p36-37.

peut trouver son chemin dans les esprits de la rive Sud, que s'il est accompagné de l'affranchissement de la dominance coloniale qui étouffe cet humanisme méditerranéen. Ce que confirme d'ailleurs Taha Hussein, l'écrivain égyptien, qui écrit « *on ne peut s'affirmer comme méditerranéen qu'à la condition préalable d'avoir retrouvé sa dignité en ayant accédé à la pleine indépendance.* »<sup>[87]</sup>

Du surcroît, le discours méditerranéen prend des propositions plus vastes encore, ainsi pour les hommes de l'Europe du Nord, la Méditerranée est considérée comme « *retour aux origines de la culture antique et symbole d'une certaine douceur de vivre.* »<sup>[88]</sup> Pour les historiens allemands, la Méditerranée est le *lieu de l'origine de la civilisation*, tout en signalant l'arrivée tardive des Arabes et des Germains sur les rives de *la mer intérieure* qui se sont *méditerranéisées* sans grande difficulté.

Ajoutant à tout cela, les traces de la civilisation arabo-musulmane, qui a marqué la zone méditerranéenne et qui a fait redécouvrir à l'Europe son héritage gréco-latin, du moment que les Arabes se sont installés sur la rive Nord en Espagne pendant des siècles et ont construit la civilisation arabo-andalouse.

Parler aussi de *la référence méditerranéenne*, interpelle deux réalités aussi différentes l'une que l'autre. La première réalité renvoie à l'existence de migrations massives, qui ont choisi le bassin méditerranéen pour lieu de travail ou de loisir, permettant aux populations méditerranéennes de vivre côte à côte. Un discours méditerranéen est engendré par ces mouvements qui progressent, il s'étend à la totalité de l'Europe du Nord, de la Scandinavie jusqu'à la Péninsule arabique.

La seconde réalité de la référence méditerranéenne relève de l'ordre de *l'euphémisme*. Cette notion est utilisée pour ne pas faire une allusion directe aux relations entretenues entre, d'un côté l'Europe et les populations arabes et musulmanes qui l'habitent et d'un autre côté, ses rapports avec les pays de la rive Sud, comme le remarque justement Henry Laurens : « *Alors que la référence ethnique et religieuse sert d'instrument de division et de séparation, la référence géographique méditerranéenne est unificatrice.* »<sup>[89]</sup>

---

[87] TAHA, Hussein, cité par Henry Laurens, op.cit, p.38- 39.

[88] LAURENS, Henry, ibid, p39.

[89] Ibid.,p.61.

L'unité méditerranéenne vient donc de la référence géographique à la *grande bleue* et d'un passé commun, riche en combinaisons d'affrontements, de convergences et d'influences réciproques. Ce qui amène à dire que : « *la civilisation au double visage dont parlait Camus, doit être d'abord prise de conscience, que les Méditerranéens au sens le plus large des termes n'ont pas d'identités exclusives donc meurtrières, mais une pluralité d'origines qui font des intériorités communes et partagées.* »<sup>[90]</sup>

Donc, la Méditerranée est plus qu'un espace géographique et culturel, elle est selon Braudel : « *Mille choses à la fois, non pas un paysage, mais d'innombrables paysages. Non pas une mer, mais une succession de mers. Non pas une civilisation, mais des civilisations entassées les unes sur les autres.* »<sup>[91]</sup>

### **I.2.2. Le roman policier: genèse et précurseurs**

La naissance du roman policier n'est pas due au hasard, ce n'est pas une œuvre illégitime de la littérature. Ses traits essentiels comme le crime, l'enquête, la déduction, la poursuite des indices se trouvent ancrés dans des textes littéraires considérés comme fondateurs de l'histoire littéraire universelle, comme le souligne Jacques Dubois : « *Le récit policier n'est pas un simple accident de l'histoire, qui tiendrait du jeu plutôt que de l'art. En dépit d'un statut ambigu, il a réussi à durer et à s'imposer.* »<sup>[92]</sup>

Les recherches faites sur les origines antérieures du roman policier ont montré que les premières traces du récit policier se trouvent dans *Œdipe roi* de Sophocle où Œdipe, le héros de cette tragédie résout l'énigme posée par le Sphinx ; il épouse sa mère et découvre suite à une enquête que c'est lui l'assassin de son père. Ainsi que *Hamlet* de Shakespeare, sans oublier *Zadig* de Voltaire publiée en 1747, c'est une œuvre revendiquée par les critiques comme la première enquête criminelle de la littérature française, où le héros Zadig mène son enquête sur la disparition de la reine, en se basant uniquement sur les traces de cette dernière et le cheval du roi.

Sans oublier aussi *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais et les deux textes de Balzac : *Une ténébreuse affaire* (1841) et *Maître Cornélius* (1832), et cela malgré la présence rudimentaire de l'élément policier. Pour Yves Reuter, la recherche des origines du roman policier à travers l'ensemble de la littérature mondiale : « *tient plus à une*

---

<sup>[90]</sup> Op.cit, p.62.

<sup>[91]</sup> BRAUDEL, Fernand, op.cit.,p, 8.

<sup>[92]</sup> DUBOIS, Jacques, op.cit., p.7.

volonté de valoriser le genre par de « grand » ancêtre qu'à une quelconque réalité. Il s'agit d'éléments isolés - parfois très généraux (.....)- fonctionnant dans d'autres structures, sans conscience de la dimension proprement dite.»<sup>[93]</sup> Cependant, il reconnaît la présence de certains éléments qui façonneront la structure du roman policier comme les personnages et les mobiles du crime.

Les critiques s'accordent ainsi pour considérer ces textes comme des textes fondateurs du récit policier, même si l'élément policier n'est pas encore mûr, il est embryonnaire, car il semblerait que les auteurs de ces œuvres n'étaient pas conscients qu'ils écrivaient des récits à énigme, où le crime et l'enquête sont deux traits essentiels du roman policier, c'était plutôt des solutions à des problèmes ou à des énigmes posées comme dans les contes et les fables, en somme dans la littérature populaire. L'exemple de Œdipe –roi en est la preuve, car jusqu'à nos jours, l'énigme du Sphinx (Qu'est –ce qui a quatre pieds le matin, deux pieds à midi et trois pieds le soir ?) est ancrée dans les traditions orales de la littérature universelle.

Ces textes d'origine mythique ont formé le substrat sur lequel va naître le véritable roman policier dont le père fondateur n'est autre que l'Américain Edgar Allan Poe. Ses trois nouvelles : *Double Assassinat dans la rue Morgue* (1841), *Le Mystère de Marie Roget* (1843) et *La Lettre volée* (1845) sont considérées comme les premiers récits policiers qui ont annoncé l'établissement d'un genre à part entière. Car, selon Jacques Dubois, Poe «franchit un pas de plus et fixe un modèle narratif promis à un grand avenir. »<sup>[94]</sup>

Le mérite d'Edgar Allan Poe est d'avoir inventé un nouveau genre propre à la littérature criminelle, par la création des personnages et des situations qui ont donné à ce genre son cachet policier, comme par exemple l'invention de la figure du détective qui met toute sa force déductive, son savoir et son raisonnement au service du dénouement de l'intrigue. À ce propos, Marc Lits remarque: « *les nouvelles policières de Poe sont marquées par l'émergence d'un nouveau type de personnage romanesque qui ne se caractérise plus par son engagement dans l'action mais par l'exhibition de ses facultés intellectuelles et la démonstration de son génie analytique.* »<sup>[95]</sup>

<sup>[93]</sup> REUTER, Yves, *Le roman policier*, Armond Colin, Paris, 2007, p.12.

<sup>[94]</sup> DUBOIS, Jacques, op.cit. p.14.

<sup>[95]</sup> LITS, Marc, *Lire le roman policier*, Dunod, Paris, 1996, p.32.

Poe a donc inventé un personnage type ; celui de détective dont l'incarnation est le chevalier Dupin, un *détective- modèle* qui va donner naissance à tous les détectives de la littérature criminelle et qui selon Jacques Dubois est : « *le premier détective de l'histoire policière malgré qu'il ne soit qu'un brillant amateur.* »<sup>[96]</sup>

En fait, Dupin a montré une connaissance étonnante de toutes les ficelles de déduction et les hypothèses liées au crime, influencé par l'essor du positivisme et le rationalisme scientifique du XIX<sup>e</sup> siècle, auquel Poe voue une admiration considérable. À partir de là, le génie de la déduction « *commence ainsi sa longue carrière dans la fiction romanesque du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle.* »<sup>[97]</sup>

De fait, le récit romanesque subit les conséquences de cette nouveauté dans le déroulement de l'histoire. Avant, les événements de la fiction romanesque tournent autour du héros du roman qui se trouve impliqué dans l'action et qui provoque et fait naître toutes les situations du récit romanesque. Avec le roman policier, le héros –qui est le détective- essaye de suivre le chemin tracé par l'auteur depuis le début jusqu'à la fin de l'histoire. Il le suit souvent à rebours et tente de comprendre comment ce parcours a conduit au crime. Il ne s'implique pas dans l'action et ne fait qu'appliquer ses pouvoirs de déduction comme le souligne André Vanoncini en disant que : « *Dupin est par conséquent, le premier héros romanesque qui n'émeut plus le lecteur par son engagement dans une action et une destinée mais l'amuse et le fascine par un exposé de ses facultés cérébrales.* »<sup>[98]</sup> Cette innovation du personnage du détective est dorénavant consacrée dans l'univers romanesque et respectée surtout par les auteurs des romans policiers.

Désormais, des ingrédients bien ancrés dans les nouvelles de Poe : le crime, l'enquête, le raisonnement *hypothético-déductif*, annoncent une nouvelle ère de la littérature, ainsi un nouveau genre se constitue, c'est le roman policier, comme l'observe avec justesse, Jean Claude Vareille :

« *Le coup de génie de Poe, qui fonde le genre, c'est d'avoir senti que le raisonnement en tant que tel c'est-à-dire la succession des déductions et inductions, possédait à lui seul un intérêt dramatique, qu'il pouvait devenir à lui seul l'essentiel de l'histoire. (...) l'énigme et sa solution juxtaposé, c'est du feuilleton ; la lente transformation de*

<sup>[96]</sup> DUBOIS, Jacques, op.cit. p.15.

<sup>[97]</sup> VANONCINI, André, *Le roman policier*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993, p.24.

<sup>[98]</sup> Ibid. p.24.

---

*l'énigme en sa solution et donc sa dissolution progressive, c'est du roman policier.»*<sup>[99]</sup>

Poe est désormais considéré comme le père du roman policier et ses trois nouvelles sont mentionnées comme étant les textes fondateurs de la littérature criminelle dès 1846, la date de leur parution. Et depuis le crime n'a cessé de féconder toute une production romanesque, qui a trouvé son inspiration dans les enquêtes du chevalier Dupin.

### **I.2.2.1. Définition et caractéristiques**

« Cette crainte devant l'inconnu, cet émerveillement produit par la résolution de l'énigme, voilà les traits fondamentaux du roman policier.»<sup>[100]</sup> Ainsi déclaraient Boileau et Narcejac à propos de la naissance du roman policier. Un élément frappe d'emblée dans ces propos, c'est celui de l'énigme. Cette dernière et sa résolution sont la clé de voûte de tout récit policier digne de ce nom.

L'intrigue à caractère criminel est ainsi au cœur de toute narration policière ; elle lui donne son essence même, c'est que « *Le roman policier est le récit rationnel d'une enquête menée sur un problème dont le ressort dramatique principal est un crime.* »<sup>[101]</sup>

Le mystère qui tourne généralement autour d'un crime, crée une situation troublante et dramatique dont le redressement est une nécessité fondamentale dans un cadre juridique, afin d'établir un certain ordre social. Le récit policier illustre parfaitement cette atmosphère tendue, voilée d'une transgression de la loi, au sein de la société. Ce que confirme d'ailleurs Daniel Fondaneche en avançant que le roman policier est : « *la trace romanesque d'une quête ayant pour but de rétablir un équilibre qui a été rompu après une transgression sociale. C'est la remise en ordre stable d'un état social qui, pendant un temps, a été perturbé.* »<sup>[102]</sup>

L'installation d'un certain désordre au sein de la société fait qu'il devient urgent de l'arranger au moyen des investigations de la police, ou par les enquêtes des détectives amateurs ou privés. C'est cette voie judiciaire dont le roman policier va faire

---

<sup>[99]</sup> VAREILLE, Jean-Claude cité par Marc Lits in *Le roman policier*, op.cit., p.29.

<sup>[100]</sup> BOILEAU- NARCEJAC, *Le roman policier*, Presses Universitaire de France, Paris 1975, p.8.

<sup>[101]</sup> SADOUL, Jean Jacques, cité par Marc Lits, ibid., p.90.

<sup>[102]</sup> FONDANECHÉ, Daniel, *Le roman policier*, Ellipses, Paris, 2000, p.4.

son emblème tout au long de son histoire, peuplée de crimes et de malfaiteurs. Suivant cette veine, Yves Reuter remarque aussi que le roman policier :

« peut être caractérisé par sa focalisation sur le délit grave, juridiquement répréhensible (...). Son enjeu est, selon les cas, de savoir qui a commis ce délit et comment (roman à énigme, d'y mettre fin et / ou de triompher de celui qui le commet (roman noir), de l'éviter (roman à suspense). »<sup>[103]</sup>

La définition d'Yves Reuter fait allusion non seulement à la présence d'un *délit grave* dans tout récit supposé policier, mais aussi aux différents types du genre que nous verrons ultérieurement, à savoir le roman à énigme, le roman noir et le roman à suspense.

Cependant, les critiques du genre policier s'accordent pour dire que l'inclusion d'un crime, ou d'un délit grave dans un récit ne fait pas nécessairement de ce dernier un roman policier : *Les Misérables* de Victor Hugo en est la preuve. Car malgré la présence des ingrédients propres au genre policier, comme la mise en scène des criminels repentis (Jean Valgan) et des policiers (Javard), cette œuvre ne peut être qualifiée de roman policier. De même pour le roman de Balzac, *Une Ténébreuse Affaire* et celui d'Eugène Sue *Les Mystères de Paris*, qui sont peuplés tous les deux par des intrigues criminelles et des malfaiteurs, mais qui ne sont pas considérés pour autant comme des récits policiers.

Le roman policier est donc conditionné par des contraintes à la fois thématiques et structurelles inhérentes au genre. Sa structure narrative lui vaut le nom de *roman*, qui réfère généralement à une forme littéraire noble, tandis que le terme *policier* se conjugue avec des thèmes en relation avec le milieu criminel et judiciaire.

Naturellement, l'élément thématique le plus important dans le roman policier est le crime, figurant en premier lieu des délits dangereux portant atteinte à l'ordre social : « *qu'il s'agisse d'un meurtre, d'un chantage, d'un kidnapping.* »<sup>[104]</sup> Roger Caillois affirme à ce propos, que la popularité du roman policier, est due à ce qu'il s'ouvre *obligatoirement sur un cadavre*. Le meurtre est le crime qu'on trouve le plus souvent dans le roman policier.

---

<sup>[103]</sup> REUTER, Yves, *Le roman policier*, Armand Colin, Paris, 2007, p.p. 9-10.

<sup>[104]</sup> EVRARD, Franck, op.cit., p.8.

Pour Vanoncini, le meurtre : « *est le crime le plus fréquemment commis dans le roman policier, loin devant le braquage, l'enlèvement ou d'autres transgressions de la loi. Il constitue l'amorce indispensable d'un processus de détection divisée en plusieurs étapes.* »<sup>[105]</sup> Le roman policier sans crime meurtrier et par conséquent sans cadavre, ne peut donc être qualifié de tel. C'est une des vingt célèbres règles que l'américain S.S.Van Dine exige pour l'écriture d'un bon récit policier :

« (7) *Un roman policier sans cadavre, cela n'existe pas.(...)Faire lire trois cents pages sans même offrir un meurtre serait se montrer trop exigeant vis-à-vis d'un lecteur de roman policier. La dépense d'énergie du lecteur doit être récompensée.* »<sup>[106]</sup>

La présence d'un meurtre semble donc être une nécessité dans un roman policier pour combler l'attente du lecteur pour les sentiments de peur et d'horreur face à un crime. De fait, ce roman met en scène des scènes d'homicide qui lui valent un succès considérable et consacrent sa durabilité au fil du temps. Raymond Chandler reconnaît que la mort est le thème principal dans la majorité de production littéraire et notamment policière :

« *On ne s'est jamais intéressé aux causes psychologiques profondes de l'immense succès populaire de la littérature policière. Et (...) on remarque qu'une forte proportion des œuvres littéraires ayant supporté l'épreuve du temps sont justement celles qui, sous une forme ou sous une autre, traitent de mort violente. Et s'il nous faut expliquer cela, (.....) on peut avancer que les tensions développées dans un roman criminel constituent la synthèse la plus simple mais aussi la plus complète des tensions auxquelles nous sommes soumis, à notre époque.* »<sup>[107]</sup>

Le roman policier est donc placé sous le sceau du meurtre. Toute sa structure et sa thématique tournent autour du meurtre dont l'origine remonte à l'antiquité, mais qui prend une disposition criminelle au XIX<sup>e</sup> siècle, après avoir fait figure d'un enjeu romantique des œuvres littéraires appartenant au Romantisme et même jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. S'imprégnant du rêve, de l'imagination, les héros trouvent dans la mort, un monde imaginaire qui comble un idéal sentimental, idéologique ou matériel selon Vanoncini.<sup>[108]</sup>

---

<sup>[105]</sup> Op.cit, p.13.

<sup>[106]</sup> S.S.VAN Dine cité par Franck Evrard in *Lire le roman policier*, op.cit.

<sup>[107]</sup> CHANDLER, Raymond cité par Marc Lits, op.cit, pp.86- 87.

<sup>[108]</sup> VANONCINI, André, op.cit., p.8.

Investigateur du crime, l'enquêteur commence un travail d'observation et de collecte d'informations où la place de l'induction et de la déduction est importante. La résolution du crime apparaît au fur et mesure de l'enquête, censée avoir pris en compte tous les aspects du crime même ceux en relation avec les moments les plus éloignés dans le passé.

### **I.2.2.2. Structures et types :**

Pour pouvoir déchiffrer les éléments lacunaires dans l'histoire du crime, la lecture du roman policier s'accompagne toujours d'une ou de plusieurs questions : « *Le roman policier reste une histoire à intérêt criminel que l'auteur présente au lecteur de telle manière que ce dernier soit conduit au fur et à mesure de sa lecture, à se poser les questions : Qui ? Comment ? Pourquoi ?* »<sup>[109]</sup>

Donc, le récit policier peut être lu comme une sorte de *phrase herméneutique* dans laquelle la réalité est considérée comme un système de signes codés qui comporte des empreintes, des symptômes et des indices qui demandent un travail d'interprétation, soit du côté de l'écriture, soit du côté de la lecture du récit. A ce propos, Paul Auster souligne que :

« *Dans un roman policier, rien n'est perdu, il n'y a pas de phrase ni de mot qui ne soient significatifs. En même s'ils ne le sont pas en fait, ils le sont potentiellement, ce qui revient à la même chose. Le monde du livre s'anime et foisonne de possibilités, de secrets et de contradictions. Comme toute chose vue ou dite, même la plus petite, la plus banale, peut influencer sur le dénouement de l'histoire, rien ne doit être négligé. Tout devient essentiel ; le centre du livre se déplace avec chaque événement qui le pousse en avant. Le centre en est donc partout et on ne peut dessiner la circonférence avant que le livre n'ait pris fin.* »<sup>[110]</sup>

Si lire un roman policier apparaît comme une activité essentiellement *herméneutique*, la *faiblesse* inhérente au genre vient précisément de sa soumission au code herméneutique. L'achèvement du récit par la révélation d'une vérité au bout de l'attente, réduit *la qualité plurielle* du texte. La solution de l'intrigue, loin de jouer un rôle *cathartique* selon Franck Evrard, engendre une déception et fait planer une sorte de mélancolie qui ouvre sur une impression d'inachèvement, car elle met fin à la tension de l'attente et au désir qu'elle procure.

<sup>[109]</sup> TOURTEAU, Jean-Jacques cité par Marc Lits in *Le roman policier*, op.cit.

<sup>[110]</sup> AUSTER Paul cité par Franck Evrard, , op.cit, p.14.

Les auteurs du roman policier, dans la quête de la vérité à propos du crime, ont tendance à employer, au cours de l'enquête et des investigations, des formes d'écritures qui rendent compte des différentes étapes du récit criminel. Il s'agit d'une part du *dialogue réaliste*, cher au roman noir, qui privilégie les questions-réponses, mettant en œuvre une *langue verte*, empruntée à l'argot. D'autre part, les échanges longs et les répliques explicatives sont le propre du roman à énigme où le détective excelle à raconter le dénouement final de l'enquête, à travers un long exposé de sa méthode virtuose et de son raisonnement logique, tel qu'on le trouve, par exemple, dans les romans d'Agatha Christie.

Le genre policier se caractérise aussi par une *structure narrative double* comme l'explique Uri Eisenzweig :

« Le genre policier se caractérise par une structure narrative double : un récit qui en recherche un autre, le premier découlant de la découverte (ou de l'anticipation) d'un crime, le second fournissant l'identité du criminel, ses motivations et les modalités de son acte. »

[111]

La découverte ou l'anticipation d'un crime met en place le récit de l'enquête, or ce récit part lui-même à la recherche d'un autre récit, celui du crime mystérieux, un *récit absent* selon Todorov. Le récit policier est donc un *récit double*, du moment que le texte premier des événements (le crime) apparaît comme l'indice d'un autre texte caché à la première lecture. Ce sont les indices et les témoignages, des reliquats de l'histoire cachée du crime dans celle de l'enquête, qui facilitent la restitution de l'histoire du crime.

De surcroît, les deux niveaux de narration dans le roman policier : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête font appel à quelques personnages principaux ayant des rôles bien déterminés comme : *le coupable, la victime, l'enquêteur et le suspect*. L'histoire du crime qui se déroule autour de la lutte qui oppose *la victime* au *coupable* engendre l'histoire de l'enquête opposant *le détective* au *suspect*. Ainsi, l'histoire du crime, celle de la victime et des assassins, s'oppose à l'histoire du détective et des suspects, c'est -à -dire l'histoire de l'enquête.

---

[111] EISENZWEIG, Uri cité par Marc Lits, op. cit., p.77.

Dans la plupart des cas, l'enquête intellectuelle l'emporte sur l'enquête matérielle. C'est le cas du roman à énigme qui se prête beaucoup plus au jeu intellectuel, au raisonnement déductif qu'aux jeux de force et au corps à corps.

L'enquête matérielle prend toute son importance avec le roman noir où la trame narrative donne la priorité à la quête du coupable. Il s'agit essentiellement d'une poursuite plus physique qu'intellectuelle, car elle se passe souvent dans un espace de violence et de bas-fonds menaçants, peuplé de truands.

D'un autre côté, la spécificité du roman policier empêche toute *fin ouverte*, car sa structure narrative nécessite le dénouement du mystère, en faisant triompher la vérité à la fin du récit. Cependant, l'auteur de roman policier se trouve placé devant une contradiction importante, puisqu'il doit à la fois fournir des indices au lecteur, tout en rendant en même temps difficile la solution de l'énigme. L'écrivain doit distraire l'attention du lecteur en le mettant sur la piste de quelques indices susceptibles de dissiper le mystère, tout en les voilant et en les disséminant dans la narration et la multiplicité des détails, pour mettre en échec les stratégies du lecteur pour déchiffrer les indices et trouver le coupable, tout en maintenant sa curiosité en éveil jusqu'à la fin du récit.

D'autre part, le genre policier a diversifié sa production selon une logique de la différence. Tzvetan Todorov a subdivisé le genre en trois classes ou en trois formes qui ont coïncidé avec une phrase historique du roman policier : le roman à énigme centré sur l'histoire du crime, le roman noir centré sur l'histoire de l'enquête et le roman à suspense associant les deux histoires :

*« Poussé par sa logique de la différence, le policier s'est démultiplié en formes variées et qu'il a cessé depuis longtemps d'être unitaire ou homogène. (...) Son grand principe différenciateur correspond à la relation qu'entretiennent ces deux versants du roman que sont le crime et l'enquête, à la position de l'un par rapport à l'autre. »*<sup>[112]</sup>

Commençant par le roman à énigme (ou roman- problème ou roman- jeu), il montre qu'il se fonde sur la succession de deux histoires : le récit du crime et celui de sa résolution. La première histoire, celle du crime se termine avant le commencement de la deuxième ; celle de l'enquête. Cette dernière est truffée d'interrogations, examens

---

<sup>[112]</sup> DUBOIS, Jacques, op.cit., p.53.

des indices et exploration des pistes réelles ou leurrées. Tout ce travail d'investigation est assuré par des détectives dont le seul souci est de résoudre l'énigme d'une façon intellectuelle et non physique, selon Todorov :

*« On ne peut s'imaginer Hercule Poirot ou Philo Vance menacés d'un danger, attaqués, blessés et à plus forte raison, tués. Les cent cinquante pages qui séparent la découverte du crime de la révélation du coupable sont consacrées à un lent apprentissage : on examine indice après indice, piste après piste. Le roman à énigme tend ainsi vers une architecture purement géométrique. »<sup>[113]</sup>*

D'après toujours Todorov, la seconde histoire est la plus importante, du moment qu'il lui revient le rôle de révéler les résultats et de dénoncer le coupable aux yeux du lecteur. Il postule aussi que la première, celle de crime, raconte ce qui s'est effectivement passé, tandis que la seconde, celle de l'enquête explique la manière dont le lecteur prend connaissance de l'histoire.

L'apogée du roman à énigme atteint son sommet avec l'école anglaise, représentée notamment par Agatha Christie, l'héritière de Sir Conan Doyle, qui, avec ce dernier, a définitivement instauré la figure de détective exerçant ses seules capacités intellectuelles et ses facultés déductives et rationnelles à l'instar du détective mythique Dupin. Il s'agit désormais d'« un personnage excentrique, rétif à la vie du citoyen ordinaire, et par conséquent suffisamment indépendant pour s'absorber complètement dans les méandres d'une affaire criminelle. »<sup>[114]</sup> Le détective est ainsi, un *arm chair detective*, qui met tout son savoir méthodique et sa logique rationnelle pour démasquer le coupable dans une scène, où le dénouement final de l'intrigue est annoncé devant tous les personnages du récit dans un lieu clos.

Effectivement, le roman-problème se déroule généralement dans un lieu circonscrit, un espace clos où l'action des protagonistes est réduite pendant l'enquête : « Les couches aisées, les manoirs, les demeures bourgeoises sont donc le terrain de prédilection de ces énigmes à l'image d'une murder-party entre amis. »<sup>[115]</sup> Le monde du roman à énigme est donc un univers bourgeois où se dispute un *jeu intellectuel* truffé d'indices et de preuves entre l'auteur et le lecteur. Le crime doit répondre à un certain degré de sophistication en créant des personnages plus cultivés et plus lettrés, des intrigues plus compliquées. Dans ce sens, « le meurtre devient un art »

<sup>[113]</sup> TODOROV, Tzevetan, op. cit., p.57.

<sup>[114]</sup> VANONCINE, André, op.cit., p. 15.

<sup>[115]</sup> REUTER, Yves, op.cit., p.51.

---

selon Francis Lacassin, un art où s'excelle Agatha Christie, à côté de Gilbert Keith Chesterton et Dorothy Sayers qui fonderont ce qu'on appellera le *Detection Club* de Londres.

En fait, on doit à Agatha Christie ou *la reine du crime*, le renouvellement du récit à énigme, car elle accomplit un travail prodigieux sur sa structure, grâce à l'ingéniosité de ses crimes, à la création des personnages types, répandant à la structure de la société anglaise de l'époque. Ces romans regorgent de stratagèmes criminels, des faux indices et des fausses pistes, jusqu'à le dénouement final de l'intrigue et la découverte de l'assassin.

Agatha Christie privilégie particulièrement les lieux clos, où les personnages sont enfermés dans espaces propices aux crimes les plus virtuoses pour un temps déterminé: un train (*Le Crime de l'Orient –Express*), un avion (*La Mort dans les nuages*) un bateau (*Mort sur le Nil*), une île (*Les Dix petits nègres*) ou un manoir (*Le Meurtre de Roger Ackroyd*).

Emboitant le pas à Canon Doyle, concernant les éléments du roman à énigme ; crime, enquête, déduction et élucidation, Agatha Christie mène ses enquêtes à travers Hercule Poirot, détective belge, maniaque et excentrique, qui, à l'image de Sherlock Holmes, jouit d'un esprit rationnel et méthodique. Ce héros détective sera remplacé par Miss Marple, une vieille demoiselle très perspicace, qui, à l'inverse de Poirot, se base sur l'intuition, plutôt que sur la logique et les rouages de la psychologie humaine comme l'intérêt, le vice, la passion ou la jalousie.

Le génie d'Agatha Christie, d'après la critique, est d'avoir fait du lecteur, *un acteur*, qui doit suivre l'énigme dès le début et trouver le coupable à la lumière des indices et des informations donnés au cours de l'enquête, en même temps, que le détective, désormais le lecteur n'est plus un simple spectateur.

De surcroît, Agatha Christie réussit toujours à dérouter le lecteur en lui offrant des variantes extravagantes où les personnages sont à la fois coupables et victimes comme dans *Les dix petits nègres* ou *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, où le narrateur de l'enquête est le meurtrier. À l'avis général, ce roman transgresse les normes du récit policier établi jusqu'alors en faisant du narrateur, *le coupable du crime*, comme aussi dans *Le Crime de l'Orient – Express*, où tous les personnages suspects, ont commis le meurtre.

A l'univers clos du roman à énigme s'oppose un autre espace, plus ouvert et essentiellement urbain incarné dans le roman noir. Ce dernier genre crée aux Etats-Unis peu avant la première guerre mondiale, s'impose en France grâce à la Série Noire. Todorov le définit comme: « *un roman policier qui fusionne les deux histoires ou en d'autres mots supprime la première et donne la vie à la seconde. Ce n'est plus un crime antérieur au moment du récit qu'on relate, le récit coïncide avec l'action.* »<sup>[116]</sup>

D'un autre côté, le roman à énigme se fonde sur la succession de deux histoires : le récit du crime et celui de sa résolution, à l'encontre du roman noir qui supprime ou contourne l'histoire du crime, du fait de sa coïncidence avec l'action, et qui favorise aussi l'histoire de l'enquête, c'est elle qui occupe le devant du récit, contrairement au roman – problème, Todorov précise à ce propos que :

*« Obligatoirement, aussi la « seconde histoire », celle qui se déroule au présent, y tient une place centrale ; mais la suppression de la première n'est pas un trait obligatoire : les premiers auteurs de la « série noire », de D.Hammett, R.Chandler gardent le mystère ; l'important est qu'il aura ici une fonction secondaire, subordonnée et non plus centrale, comme dans le roman à énigme. »*<sup>[117]</sup>

L'histoire du crime se trouve ainsi reléguée au second plan dans le roman noir, étant donné que l'enquête menée par un détective *hard – boiled*, se déplaçant dans tous les sens, se trouve être le personnage principal du récit.

Le roman noir, dans sa distinction aussi du roman-à-énigme, ne cherche pas à exciter l'intérêt du lecteur par un jeu intellectuel, où l'enjeu, est une énigme à résoudre, qui mobilise toutes ses capacités rationnelles, c'est plutôt la recherche des émotions et des enjeux psychologiques des personnages et leurs aventures dramatiques, qui sont vraiment visées et recherchées par les auteurs de ce type de roman policier, autrement dit :

*« Le point focal autour duquel se construit le récit ne sont plus les mécanismes logico-déductifs représentatifs d'une rationalité inquisitrice, mais l'acte criminel même et les enjeux psychologiques ou sociaux. Du coup il ne s'agit pas forcément de reconstruire une histoire*

---

<sup>[116]</sup> TODOROV, Tzevetan, op.cit.

<sup>[117]</sup> Ibid, p.61.

*devenue dans le passé, le crime survient dans le présent et l'histoire en retrace son déroulement.»* <sup>[118]</sup>

Le roman noir est un roman promoteur de violence, son thème central tourne généralement autour du sordide des crimes commis par des personnages dont la moralité est douteuse. Le détective-aventurier est sans cesse confronté à des situations violentes où les scènes d'agression sont fréquentes comme le tabassage, la torture, le meurtre, les tueries et les poursuites : « *Dans le roman noir, la violence et les actions ont une place essentielle. Les meurtres peuvent être décrits, parfois minutieusement et avec de macabres détails. Le risque et la mort sont continus, ils appartiennent au quotidien. Ils constituent la norme de cet univers.* » <sup>[119]</sup>

Contrairement au roman à énigme où l'univers est clos et bourgeois, celui de la *murder party* anglaise, le roman policier noir entre dans un milieu sordide, celui de la ville avec ses quartiers mal famés et ses truands : « *La préférence longtemps accordée par les auteurs au cadre étriqué de la bourgeoisie anglo-saxonne fait ici place à des choix scéniques bien plus variés. Au bout de compte, toutes les régions et toutes les populations du monde peuvent servir de matériaux à un roman noir.* » <sup>[120]</sup>

Le père fondateur de ce type de roman est Dashiell Hammett, à propos duquel Raymond Chandler dit en 1923 :

*« Hammett a sorti le crime de son vase vénitien et l'a flanqué dans le ruisseau ; on n'est pas obligé de l'y laisser à jamais, mais l'idée ne paraissait pas mauvaise de l'éloigner autant que faire se pouvait des conceptions petit-bourgeoises (...) Hammett a commencé par écrire et il a continué jusqu'au bout- pour des gens qui ont devant la vie une attitude de méfiance agressive et en éveil. Le côté sordide des choses ne leur faisait pas peur : c'était leur lot quotidien. La violence ne les désarçonnait pas, ils n'avaient qu'à ouvrir leur porte pour la voir à l'œuvre. »* <sup>[121]</sup>

Dans ce genre de roman, l'importance n'est pas seulement accordée à l'identification du coupable, faite à travers une enquête logique et une déduction rationnelle, elle se rattache aussi aux circonstances sociales et les facteurs

<sup>[118]</sup> CANU Claudia, " Le polar maghrébin sous la plume de Yasmina Khadra. Comment l'enquête policière devient enquête politique", sur : [http://etc.dal.ca./belphegor/vol9\\_no3/articles/09\\_03\\_canucl\\_khadra\\_fr\\_cont.html](http://etc.dal.ca./belphegor/vol9_no3/articles/09_03_canucl_khadra_fr_cont.html). Consulté le : 20/12/2013.

<sup>[119]</sup> REUTER, Yves, op.cit., p.59.

<sup>[120]</sup> VANONCINI, André, op.cit., p.18.

<sup>[121]</sup> CHANDLER, Rymond cité par Marc Lits, op.cit. p.56.

psychologiques qui ont conduit au crime, en ce sens : « *Dashiell Hammett a remis l'assassinat entre les mains des gens qui le commettent pour des raisons solides et non pour fournir un cadavre à l'auteur.* »<sup>[122]</sup>

De ce fait, un déplacement majeur se fait dans le roman policier : « *de divertissante, la littérature policière devient engagée. La description des milieux de malfaiteurs, l'analyse des circonstances remplacent le jeu du « qui a tué ? »* »<sup>[123]</sup>

Quant, au roman à suspense est, à l'instar du roman noir, progressif, car tout en conservant l'histoire mystérieuse du passé, il met en évidence celle du présent qui devient le pivot de la narration, du fait qu'il n'y a pas d'intrigue criminelle à découvrir ou un mystère à dévoiler à la fin du récit. Selon Todorov, le roman à suspense emprunte les traits caractéristiques, à la fois, du roman à énigme et du roman noir. Il remarque que : « *Du roman à énigme il garde le mystère et les deux histoires, celle du passé et celle du présent ; mais, il refuse de réduire la seconde à une simple détection de la vérité. Comme dans le roman noir, c'est une seconde histoire qui prend ici la place centrale.* »<sup>[124]</sup>

Cependant, le propre du roman à suspense, à l'encontre des deux autres types, est de développer une tension psychologique tout au long du récit, soit du côté de la victime, soit du côté du coupable, que Jacques Dubois en explique ainsi: « *En certains cas, le roman est celui d'une victime en puissance qui tente d'échapper au danger ; en d'autres, il est celui d'un suspect qui s'efforce d'échapper à l'accusation pesant sur lui.* »<sup>[125]</sup>

La lutte contre une menace, un danger est la principale thématique du roman à suspense. Le crime lui-même provoque une attente macabre et un suspense qui frôle la terreur chez le lecteur, qui s'attend à surgir le danger mortel à chaque détour de sa lecture. Yves Reuter remarque que dans le récit à suspense :

« *Le crime central- celui qui suscite l'intérêt du lecteur —est virtuel, en suspens. Il risque de se produire dans un univers proche. Au travers de l'action présente de ceux qui sont menacés et de ceux qui cherchent à éviter ce crime, l'histoire va permettre de reconstituer*

<sup>[122]</sup> EVRARD, Franck, op.cit., p.53.

<sup>[123]</sup> DULOUT, Stéphanie, op.cit., p.25.

<sup>[124]</sup> TODOROV, Tzevetan, op.cit., p.63.

<sup>[125]</sup> DUBOIS, Jacques, op.cit., p.54.

---

*et de mieux comprendre le passé de chacun pour tenter de mettre en échec un futur tragique. »<sup>[126]</sup>*

En plus, le roman à suspense, contrairement au roman à énigme, évolue dans un espace essentiellement ouvert, où les personnages peuvent se déplacer librement. Cet espace peut aussi être clos où les protagonistes, appartenant aux couches sociales moyennes, se trouvent enfermés dans un univers spatial et temporel précis tout au long du récit. En fait, le roman à suspens met en scène des individus traqués et paniqués, qui luttent pour sortir des situations angoissantes, où leur survie physique ou psychologique est en jeu. Il en résulte une tension et un suspense dans l'esprit des personnages qui accouchent d'une atmosphère de terreur et d'épouvante :

*« L'une des caractéristiques du récit à suspense est de jouer de la tension entre l'univers quotidien des personnages et l'inconnu qui fait brusquement irruption. Celui-ci se présente souvent, dans une perspective psychanalytique, comme un refoulé qui fait retour de manière soudaine dans la vie quotidienne sous la forme, par exemple, de cauchemars de l'enfance. »<sup>[127]</sup>*

Comme le roman policier classique, le récit à suspense utilise des techniques propres au genre comme l'enquête ou le mystère, mais il se distingue de celui-là par la mise en exergue d'une situation psychologique intenable et effroyable qui tient le lecteur en haleine et tension tout au long du récit et le conduit à un sentiment de terreur, qui selon Yve Reuter : *« dans ce genre de roman à suspense, c'est l'énigme plus la psychologie. »<sup>[128]</sup>*

En somme, les trois types du roman policier soulignent l'évolution historique du genre. Ces formes engendrées à travers plus d'un siècle, soulignent la richesse de ce genre, sa quête, sans cesse, assoiffée de nouveauté et de créativité au sein de sa typologie. Faisant, parfois appel à la voie de l'imbrication, le roman-à-énigme, le roman noir et le roman-à-suspense et même en existant, d'autres fois, parallèlement, ces types font la fortune du roman policier et soulignent désormais les *formes idéaltypiques* de la littérature policière. Dès lors :

*« La structure romanesque policière, quel que soit le nom qu'on lui donnera par la suite, est née au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle s'affirme et se diversifie pendant tout le XX<sup>e</sup> siècle pour devenir une littérature « respectable » au début du XXI<sup>e</sup> siècle, avec la reconnaissance de*

---

<sup>[126]</sup> REUTER, Yves, op.cit., p.75.

<sup>[127]</sup> EVRARD, Franck, op.cit., p.64.

<sup>[128]</sup> REUTER Yve cité par LITS, Mark, op.cit., p.27.

*Simenon en tant qu'écrivain de talent grâce à sa publication dans la célèbre collection «La Pléiade».*<sup>[129]</sup>

Le roman policier connaît aujourd'hui un épanouissement considérable dû justement à la disparition des frontières entre les genres. Il se nourrit de psychologie, d'idéologie, d'une part et de réalisme social et historique d'une autre part. Le récit policier essaye de réinventer ses possibilités formelles pour en arriver à une meilleure représentation romanesque. André Vanoncini, conscient de ces nouvelles tâches du roman policier, observe :

*« Il semble que le champ du roman policier contemporain soit traversé par deux axes évolutifs majeurs. D'un côté, un grand nombre de romans n'utilisent plus la trame policière comme une matrice globalement organisatrice du texte, mais comme une passerelle guidant vers les aspects et problèmes les plus divers du monde actuel : étude sociologique d'un milieu, analyse idéologique des modes d'existence modernes, mise au jour des refoulements de la conscience historique d'une communauté, portrait psychopathologique d'une société aliénée. D'un autre côté, certains récits font ressortir de manière insistante la dimension formelle du roman policier: ils l'envisagent comme un laboratoire dont l'énorme potentiel sémantico-syntaxique promet de conduire de multiples expériences en matière de représentation romanesque. »*<sup>[130]</sup>

### **I.2.3. Le roman policier dans son expression méditerranéenne :**

Le roman noir américain a grandement influencé la littérature policière universelle. Les écrivains du *hard-boiled*, ont donné une nouvelle vision à la ville, terrain privilégié du crime. Étroitement liée au genre policier, elle en devient une composante essentielle de ce dernier. Cependant, la ville de Dashiell Hammett et de Raymond Chandler, n'a rien d'une ville chaleureuse et accueillante, pour ses habitants. Au contraire, la ville du roman noir américain est une ville qui se cache dans ses bas-fonds et ne se montre que la nuit, se livrant à des activités nocturnes et douteuses, c'est une : *«Ville effrayante, sombre, glaciale. Ville de peurs et de malheurs. Ville impitoyable. Ville enfin devenue personnage: «hostile, menaçantes, c'est elle qui engendre la peur, comme un être doté de personnalité.»*<sup>[131]</sup>

Cette image de la ville dans la production policière américaine, a incité d'autres écrivains d'autres sphères culturelles à en faire autant. Prenons l'exemple de Léo Malet

<sup>[129]</sup> BONNEMAISON, Audrey, FONDANÈCHE, Daniel, *Le polar*, Le cavalier bleu, Paris, 2009, p.16.

<sup>[130]</sup> VANONCINI, André, op.cit., p104-105.

<sup>[131]</sup> BLANC, Jean –Noël , op.cit., p.43.

qui a pris la ville de Paris pour le théâtre de ses enquêtes, menées par son détective Nestor Burma et qui se rattache désormais à son nom.

Cependant, le modèle de la ville noire américaine va inciter plusieurs éditeurs à demander aux auteurs de romans policiers d'*américaniser* d'abord leurs noms comme le Français Valetti signant Clarence Weff et l'Espagnol Rafael Castellano de la Puente signant Rafael Castelman. Ils demandent aussi aux écrivains d'avoir les grandes métropoles comme lieux d'action privilégiés comme New York, Paris et Londres. De grandes villes dans lesquelles le héros peut se mouvoir dans leur anonymat et leur urbanité inquiétante à la recherche de la clé du mystère.

Privilégiant les grands espaces urbains, les enquêtes policières, se déroulent donc en ville, récusant toute action dans un espace régional, encouragées par les éditeurs qui trouvent que les romans policiers situant leurs intrigues à la campagne, sont peu rentables, du fait que le mystère de la grande ville est inexistant dans le calme de l'espace campagnard cher au roman policier à la façon d'Agatha Christie.

Alors, il fallait trouver un contre-modèle de cette écriture policière, qui ne prenait pas en compte la spécificité culturelle de la ville, de ses traditions et de ses habitudes et le roman policier méditerranéen est né. C'était l'espagnol Manuel Vázquez Montalbán qui l'a fait naître, car selon Gilles Del Pappas « *celui qui certainement ouvre la voie au polar en Méditerranée s'appelle Manuel Vázquez Montalbán.* »<sup>[132]</sup> Il ajoute que: « *Quand les livres de Montalbán arrivent en Méditerranée, le choc est grand. On y parle cuisine, poésie, femme, société, érotisme, violence.* »<sup>[133]</sup> Le mérite de Montalbán, selon toujours Del Pappas, est d'avoir situé les enquêtes de son détective privé dans sa ville natale, Barcelone et de faire étalage de sa cuisine, de sa culture et de son assise socio-historique.

Dès lors, à partir des années 70, la Méditerranée « *se colore de noir* »<sup>[134]</sup> et assiste à une profusion de récits policiers, qui vont désormais participer à la constitution, de ce qu'on va appeler plus tard, le roman policier méditerranéen. Ainsi, «A

---

<sup>[132]</sup> DEL PAPPAS, Gilles, *Le roman policier méditerranéen dans le paysage littéraire*, l'Humanité, 5 janvier 2008.

<sup>[133]</sup> Ibid .

<sup>[134]</sup> Nous reprenons l'intitulé de la thèse de doctorat de Claudia Canu : *Yasmina Khadra, Andreu Martin et Giorgio Todde, La méditerranée se colore de noir ou le renouvellement du roman policier*, Université Paris II, 2011.

---

*la fascination/répulsion pour la jungle urbaine du roman noir s'est substitué dans le polar méditerranéen l'amour du territoire urbain.»<sup>[135]</sup>*

La France qui possède déjà une longue tradition littéraire policière, se plie volontiers à cette nouvelle écriture de l'espace urbain. Elle veut surtout renouveler le polar français engagé, celui de la fin des années 60, car ce dernier : « *s'essoufflait [alors que] le néo-polar « méditerranéen » naissant s'inscrit moins dans la continuité d'une mythologie méridionale que dans le retour au microcosme natal, lieu d'apprentissage de la vie, pierre de touche des relations humains et des tensions sociales.* »<sup>[136]</sup>

L'épanouissement du roman policier français dans son expression méditerranéenne trouve sa confirmation avec la trilogie *Fabio Montale* de Jean-Claude Izzo. Ce dernier met à l'honneur, un Marseille dans lequel, un flic Fabio Montale (dont le nom est un hommage à Montalbán), fait ses investigations, accompagné par des plaisirs de la vie quotidienne, enveloppées par la proximité de la mer et son amour pour cette ville et qui dit à propos d'elles : « *J'appartiens à la Méditerranée. Cette mer, je la vis, je la respire, je la pense d'un seul point de vue. Celui de Marseille. Cette ville où je suis né par le hasard des exils de mon père napolitain et de ma mère andalouse.* »<sup>[137]</sup>

Et l'Algérie ne tarde pas à recevoir les échos de la constitution de ce nouveau type du roman policier. C'est Yasmina Khadra qui s'empare de cette écriture particulière et produit des récits policiers où la ville d'Alger tient un rôle non négligeable dans l'histoire du crime, et imprègne de sa forte présence les enquêtes du Commissaire Llob.

Cependant, avant d'aller plus loin dans l'étude de ces trois auteurs et leurs fictions, nous allons nous attarder un peu sur d'autres écrivains, qui proches d'Izzo, de Montalbán et de Khadra, se réclament, eux aussi, du roman policier méditerranéen. Il s'agit notamment du Sicilien Andrea Camilleri et du Grec Petros Markaris.

Le premier est l'auteur de romans à succès tels que : *Chien de faïence*, (Sellerio, Palermo, 1996, Fleuve Noir, 1999), *La Forme de l'eau* (Fleuve Noir, 1999) qui a obtenu le prix Mystère de la Critique, *Un mois avec Montalbano*, *Le commissaire Montalbano*

---

<sup>[135]</sup> ROSEMBERG, Muriel (Sous la direction de), *Le roman policier, Lieux et itinéraires*, L'Harmattan, Paris, 2007, p.4.

<sup>[136]</sup> MERLE, René, "Polar méditerranéen ? L'ombre de Montalbán", *Regard*, n° 69-70, 2001.

<sup>[137]</sup> IZZO, Jean-Claude, *Moi, bâtard de Marseille*, Sur Télérama. Fr.

---

*enquête*, (des nouvelles, Fleuve noir, 1999), *Un été ardent* (Fleur Noir, 2009), *Le champ du potier* (Fleuve Noir, 2012), lauréat du CWA International Dagger Award et *L'âge du doute*, (Fleuve noire, 2013).

Camilleri, tout en vouant un véritable culte à Georges Simenon et à son Maigret, met en vedette un héros récurrent, le commissaire Salvo Montalbano dont le nom est déjà un hommage à Montalbán, suivant en cela l'exemple de Fabio Montale et montrant ainsi à quel point ces deux écrivains sont influencés par l'auteur barcelonais, et ses habitudes culinaires. Car, on retrouve chez l'enquêteur sicilien, le personnage du célibataire endurci et nonchalant, le même intérêt pour la cuisine, de préférence traditionnelle qui figure en bonne place dans ses fictions policières, emboitant le pas à Carvalho, se conformant ainsi à l'esprit nouveau du roman policier méditerranéen et assurant aussi le succès de son commissaire.

D'autre part, les romans de Camilleri sont écrits dans une langue particulière : un mélange de l'italien le plus pur et du dialecte sicilien, celui de sa terre natale, la région d'Agrigente, pour souligner, selon les dires de la critique, le problème historique de l'intégration de la Sicile à l'Italie et montrer par là son attachement à son pays de naissance dans une revendication identitaire. Se faisant, l'auteur sicilien par cette écriture singulière et souvent ironique, tente de ressusciter la comédie populaire sicilienne, célèbre pour ses personnages burlesques et comiques que Montalbano incarne parfaitement comme le souligne Del Pappas : « *Les romans de Camilleri sur le commissaire aux sautes d'humeur fréquentes et à l'appétit gargantuesque, qui est en outre un bel acteur et un fieffé menteur, s'apparentent à la « comédie de caractère sicilienne », comme le signale l'auteur, non sans ironie.* »<sup>[138]</sup>

Le théâtre des enquêtes du commissaire Montalbano est Vigàta, une petite ville imaginaire en Sicile. Elle est bordée par la mer à laquelle il n'hésite pas à proclamer son attachement dans ses récits, faisant même vivre son protagoniste dans une maison au bord de la plage, tout comme le flic marseillais. Cependant, le Marseille d'Izzo est bien réel, ce qui nous amène à dire que l'appartenance des fictions de l'auteur sicilien au roman policier méditerranéen est due particulièrement à la présence de la mer, et non à l'ancrage de l'intrigue dans une ville réelle comme Barcelone ou Alger, bien que le Vigàta de Camilleri devienne aussi célèbre que ces villes et que pour l'auteur, elle représente toute la Sicile.

---

<sup>[138]</sup> DEL PAPPAS, Gilles, op.cit.

Petros Markaris, déjà rendu célèbre par ses talents de dramaturge, de scénariste et de traducteur, notamment des œuvres de Brecht et de Goethe, est le créateur du commissaire Kostas Charitos, un honnête père de famille, qui rappelle le Commissaire Llob, grognon, détestant la corruption et l'injustice sociale. A l'instar de Montale et de Carvalho, il a le goût de la nourriture et les bons plats, préparés essentiellement par sa femme, et qui reviennent dans les récits d'une façon récurrente. Les romans de Petros Markaris sont des triomphes comme *Le Che s'est suicidé*, (Seuil, 2006), *Liquidation à la grecque*, (Gabrièlidès, 2010, Seuil, 2012), qui a obtenu le prix Le Point du polar européen en 2013 et *Le Justicier d'Athènes* (Seuil, 2013).

Les enquêtes de Charitos se passent à Athènes, et montrent en filigrane la réalité amère de la Grèce contemporaine en proie aux convulsions de la crise économique depuis ces dernières années. Ainsi, à travers les balades urbaines de son héros athénien, l'auteur grec laisse transparaître toute sa désolation pour sa ville, livrée aux affres du chômage, de l'immigration clandestine et surtout d'une politique économique très dure, qui est souvent la principale thématique de ses romans, notamment de sa trilogie : *Liquidations à la grecque*, *Le Justicier d'Athènes* (2013) et le troisième volet *Pain, éducation, liberté* (2014). Il s'agit essentiellement de ce que Markaris a appelé *un crime économique* pour témoigner de la criminalité, engendrée par une crise nationale qui n'est pas prête de prendre fin de sitôt.

Fidèles à la nouvelle structure de la fiction policière méditerranéenne, placée désormais sous le signe de la cuisine et de joies culinaires, Camilleri et Markaris participent au renouveau du genre aux côtés d'Izzo et de Montalbán, constituant ainsi une des grandes preuves de la grande capacité du récit policier à évoluer, depuis le fameux *Double assassinat à la rue Morgue* de Poe.

Ainsi, la Méditerranée transcendant son espace géographique, se voit attribuer le rôle d'unificatrice des aires culturelles, auxquelles appartiennent les trois auteurs, malgré les particularités de chacune de ces cultures, du moment qu'elles se proclament une origine commune, un héritage historique en partage. Ce qui conduit à conclure qu'« *une nouvelle façon de percevoir la vie des cités est en train de naître en Méditerranée et qu'il y ait des récurrences littéraires prouve, s'il en était besoin, qu'entre les peuples bordant cette mer une possibilité de dialogue est possible.*»<sup>[139]</sup>

---

<sup>[139]</sup> DEL PAPPAS, Gilles, op.cit.

Le roman policier moderne s'affranchit donc de la tutelle spatiale anglo-saxonne surtout américaine, celle des années 30, et trouve une nouvelle terre : celle des bords de la mer méditerranéenne, fertile pour l'éclosion de ses formes narratives et du renouvellement de ses techniques.

### **I.2.3.1. Trois auteurs, un genre**

#### **I.2.3.1.1. Jean – Claude Izzo : le poète marseillais**

*« Jean-Claude Izzo est (...) un écrivain, surgi et disparu tel un météore fulgurant et insaisissable, dont les romans recèlent une lumière à la densité variable selon le moment, selon notre position sur la Terre, selon que nos yeux sont ouverts et notre cœur réceptif. »<sup>[140]</sup>*

Cet hommage rendu à Jean-Claude Izzo montre la place qu'occupe cet auteur au sein de la production policière française actuelle. Tout au long de sa carrière, Jean-Claude Izzo (1945 – 2000), a connu un parcours mouvementé. Journaliste, poète, cinéaste et romancier, il a abordé tous les aspects de la sphère littéraire surtout journalistique et poétique, avant qu'il ne se laisse persuader d'écrire des romans policiers et la trilogie Fabio Montale est née.

Marseille est le théâtre de la trilogie, et même beaucoup plus ; c'est *le personnage principal*, elle y figure dans ses quartiers nord, ses ruelles et ses quais du Vieux port : « *Véritable personnage de la trilogie, ville aux multiples visages, elle est à l'origine de la conscience au sens le plus fort du terme, de Jean-Claude Izzo.* »<sup>[141]</sup>

C'est pour cette raison, que Izzo a revêtu la désignation d'un « *auteur marseillais* »<sup>[142]</sup> lors de la parution de *Total Khéops*, tellement la présence de Marseille est forte dans ce roman. Elle perdure aussi dans les deux autres volets, à savoir *Chourmo* et *Soléa* dont la narration est fortement imprégnée de l'espace marseillais. Pour Jean Tulard, Izzo :

*« est un peu l'Eugène Sue de la Canebière, proposant les mystères de Marseille dans une trilogie (Total Khéops, Chourmo et Solea) où se traduisent ses convictions d'homme de gauche. Le héros en est un policier désabusé Fabio Montale, qui combat le racisme et l'intégrisme, la drogue et la misère. »<sup>[143]</sup>*

<sup>[140]</sup> DHOUKAR, Nadia, op.cit., p.7.

<sup>[141]</sup> Ibid., p.16.

<sup>[142]</sup> Ibid.

<sup>[143]</sup> TULARD, Jean, *Dictionnaire du roman policier*, Fayard, Paris, 2005, p.371.

En fait, la trilogie de Fabio Montale se présente comme une fresque dénonciatrice des inégalités sociales, les dérives illégales et les bavures judiciaires. À travers les histoires de ses personnages, Izzo essaye de mettre le doigt sur le crime et sa fermentation au sein d'une société déchirée par la misère, la discrimination raciale et les organisations de la mafia, et ayant la ville de Marseille comme toile de fond des intrigues criminelles qui s'y déroulent. Ainsi, Izzo « propose dans sa trilogie *Total Khéops*, *Chourmo* et *Solea un hommage à Marseille et ses déshérités*. »<sup>[144]</sup>

### **I.2.3.1.2. Manuel Vázquez Montalbán : l'auteur militant**

« Si l'école espagnole avait déjà produit de bons auteurs, elle s'affirme au niveau international avec Manuel Vázquez Montalbán (né en 1939) et son privé Pepe Carvalho. Il fait vivre tout autant Barcelone que ses histoires en prise sur l'univers quotidien d'où les éléments politiques ne sont pas absents. »<sup>[145]</sup>

Ces propos confirment la place particulière qu'occupe Manuel Vázquez Montalbán au cœur du panorama littéraire policier espagnol. Sa série Pepe Carvalho, vint appuyer la production policière écrite jusqu'à lors ; c'est-à-dire les années 70, et lui donner un nouveau souffle, tout en ancrant la plus part de ses récits dans sa ville natale, Barcelone, qui est le théâtre des agissements de son héros, Pepe Carvalho dans *Les Mers du Sud* et *Le Labyrinthe grec*.

Montalbán, de vocation journalistique<sup>[146]</sup> et politique, ayant déjà essayé la prison franquiste, trouve dans le genre policier, un champ fertile pour y produire la chronique d'une Espagne qui émerge d'une période politique totalitaire et qui veut vivre pleinement son après- franquisme.

Le cycle Pepe Carvalho qui donne une nouvelle orientation à la production littéraire de Montalbán (poèmes, essais, pièces de théâtre et autres romans *blancs*, en opposition à ses romans policiers), ne fait que confirmer cette volonté de l'auteur de

---

<sup>[144]</sup> MÜLLER, Elfreid, RUOFF, Alexander, *Le polar français, Crime et histoire*, La Fabrique, Paris, 2002, p.49.

<sup>[145]</sup> FANDANECHÉ, Daniel, Op.cit. p98.

<sup>[146]</sup> La plus part des écrivains espagnols des romans policiers sont d'abord des journalistes qui se sont dirigés vers l'écriture policière. A ce propos, Georges Tyras remarque « la fiction policière est au fond un prolongement amplifié, « littérisé », de l'investigation journaliste. Et l'histoire anecdotique du genre se plaît à rappeler que le premier roman de Juan Madrid, *Un beso de amigo* (1980) était en fait la novélisation d'un reportage sulfureux, sur la spéculation foncière dans le quartier madrilène de Malasanã, refusé par la revue pour laquelle il travaillait. On ne s'étonnera pas, dès lors, de constater que bien des écrivains « noirs », de Moreno Cuñat à Gonzalez Ledesma, en passant, par Mariano Sanchez Soler, sont ou ont été journalistes ».

mettre en lumière les rouages de la société espagnole et précisément barcelonaise, c'est ce qu'il souligne dans cette interview :

« -Pourquoi un homme comme vous, auteur de poèmes, d'essais, d'articles d'opinion jetant un regard critique sur l'actualité internationale, s'est-il tourné vers le roman policier?

M.V.M : le roman policier traditionnel avec son imaginaire immuable, appartient aux romans de genre et de série, avec leur côté très routinier et prévisible. Mais le Polar des 30 ou 40 dernières années ne devrait pas s'appeler « policier ». C'est un roman comme un autre dans lequel on enquête sur la signification d'un délit social. Et ses exigences sur le plan littéraire sont aussi ambitieuses que celles des autres œuvres de fiction. (...). Ce qui m'intéresse c'est qu'à partir d'un même personnage, le roman puisse quasiment se transformer en une Saga de l'évolution de la société »<sup>[147]</sup>.

Donc, la série Pepe Carvalho s'est saisie de l'enquête policière contre un délit social, pour se permettre une peinture réaliste d'une société espagnole en crise ; celle de la transition démocratique dont les échos se renvoient dans les deux romans choisis : *Les Mers du Sud*<sup>[148]</sup> et *Le Labyrinthe grec*.

#### **I.2.4.3. Yasmina Khadra: l'écrivain –soldat**

Yasmina Khadra est un pseudonyme féminin (il dit que ce sont les deux prénoms de sa femme) que l'auteur a choisi pour signer ses romans, en premier temps policiers dont *Morituri*, *Double blanc* et *L'Automne des chimères*, ainsi que *Les Agneaux du Seigneur* (1998) et *À quoi rêvent les loups* (1999) avant qu'il ne révèle sa véritable identité en 2001 en publiant *L'Écrivain* (2001), un récit autobiographique dans lequel Yasmina Khadra révèle être Mohammed Moulessehoul, un ex-officier supérieur de l'armée algérienne.

Yasmina Khadra n'est pas le seul pseudonyme que l'écrivain a utilisé pour publier ses romans. *Le commissaire Llob* est son autre pseudonyme qu'il a choisi pour signer les romans policiers qui ont marqué sa carrière d'écrivain avec *Le dingue au bistouri* en 1990, puis *La foire des enfoirés* en 1993 dont le personnage principal est le Commissaire Brahim Llob.

<sup>[147]</sup> KUNTZ IGLESIAS, Lucia, «MANUEL VÁZQUEZ, MONTALBÁN, ou la liberté de l'écriture». Le courrier de l'UNESCO, sur <http://www.unesco.org/courier/1998>.

<sup>[148]</sup> « L'octroi en 1981 à la version française de Los Mares del Sur, alors intitulée Marquises, si vos rivages, du Grand Prix de littérature policière, conférerait d'emblée à Manuel Vázquez Montalbán, hors de ses frontières, la réputation d'un « maître du polar » des plus traditionnels. » PERISSET Maurice cité par Georges TYRAS in « A la recherche du récit perdu dans les mers du sud », sur : <http://cle.ens-lyon.fr>.

Les pseudonymes de Yasmina Khadra semblent marquer la volonté de l'auteur de séparer sa carrière militaire de sa carrière littéraire, il s'en explique ainsi :

« En 1989 contraint de me retrancher derrière un pseudonyme pour échapper à la censure militaire, je situe l'ensemble de mes romans dans leur contexte précis. La clandestinité allait me délivrer de l'ensemble des entraves qui, jusque-là, empêchent mes inspirations de se transcrire fidèlement dans le texte. Le premier essai est concluant : en inventant le commissaire Llob, flic et écrivain, je réconciliais le soldat que j'étais avec le romancier que j'ambitionnais de devenir. »<sup>[149]</sup>

Sans oublier aussi que l'écrivain algérien a publié nombreux romans au milieu des années 1980 sous son véritable nom, Mohammed Moulessehoul comme *La fille du pont* en 1985, *El Khahira* en 1986 et *Le privilège du phénix* en 1986.

La trilogie de Yasmina Khadra *Morituri*, *Double blanc* et *L'Automne des chimères* se détache d'une manière considérable des romans policiers algériens écrits jusqu'alors, elle inaugure de fait une nouvelle ère dans l'essor du genre policier algérien. C'est que ce triptyque offre une vision de la réalité tragique qui oppresse la société algérienne dans les années 90, et particulièrement algéroise, du moment que les trois romans se passent à Alger, faisant de cette ville un lieu parfait pour les enquêtes de son Commissaire Llob.

Les récits de Yasmina Khadra se donnent donc comme une réflexion profonde et lucide sur les événements qui ont agité l'Algérie, depuis l'arrêt du processus électoral de 1992 et la dissolution du parti politique FIS. A cet égard, pour l'auteur algérien, l'enquête policière semblerait être une *enquête-prétexte* qui déborde de son cadre générique, pour dévoiler un contexte brûlant ; celui de l'intégrisme religieux.

Il devenait alors urgent de raconter ce nouveau pan de l'histoire de l'Algérie contemporaine, noyé dans la violence et la terreur d'une manière différente, qui soit capable de rendre véritablement compte des événements meurtriers des années 90. Dans ce cas, l'écriture policière n'est-elle pas la mieux adaptée à cette narration dramatique de l'Algérie ensanglantée ? Yasmina Khadra semble avoir compris ce besoin d'écrire et de décrire en urgence ce climat pétri d'hostilité pendant la décennie noire. Alors, il a eu

---

<sup>[149]</sup> KHADRA, Yasmina, "Du roman noir au roman blanc", in *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, l'Harmattan, Paris, p.115.

---

recours une seconde fois <sup>[150]</sup> au cadre policier pour témoigner de la vague de violence qui a déferlé sur l'Algérie et la trilogie Llob est née pour apporter un éclairage, une réflexion sur cette réalité.

---

<sup>[150]</sup> Si on considère que *Le dingue au bistouri* publié en 1990, et *La Foire des enfoirés* publié en 1993, sous le pseudonyme du Commissaire Llob comme les deux socles d'une première expérience policière.

## **Chapitre 3**

*La ville méditerranéenne : une ville policière ?*

La ville est au cœur de notre recherche sur le roman policier méditerranéen. Tantôt Alger, tantôt Marseille et parfois Barcelone, elle se livre entièrement à notre recherche sur sa représentation à travers les œuvres de Jean -Claude Izzo, de Manuel Vázquez Montalbán et de Yasmina Khadra. Ce qui nous amène à nous interroger sur la signification donnée à la ville par les urbanistes et ensuite par les littéraires pour cerner sa complexité et sa polysémie qui a connu plusieurs changements à travers le temps et l'espace.

### **I.3.1. Ainsi est née la ville :**

La ville n'est pas seulement un foyer de civilisation, un espace géographique ou un point de rencontre et de vie pour des hommes, c'est une matrice qui pousse l'imagination créatrice à cultiver de nombreuses représentations de *valorisation* ou de *dévalorisation* à son sujet, c'est que : « *A travers l'histoire, la ville offre un double visage : elle a été source de civilisation et des créations humaines, espace de la grandeur de la société, mais elle a été aussi le lieu des illusions perdues, espace de la décadence sociale.* »<sup>[151]</sup>

C'est un espace complexe, sans cesse questionné sur son rapport avec les hommes, l'histoire et les arts, elle fécond l'imaginaire et incite à la création, c'est que :

« *Ville des promeneurs qui l'arparent, des poètes qui la chantent, des écrivains qui y découpent leur propre espace –réel, mythique, surréel- des peintres et des cinéastes pour qui elle est décor ou personnage, la ville fait travailler l'imaginaire, suscitant des représentations oniriques et fantastiques.* »<sup>[152]</sup>

Il n'est pas inutile de rappeler que la ville s'apparente étymologiquement à la campagne, car l'origine de son appellation dérive du mot latin *villa* qui signifie : *maison de campagne*, puis plus tard, *domaine rural*. De surcroît, le mot *ville* possède des synonymes latins comme : *urbs* (ville centre) et *civitas* (du *civis*, le citoyen), ce qui va mener à d'autres utilisations de ces mots, notamment *cité*, qui désigne une grande ville, ainsi que *citadins*, qui sont les habitants d'une ville. De fait, la ville devient «*un mode d'appropriation de l'espace par un groupe humain d'une certaine importance.*»<sup>[153]</sup>

<sup>[151]</sup> DE DIEGO, Rosa, *Les villes de la mémoire*, Humanitas, Québec, 1997, p.21.

<sup>[152]</sup> MENEGALDO, Hélène et Gilles (Sous la direction de), *Les Imaginaires de la ville, Entre littérature et arts*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007.

<sup>[153]</sup> *Encyclopaedia Universalis*, cité par DE DIEGO, Rosa, op.cit, p.21.

La ville s'est différenciée historiquement de la campagne en s'affranchissant de son espace restreint et de son mode de vie pour devenir *Ville*, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, où la bourgeoisie naissante commençait à avoir besoin de nouveaux espaces pour faire étaler sa richesse et sa grandeur. La ville issue de la campagne, a pourtant été en perpétuelle opposition avec celle-ci, pour s'appropriier plus d'espaces et d'hommes et qui a commencé « *avec le passage de la barbarie à la civilisation, du régime des tribus à l'état de la localité.* »<sup>[154]</sup>

Cependant, attribuer la naissance de la ville à son opposée la campagne, ne rend pas justice à la création des grandes villes dans l'histoire humaine depuis son existence : Athènes, Rome, Jérusalem ont résisté à l'usure du temps pour rester à jamais dans la mémoire universelle, c'est que « *la création de l'univers est reproduite dans l'avènement de la cité des commencements.* »<sup>[155]</sup>

D'autre part, la fondation de la ville, s'est toujours, accompagnée d'une aura religieuse, depuis l'Antiquité jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'architecture de la cité se trouve généralement agencée autour d'un monument religieux comme le temple, par exemple, en Grèce, qui en devient le *haut lieu*, autour duquel s'ordonnent les édifices publics. C'est donc autour de cette *cité basse*, que la ville se fonde et qu'elle crée son propre rayonnement :

« *L'image de la ville est souvent fonction du prestige de ses sanctuaires religieux, temples antiques comme le Temple de Jérusalem, grandes mosquées ou cathédrales. Dans tout le monde antique méditerranéen, leurs thermes, leurs amphithéâtres et théâtres, leurs arcs de triomphe. Il fallait affirmer la puissance de Rome et son prestige en soignant, comme à Rome, l'esthétique, le décor.* »<sup>[156]</sup>

L'élément religieux ne va pas disparaître au Moyen Age, au contraire, tout s'érige autour de la cathédrale, ou de la mosquée qui deviennent le centre de la ville, à partir duquel les activités sociales et urbaines sont organisées. De fait, l'image donnée par la ville se manifeste comme : « *l'expression d'une civilisation collective, où le rôle de la religion est considérable, tant dans les villes musulmanes que chrétiennes.* »<sup>[157]</sup>

<sup>[154]</sup> MENEGALDO Hélène et Gilles, p.p. 393- 394.

<sup>[155]</sup> DE DIEGO, Rosa, *ibid*, p22.

<sup>[156]</sup> BASTIE, J, DEZERT, B, *La Ville*, Masson, Paris, p.388.

<sup>[157]</sup> *Ibid*, p.388.

C'est à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, que la ville se penche véritablement sur elle-même et commence à esquisser le visage, que nous lui connaissons aujourd'hui. C'est dû en une grande partie à l'essor de la classe bourgeoise, qui, dans sa volonté d'approcher le peuple, construit ses quartiers, en se détachant du château seigneurial, détenteur du pouvoir politique, économique et social:

*« Les villes ont été conçues dans l'urbanisme des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle avec des « espaces de socialité » où la classe dirigeante bourgeoise pouvait côtoyer le peuple et cela explique l'importance donnée aux boulevards, cours, esplanades et aux artères convergeant vers le centre monumental. Le centre n'est plus le château du prince, la place de la cathédrale, mais la place de l'Hôtel de ville, de la bourse, de la Maison des corporations ou des marchands. »*<sup>[158]</sup>

Mais, c'est surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, que la ville assume activement une nouvelle façon de civilisation, et même plus, elle en « devient le noyau de l'innovation, le moteur de la croissance, le symbole de la modernité. »<sup>[159]</sup>

Les nouvelles préoccupations de la bourgeoisie naissante, surtout économiques, exigent donc un espace plus grand et surtout plus proche de la classe populaire, assumant les tâches administratives et ouvrières. Ce qui va donner la constitution de deux villes : *la ville tertiaire* et *la ville industrielle*. La première est reconnaissable par « ses immeubles administratifs ou ses bureaux, sa bourse et sa chambre de commerce, les sièges des grandes banques. »<sup>[160]</sup> La seconde se prête beaucoup plus à « une image sinistre de cheminées d'usines, de longs murs noircis, de cités ouvrières, de taudis et d'atmosphère polluée. »<sup>[161]</sup> C'est de cette dernière, la ville industrielle, qu'il est particulièrement question dans le roman policier « avec son cortège de miséreux, de déracinés, prêts à devenir des hommes de main. »<sup>[162]</sup> Car comme le souligne Francis Lacassin :

*« L'industrie a détruit l'équilibre de la civilisation où chacun conservait la place que Dieu lui avait donnée. Elle a attiré à elle et concentré des déshérités qui, dispersés dans les campagnes, s'accommodaient d'une vie frugale. En multipliant sous leurs yeux les*

<sup>[158]</sup> BASTIE, J, DEZERT, B, op.cit., p.390.

<sup>[159]</sup> Ibid.

<sup>[160]</sup> Ibid.

<sup>[161]</sup> Ibid.

<sup>[162]</sup> BOILEAU-NARCEJAC, op.cit., p.14.

---

*richesses, elle leur a donné l'envie de les posséder et la certitude qu'ils ne parviendront jamais. »*<sup>[163]</sup>

Foyer de violence, de désordre et d'hostilité, la ville industrielle se trouve donc être un terrain de prédilection pour le crime, car plus, la ville développe son commerce et son industrie, plus elle se prête à l'insécurité, et par conséquent à la criminalité :

*« La ville industrielle, gigantesque, anonyme, frénétique, qui fait se côtoyer richesse et pauvreté, nouveauté et permanences, futur et passé, et qui semble croître sans qu'à aucun moment une volonté humaine unique et clairement consciente de ses buts ne puisse diriger et ordonner ce développement. Voilà qui demeure encore un objet de stupéfaction et d'effroi pour un certain nombre de nos contemporains. »*<sup>[164]</sup>

De fait, l'apparition de la ville a exigé l'instauration d'un certain ordre social, qui ne peut se faire sans l'installation d'une certaine sûreté et d'une organisation à son centre. « Chasser la « tourbe immonde » des taudis où s'épanouissent la débauche et le crime, raser les bouges, éradiquer les cloaques et surtout- canaliser la plèbe, la contrôler en organisant l'espace, où elle vit et circule »<sup>[165]</sup> devient donc un souci majeur des dirigeants politiques qui veulent valoriser l'image de leurs villes, et en même temps réprimer les lieux de tension, susceptibles de soulever des indignations sociales, relatives à leurs conditions de vie misérables, d'où vient la nécessité de la création du corps de police et des institutions de Sûreté pour bien mener ces projets sociaux et politiques.

### **I.3.3. Trois villes, trois histoires, une Mer :**

Comme nous l'avons déjà signalé, la naissance de la ville est faite à partir d'un village. Or, cette thèse à propos de la création des villes ne s'applique pas à celle des villes méditerranéennes, car selon certains spécialistes, ces villes « engendrent leurs villages autour d'elles et pour elles. »<sup>[166]</sup> D'autre part, la spécificité des villes méditerranéennes réside dans leur nature de villes portuaires qui forge leur identité et lui donne un cachet particulier, dû essentiellement à la présence des ports qui résument

---

<sup>[163]</sup> LACASSIN, Francis, *Mythologie du roman policier*, Christian Bourgois, Paris, 1993, p.25.

<sup>[164]</sup> BLANC, Jean-Noël, op.cit, p.47.

<sup>[165]</sup> MENEGALDO, HELENE, Gilles, op.cit., p.11.

<sup>[166]</sup> MATVEJE, Predrage, *Villes idéales, in Le rivages des mythes, Une géocritique méditerranéenne, Le lieu et son mythe*, op.cit., p.12.

toute l'histoire de leur création, et même au-delà de la ville, celle de la Méditerranée qu'on ne peut l'imaginer « *sans ces derniers.* »<sup>[167]</sup>

Villes méditerranéennes, Marseille, Barcelone et Alger sont avant tout des ports, entretenant des relations d'échange, de partage et d'histoire commune, en dépit de tensions engendrées par la colonisation. Dans cette optique et pour mieux cerner les spécificités de la représentation de chacune de ces trois villes, nous avons jugé nécessaire de les appréhender d'un point de vue historique, puis de leur insertion dans les littératures policières nationales concernées, et enfin, dans les récits de nos trois auteurs méditerranéens.

### **I.3.3.1. Marseille : la ville victime de sa mauvaise réputation**

Comme nous l'avons déjà souligné, la ville de Marseille est le théâtre de la trilogie *Fabio Montale* de Jean-Claude Izzo. C'est une des plus anciennes cités de France, dont l'origine remonte à des fondateurs grecs. La légende de la fondation de Marseille raconte, que des navigateurs grecs, venus de Phocée, en Asie Mineure, au VI<sup>e</sup> siècle avant J.C, arrivèrent sur les rives de la Ligurie et s'installèrent sur les bords du Lacydon, l'actuel Vieux port. Ce territoire était occupé par la tribu des Segobriges dont le roi était Nanos. Ce dernier, avait organisé un festin auquel furent conviés les Phocéens avec leur jeune chef Protis. Gyptis, la fille de Nanos, séduite par Protis, lui offre une coupe d'eau, que selon la tradition gauloise, était un rituel pour désigner celui qu'elle désirait prendre pour époux. Ainsi, Protis s'unit à Gyptis et recevra du père de cette dernière, le territoire qui allait devenir plus tard, Marseille.<sup>[168]</sup>

Les Phocéens ont donc construit une ville, qui se tourne vers la Méditerranée et *Massalia* fut le premier nom, donné à cette cité. D'ailleurs, Jean-Claude Izzo ne manque pas de signaler la naissance de Marseille, de l'union du marin Protis et de la belle Gyptis dans *Total Khéops* :

« Marseille se découvrait ainsi. Par la mer. Comme dut l'apercevoir le phocéen un matin, il y a bien des siècles. Avec le même émerveillement. Port of Massalia. Je lui connais des amants heureux, aurait pu écrire un Homère marseillais, évoquant Gyptis et Protis. Le voyageur et la princesse ». (*Total Khéops*, p.304).

<sup>[167]</sup> Ibid.

<sup>[168]</sup> « Depuis lors, cette ville, fille de l'union de Protis et de Gyptis, ne cessera de se dire comme un roman. » DONZEL, André, op.cit., p.1.

Marseille dont la fondation remonte à 600 siècles avant J.C, a vite connu un développement remarquable au cours de son histoire, qui a commencé par l'installation des Grecs sur ses terres, faisant d'elle une cité prospère sur le plan commercial et maritime. L'invasion romaine la rattacherà à Rome au II siècle avant J.C. Par contre, le Moyen Age ne semble pas être une période rayonnante pour l'ancienne cité grecque, car elle est prise par les Catalans en 1423 et la destruction qui s'en est suivi, fut peu favorable à son essor.

Le renouveau se fait au XVII<sup>e</sup> siècle avec le règne de Louis XIV, qui intégra Marseille d'une façon définitive et complète dans le royaume de France. S'ensuit alors un développement très important sur le plan du commerce maritime, qui va perdurer jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, où Marseille atteint un essor politique, technique et financier avec notamment la prise d'Alger en 1830, qui ouvre la voie à une longue série de conquêtes coloniales françaises outre-mer, comme l'occupation de la Tunisie et du Maroc.

A l'époque contemporaine, Marseille est devenue, d'un simple comptoir commercial d'une colonie grecque, le premier port de la Méditerranée occidentale grâce aux échanges commerciaux et aux relations maritimes qu'elle entretient avec le reste du monde.

Être une ville portuaire importante semble destiner Marseille à recevoir sur ses bords méditerranéens, différentes populations venues d'ailleurs, intéressées par les opportunités de travail que cette ville offre à ses nouveaux arrivants. Marseille devient donc un lieu de brassage social et culturel, mais également un foyer de maux sociaux et un espace dangereux, engendrant la criminalité.

Cette face d'ombre des dangers de Marseille donne le signal à une production littéraire où « *les peintures d'une ville en proie à la criminalité, à la corruption, aux trafics de toutes sortes, se sont succédés avec une rare constance.* »<sup>[169]</sup> Ce qui va inciter un écrivain comme Emile Zola, à décrire cette atmosphère lourde de transgression de l'ordre social pendant son séjour à Marseille dans le quartier populaire de l'Estaque à son Nord, où il y découvre « *une population grossière, pleine de superstitions et de violences* »<sup>[170]</sup> qui s'adonne à la passion du jeu et de la spéculation. Il constate que « *la ville entière est une énorme banque* »<sup>[171]</sup> Ce qui

---

<sup>[169]</sup> DONZEL, André, Ibid. p.3.

<sup>[170]</sup> ZOLA, Emile, cité par DONZEL, André, op.cit.

<sup>[171]</sup> Ibid.

l'amène à conclure : « lorsqu'une population tout entière est livrée à la spéculation du matin au soir, il est presque impossible que ce peuple de négociants ne se jette dans les émotions poignantes du jeu. »<sup>[172]</sup>

Les observations d'Emile Zola, à propos de Marseille, montrent à quel point cette ville est habitée par un climat d'insécurité, qui atteint son point culminant avec l'émergence d'un monde redoutable et puissant : *le milieu* celui de la mafia et de ses *nervis* qui : « inspirent même de la terreur à la police qui préfère se boucher les oreilles. Fermer les yeux et se taire. Elle sait qu'elle est impuissante, appréhende toujours du reste, en arrêtant un nervi, d'arrêter un personnage politique. »<sup>[173]</sup>

Ce fait trouve son écho dans la trilogie d'Izzo et cela dès les premières pages de *Total Khéops*. Ugo, l'ami de Fabio Montale procède à l'assassinat de Zucca, une figure du milieu marseillais, pour venger leur ami Manu, tué sur les ordres de ce dernier qui était décrit comme n'étant pas : « un « patron » du Milieu, mais un pilier essentiel. » (*Total Khéops*, p.74)

Le roman policier se nourrissant de ce milieu dangereux, ne peut que voir dans la ville de Marseille, un champ des plus fertiles pour enraciner ses intrigues criminelles. Ainsi, nombreux sont les romanciers qui se sont exercés à utiliser Marseille, comme toile de fond, pour leurs récits policiers :

« Avant-guerre, le romancier Samat, faisait vibrer la ville avec son « Mort de la Canebière », et quelques feuillets, « Les Enquêtes de Maris Pegomas », détective marseillais, de Pierre Vrondy, devaient certainement être vendus, par les colporteurs, de village en village. Plus tard, il y eut bien aussi Jean Contrucci, journaliste au Provençal qui va écrire en se documentant sur la petite histoire de Marseille des histoires noires. Claude Klautz, qui commence sa carrière comme auteur de romans policiers, avant de devenir célèbre sous le pseudonyme de Patrick Cauvin ... »<sup>[174]</sup>

Et la liste est longue des écrivains, qui charmés par Marseille « continuent leur travail d'émouvoir, d'informer, de dénoncer, de surprendre, de promouvoir la ville »<sup>[175]</sup> ayant en commun l'amour de cette ville, et le souci d'effacer sa mauvaise

---

<sup>[172]</sup> Ibid.

<sup>[173]</sup> Ibid.

<sup>[174]</sup> DEL PAPPAS, Gilles, "Le roman policier méditerranéen dans le paysage littéraire", *l'Humanité*, Le 5 Janvier 2008.

<sup>[175]</sup> Ibid.

réputation d'une ville mafieuse et violente. Ainsi est né le *polar marseillais*<sup>[176]</sup> à partir des années 90, qui voulait créer une nouvelle image de cette ville de mer et de soleil et sous la plume de ces auteurs : « *Marseille n'est jamais un décor mais le personnage central de l'intrigue ; une femme, bien sûr, et une femme éperdument aimée.* »<sup>[177]</sup>

Commence alors toute une production diverse partagée entre la littérature, le cinéma et la musique (représentée surtout par les groupes marseillais IAM et Massilia Sound System) qui va permettre au reste de la France : « *une autre idée de ce bout de Midi. De le mieux considérer, voire se mettre à l'aimer.* »<sup>[178]</sup>

Mais, c'est Jean-Claude Izzo, qui de l'avis de la critique, a su faire de cette ville, plus que les autres écrivains, le leitmotiv de sa narration, le besoin de raconter le monde, à travers ses quartiers nord, ses ruelles et ses quais du Vieux port. Nadia Dhoukar souligne que le Marseille d'Izzo diffère de la ville réelle, car c'est en poète qu'il le voit, le sent et l'écrit :

« *Le Marseille de Jean-Claude Izzo est celui du poète. Vécue, fantasmée, intériorisée, pétrie des souvenirs d'enfance et des légendes rapportées. Comment un auteur qui ne cesse de rappeler dans ses romans que Marseille est née du mariage de Gyptis, fille de Nanos, roi des Phocéens, avec le bel étranger Protis, peut-il évoquer Marseille à la manière d'un sociologue ?* »<sup>[179]</sup>

Ainsi, commence la saga policière de Fabio Montale à travers les lieux de Marseille où il dit à son propos que c'est :

« *Une utopie. L'unique utopie du monde. Un lieu où n'importe qui, de n'importe quelle couleur, pouvait descendre d'un bateau, ou d'un train, sa valise à la main, sans un sous en poche, et se fondre dans le flot des autres hommes. Une ville où, à peine le pied posé sur le sol, cet homme pouvait dire : « C'est ici, je suis chez moi, Marseille appartient à ceux qui y vivent. »* (Total Khéops, p. 257)

---

<sup>[176]</sup> « *Il semble bien que le polar marseillais a su déployer un plaidoyer efficace qui débouche sur une célébration réussie d'au moins deux traits de son portrait littéraire, le cosmopolitisme et la douceur du climat. Bien sûr, Marseille a toujours joui d'un climat agréable et, depuis son origine, est cosmopolite. Mais il semble que c'est le polar marseillais qui a fait découvrir ces deux atouts de Marseille à ses lecteurs et à ses commentateurs qui les mettent toujours en évidence dans leurs comptes rendus critiques.* » GUILLEMIN Alain, "Le polar « marseillais ». Reconstitution d'une identité locale et constitution d'un sous-genre." *A contrario* 2003/1 (Vol.1), p.45-60, sur : <http://www.cairn.info/revue-a-contrario-2003-1-page-45.htm>.

<sup>[177]</sup> Ibid.

<sup>[178]</sup> MERLE, René, op.cit.

<sup>[179]</sup> Ibid., p.20.

Aussi, Izzo n'hésite pas à proclamer son profond attachement à Marseille, pas seulement dans ses récits policiers, mais aussi dans sa production romanesque en général, comme par exemple dans son roman *Les Marins perdus*<sup>[180]</sup> où il est toujours question d'un Marseille aimé :

«Marseille, (...) était la seule ville du monde où l'on ne se sentait pas étranger. Personne n'y était un étranger. D'où que l'on vienne, de n'importe quelle race. A priori, on ne pouvait être que marseillais. C'est ce que disait le regard des gens. Un sentiment unique d'universalité.»<sup>[181]</sup>

L'amour d'Izzo pour Marseille, imprègne donc la trilogie d'un bout à l'autre et nous amène à supposer que cette série policière, ne fait que raconter l'histoire de cette cité phocéenne. Dans ce cas-là, le roman policier méditerranéen n'est-t-il pas finalement que l'histoire d'une ville ?

### **I.3.3.2. Barcelone dans la littérature policière**

Barcelone ou *Barcelona* en catalan, se cramponne aux rives méditerranéennes, elle constitue avec Alger et Marseille un triangle urbain qui unit le Nord et le Sud de la Méditerranée.

S'appropriant Barcelone comme un espace de prédilection pour ses intrigues policières, Montalbán témoigne de son attachement à sa ville natale : « *C'est ma partie, au sens le plus authentique de ce mot : le lieu où on a vu le jour, où les réflexes se sont formés, où on a découvert que les autres existent.* »<sup>[182]</sup>

Il semblerait que l'amour de Montalbán pour sa ville l'a poussé à rattacher la naissance de Barcelone à une légende : celle d'Hercule, voulant, peut-être, envelopper son récit d'origine d'un aspect mythique, à l'instar de Marseille, car selon lui :

« *Barcelone exigea de naître sous le regard d'Hercule. C'est Hercule qui, arrivé sur les côtes méditerranéennes d'Ibérie, gravit la première cime qu'il rencontra et contempla, entre deux rivières, un paysage d'oliviers, de pinèdes, d'amandiers et de lauriers, tapissant de douces collines moins élevées, en guise de préambule géologique, jusqu'à ce que son regard se heurte à la barrière montagneuse de Collserora.* »<sup>[183]</sup>

<sup>[180]</sup> IZZO, Jean-Claude, *Les marins perdus*, Flammarion, Paris, 1997.

<sup>[181]</sup> Ibid, p.94.

<sup>[182]</sup> MONTALBÁN, Manuel Vázquez, *Mouvement* N° 15/16, op.cit.

<sup>[183]</sup> MONTALBÁN, Manuel Vázquez, *Barcelones*, Seuil, Paris, 2002, p.11.

---

Ainsi Barcelone est née du regard d'Hercule ! Cependant l'Histoire attribue la création de cette ville à Hamilcar Barca de Carthage, père d'Hannibal, qui l'a baptisée *Barcino*.

Au Moyen Age, la ville de Barcelone a connu plusieurs conquêtes qui ont forgé son histoire et façonné son devenir. Au commencement, étaient les Wisigoths d'Athaulf, venant d'Italie, qui l'occupent pendant des siècles. Les musulmans leur succèdent, mais ne restent pas très longtemps, évincés par les Carolingiens, qui la prennent suite à une dissension interne d'al- Andalous. Ils la transforment en capitale du comté de Barcelone, avant de l'incorporer à *la Marca Hispania* (la Marche Hispanique).

Au XI<sup>e</sup> siècle, Barcelone devient le centre d'un territoire qui comprenait l'actuelle Catalogne, et différentes possessions maritimes, formant ainsi la confédération catalano- aragonaise pendant une bonne partie de son histoire. Jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, Barcelone fut l'une des principales puissances méditerranéennes. Après, la ville entra dans une période de déclin, suite à ses alliances dynastiques avec la Castille. Cette décadence dura deux siècles, à la suite desquels, Barcelone reprit son essor économique et industriel, ce qui va lui permettre d'être un important centre politique et culturel, qui perdure jusqu'à l'époque contemporaine. Cette dernière est témoin de la croissance rapide de la ville, renforcée par le retour à la démocratie dans les années 70, après la mort de Franco et couronnée par l'organisation sur son territoire des Jeux Olympiques de 1992.

Barcelone, capitale historique, administrative et économique de la Catalogne est sortie indemne et même victorieuse de son long combat pour la liberté et le développement, surtout urbain et industriel, ce qui fait d'elle, un des plus importants ports de la mer Méditerranée.

En tant que port, point de rencontre et d'échange, Barcelone dispose de tous les atouts, qui font d'elle un cadre propice à l'inspiration romanesque, car c'est : « *une ville de transit, en même temps qu'elle illustre la coexistence de nombreuses mémoires en même lieu, tous ces éléments en font une ville plurielle, à tous égards. Ce type d'endroit offre habituellement de grandes possibilités à l'écrivain.* »<sup>[184]</sup>

---

<sup>[184]</sup> KUNTZ, Lucia Iglesias, op.cit.

La ville de Barcelone n'est pas seulement le territoire privilégié des enquêtes du détective de Montalbán, Pepe Carvalho, elle est aussi interpellée par plusieurs écrivains espagnols de récits policiers, pour servir de décor à leurs intrigues :

« Le théâtre privilégié des aventures détectivesques est donc Barcelone (...), ville portuaire parmi les plus importantes d'Europe, riche d'une longue tradition de cité industrielle et cosmopolite, la capitale catalane était prédestinée au rôle de décor noir, et elle fournit son label à bien des titres : Espediente Barcelona (González Ledesma), Barcelona negra (Munõz), Barcelona connection (Martin). »<sup>[185]</sup>

Favorisée par une grande croissance urbaine et un développement remarquable sur le plan économique et industriel, Barcelone se prête volontiers à l'écriture policière, par la mise en scène, de ses avenues, de ses hauteurs, sans oublier ses espaces marginalisés comme par exemple, le vieux quartier de Barrio Chino, un champ fertile pour le crime, la prostitution et la violence.

Barcelone est donc au centre du cycle de Pepe Carvalho. Ce dernier, à travers *Les Mers du Sud* et *Le Labyrinthe grec*, tente d'inscrire ses enquêtes dans l'espace barcelonais, dans lequel il est né et a vécu, comme son créateur d'ailleurs:

« Chacune de ses investigations permet à Carvalho de scruter une couche nouvelle de la société barcelonaise sur la base d'une connaissance profonde de la ville. Celle-ci lui semble un espace foncièrement ambivalent, à la fois coquille protectrice de son enfance, prison impitoyable de sa jeunesse, sol instable de sa vie adulte. »<sup>[186]</sup>

Dans les deux romans que nous étudions, Montalbán essaye de faire évoluer ses personnages dans des lieux ouverts ou des lieux fermés, les incitant à se déplacer dans la complexité urbaine de Barcelone.

Dans *Les Mers du Sud*, il s'agit essentiellement d'une banlieue de Barcelone, San Magin : une ville satellite, que Pepe Carvalho doit traverser l'autre côté de la ville, pour pouvoir l'atteindre: « *San Magin se développait au bout d'une rue, sorte de défilé entre les flans d'édifices hétérogènes, où coexistaient le fonctionnalisme architectural fatigué pour pauvres des années cinquante et les ruches préfabriquées de ces derniers temps.* » (*Les Mers du Sud*, p.161)

<sup>[185]</sup> TYRAS, Georges, *Mouvement* N° 15/16, op.cit.

<sup>[186]</sup> VANONCINI, André, op.cit, p.107.

Dans *Le Labyrinthe grec*, Pepe parcourt les rues de Barcelone, menant une enquête à travers une ville, qui se prépare à accueillir les Jeux Olympiques avec frénésie : « *Grues, terrains retournés, bulldozers, parcelles aplanies au ras des fondations, immeubles nouveaux qui poussaient au hasard, comme des bulles greffées sur une membrane de terre morte qui deviendraient la cité olympique d'ici un an et demi.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.86)

### **I.3.3.3. Alger la Blanche en trilogie noire :**

Bercée par les murmures de la Méditerranée, Alger s'impose comme le lieu d'action privilégié de la trilogie de Khadra. Elle est présente, surtout dans *Morituri* et *Double blanc*. Dans *L'Automne des chimères*, la présence de la ville d'Alger est associée à de fréquents retours dans l'arrière-pays, dans la région de la Kabylie. Etre le noyau du pouvoir politique, administratif, économique et culturel, semble désigner Alger comme un parfait théâtre urbain pour les enquêtes du Commissaire Llob.

Appelée à l'origine *Ikosium*, sous la domination phénicienne, Alger voit son nom latinisé et devenir *Icosium* sous l'influence romaine, au 1<sup>er</sup> siècle de J.C, suite à l'alliance scellée entre Massinissa et Scipion l'Africain contre Carthage. Au milieu du X<sup>e</sup> siècle, Icosium fut reconstruite par Bologhine Ibn Ziri qui la nomme *El Djazaïr Ben Mezghenna*. C'était après la conquête musulmane de 711, qui convertit l'Afrique du Nord à l'Islam.

Pendant la régence ottomane, Alger fut déclarée la capitale du pays et on lui donna aussi son nom: El Djazaïr. <sup>[187]</sup> Ce dernier nom fut gardé pendant l'occupation française et il est resté jusqu'à l'époque contemporaine, accompagné par d'autres surnoms comme : *El Bahdja* (la joyeuse), *El Mahroussa* (la bien gardée) ou encore *La Blanche* tant par les Algériens que par les Français.

La présence de la ville d'Alger dans le roman policier algérien était inexistante à ses débuts, à commencer par la série policière de Youcef Khader dont le protagoniste SM.15 fait étalage de sa force et de sa bravoure en dehors du territoire algérien. De même dans les romans d'espionnage d'Abdelaziz Lamrani, qui, respectueux de la tradition instaurée par son prédécesseur, opte lui aussi pour l'étranger comme décor privilégié de ses aventures extraordinaires.

<sup>[187]</sup> Alger et Algérie s'écrivent de la même manière en arabe : El Djazaïr.

Cet éloignement de la terre algérienne et notamment de la ville d'Alger, a persisté dans le roman policier algérien jusqu'à la publication des récits de Zehira Houfani Berfass dans lesquels, l'auteur situe ses intrigues entre Alger et Tamanrasset. C'est le commencement de l'insertion de la littérature policière algérienne en terre nationale. La saga policière de Djamel Dib, va renforcer ce nouvel ancrage dans le territoire algérien et plus précisément algérois.

Cependant, Alger n'est qu'un décor urbain pour ces enquêtes policières, elle n'est pas chargée de la réalité socio-politique que présente cette production. Il faudra attendre la série policière de Yasmina Khadra, dans laquelle, les enquêtes du Commissaire Llob se déroulent à Alger, pour parler d'une véritable présence de cette ville dans le roman policier algérien.

Toutefois, il est à signaler, que si la capitale algérienne n'a figuré dans le genre policier que tardivement sous la plume des romanciers contemporains, elle n'en demeure pas moins présente dans le genre cinématographique.<sup>[188]</sup>

La première fois qu'Alger fut associée à une intrigue policière, c'était dans un film de Julien Duvivier : *Pépé Le Moko*, réalisé en 1936. C'était le dernier film du cycle nord-africain du réalisateur français,<sup>[189]</sup> qui comprend *Les Cinq gentlemen maudits* (1932), et *La Bandera* (1935). Le film tourné à la Casbah d'Alger fait du « *vieux quartier de la ville blanche une poche d'insoumission radicale, sorte de cour des miracles où, dans le déclassé et le crime, vit une population reléguée.* »<sup>[190]</sup> Le film rencontre un grand succès que Miloud Benhaïmouda ne manque pas de souligner:

« *Pépé Le Moko (...) demeure un jalon notable dans la diffusion du mythe d'Alger et une date marquante dans l'introduction de la veine policière en Algérie, en raison du choix exceptionnel du site- une représentation apocryphe et fascinante d'une Casbah inquiétante et mal famée, qui se répandit sur les écrans du monde, jusqu'aux U.S.A.* »<sup>[191]</sup>

<sup>[188]</sup> Il faudrait signaler qu'un certain Pierre Nord a fait la publication d'un roman d'espionnage *Le guet – apens* d'Alger en 1955, qui met en scène les péripéties d'un militaire français lors du débarquement américain à Alger en 1942, et dans lequel la ville d'Alger joue un rôle insignifiant dans l'intrigue. Mais il semblerait que l'histoire du genre policier n'a retenu que le film de *Pépé le Moko* de Julien Duvivier du fait de sa description de cette ville et précisément sa casbah.

<sup>[189]</sup> ROLOT, Christian, RAMIREZ, François, "La Casbah des insoumis, Alger dans *Pépé le Moko* de Julien Duvivier", in *Alger, Une ville et ses discours*, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1996, p.379.

<sup>[190]</sup> Ibid.

<sup>[191]</sup> BENHAÏMOUDA, Miloud, "Mythologie du roman policier algérien", *Synergie Algérie*, n° 3, 2008.

*Pépé Le Moko* a donc le mérite de faire d'Alger, le théâtre d'une intrigue qui se prolonge dans la Casbah où commence un périple policier en quête d'un malfaiteur, qui tente de trouver refuge dans la vieille ville. D'ailleurs, Yasmina Khadra semble éprouver lui-même le désir d'évoquer le souvenir de ce film, devenu un mythe de l'histoire de la capitale algérienne dans *Morituri*, quand le Commissaire Llob fait appel à ses souvenirs du temps où Alger était vraiment *blanche* :

« C'était le temps où Alger avait la blancheur des colombes et des ingénuités, où, dans les prunelles de nos mioches, les horizons de la terre venaient se refaire une virginité. C'était le temps des slogans, du chauvinisme ; le temps où le Mensonge, mieux qu'un pépé mythique, savait nous conter fleurette tandis que se couchait le soir sur une journée consternante de nullité. » (*Morituri*, p.474)

Il est probable que l'auteur algérien, par cette allusion à *Pépé Le Moko*, a voulu produire dans son sillage des récits policiers, qui proclament Alger comme un lieu d'action privilégié pour les enquêtes policières de son héros, sûr qu'ils vont la raconter aussi bien qu'un *Pépé Le Moko*.

Il est à signaler aussi, que la présence la ville d'Alger, dans l'écriture policière de Yasmina Khadra, a commencé dans *Le Dingue au bistouri*, avant qu'elle ne se consacre désormais comme un lieu d'action privilégié de la trilogie de Khadra. Les enquêtes du Commissaire Llob trouvent leur essence dans une sorte d'ancrage dans la capitale algérienne, du moment qu'elle dispose de tous les éléments susceptibles d'assurer un bon récit policier, comme les façades de ses immeubles, les villas sur ses hauteurs, mais surtout ses bas quartiers, comme Bab El Oued, réputé comme un foyer de désœuvrement et de violence.

Cependant, le Commissaire Llob n'est pas originaire d'Alger, tout comme son créateur d'ailleurs.<sup>[192]</sup> Le village natal du policier est Igidher, un coin de la Kabylie dont les fonctions de policier ont amené à Alger pour y exercer son métier. Llob se souvient dans *L'Automne de chimères*, de sa première rencontre avec la cité méditerranéenne :

« Je me souviens, la première fois que j'ai foulé le bitume d'Alger, c'était un vendredi. Le car brinquebalant, qui me prélevait d'Igidher via Ghardaïa, s'était rangé place du 1<sup>er</sup> Mai au moment où le muezzin lançait l'appel du Dohr. J'avais laissé ma valise sur le pas

---

<sup>[192]</sup> Yasmina Khadra n'est pas un véritable méditerranéen comme Izzo et Montalbán, il est originaire de Kenadsa, une région du Sahara algérien, mais il a longtemps habité Oran où il a côtoyé la Méditerranée.

*de la mosquée. Après la prière, ma valise était toujours là, à peine poussée sur le côté pour dégager l'accès à la salle. C'était en 1967, une époque où l'on pouvait passer la nuit là où elle nous surprenait sans craindre pour sa bourse, encore moins pour sa vie. Ce vendredi-là, le printemps se surpassait, les balcons fleurissaient et les filles, entoilées d'oriflammes lactescentes, sentaient chacune un pré. C'était le temps où le hasard faisait les choses en s'inspirant des jours que Dieu faisait- des jours heureux.» (L'Automne des chimères, p.917)*

Cette évocation nostalgique de la capitale d'Algérie, clôt le troisième volet de la trilogie. Le Commissaire Llob semble faire ses adieux à cette ville (il meurt tout de suite après), en lui rendant hommage, par cette description idyllique. Cependant, derrière ces souvenirs heureux d'une ville tant aimée, le regret et l'amertume apparaissent, en filigrane, pour rappeler l'Alger d'antan et s'apitoyer sur ce qu'elle est devenue actuellement : une ville qui assiste à la fuite des jours heureux : *« Les jours d'antan sont partis. Les loubards qui chahutaient au fond des portes cochères ont disparu. Les boutiquiers baissent leur rideau dès la tombée de la nuit. La rue est alors livrée aux affres de l'incertitude, aux brises désœuvrées et aux chiens errants.» (L'Automne des chimères, p.830)*

Malade, Alger l'est. Elle souffre de plusieurs maux : le chômage, la corruption, la misère, mais surtout du terrorisme, qui devient le pivot de la narration, dès la lecture de *Morituri* :

*« Quelqu'un hurle après des ambulances. Ces cris nous dégrisent. Les gens émergent de leur stupeur, se découvrent des plaies, des horreurs. Tout de suite, c'est la panique. En quelques minutes, le soleil se voile la face et la nuit-toute la nuit- s'installe en plein cœur de la matinée.» (Morituri, p.490)*

Les événements tragiques de la décennie noire voilent de leurs ombres meurtrières la ville d'Alger et font d'elle plus qu'un simple lieu d'action, elle devient un personnage de la trame narrative, ébranlée, elle aussi, par le quotidien social et politique. Le soliloque du Commissaire Llob dans *Morituri* confirme cette réalité sombre : *« Je regarde Alger et Alger regarde la mer. Cette ville n'a plus d'émotions. Elle est le désenchantement à perte de vue. Ses symboles sont mis au rebut. Soumise à une obligation de réserve, son histoire courbe l'échine et ses monuments se font tout petits.» (Morituri, p.594)*

Que ce soit Marseille, Barcelone ou Alger, chacune de ces villes raconte donc sa propre histoire à sa manière, n'oubliant pas toutefois, qu'elles appartiennent à un

espace géographique commun, celui de la Méditerranée : un lieu de brassage culturel, que la fiction policière française, espagnole et algérienne essaye d'en faire désormais le théâtre privilégié des agissements de ses protagonistes.

**I.3.2. La ville dans le roman policier ou le mythe de la ville noire :**

La création de l'organisme de la police, et l'émergence de la figure de détectives amateurs ou privés, pour veiller à l'instauration de l'ordre, et à rétablir la justice au sein de l'espace citadin, vont féconder l'imaginaire littéraire, et inspirer toute une nouvelle production romanesque, qui va prendre plus tard, le nom de la littérature policière

Suivant cette optique, les critiques s'accordent pour dire que les nouvelles d'Edgar Allan Poe illustrent parfaitement l'appropriation de la littérature du crime, et de son lieu, c'est-à-dire, la ville, en faisant du Paris, un territoire plein de mystères et d'énigmes sur lesquels enquête son chevalier Dupin. Ces récits donnent leur ton au roman d'Eugène Sue *Les Mystères de Paris*, qu'il commence à publier à partir de 1841, sous forme d'épisodes, et dans lequel, il met en scène « *le peuple des ténèbres* »<sup>[193]</sup> qui vit dans des circonstances sociales, favorables à l'épanouissement du crime et propices à toutes sortes de maux sociaux.

Le mérite d'Eugène Sue, selon les spécialistes, réside dans le fait, d'avoir lié la notion de criminalité aux conditions sociales difficiles du peuple, causes directes du vice et de débauche. En cela, il donne le signal pour l'émergence des récits, qui vont reprendre ces thèmes sous forme d'aventures policières, comme celles élaborées par Gaston Leroux et Maurice Leblanc.<sup>[194]</sup>

La ville possède donc, tous les atouts qui assurent au roman policier sa survie et son renouvellement : quartiers malfamés, des bourges, ruelles solitaires, endroits mal éclairés et louches, malfaiteurs tapis dans l'ombre des terrains vagues, qui font d'elle un espace idéal pour la fécondation du crime : « *La ville, par sa concentration de population, par ses bas-fonds, est lieu où se rassemblent toutes les perversions. La ville est crimogène.* »<sup>[195]</sup>

---

<sup>[193]</sup> MENEGALDO, HELENE, Gilles, op.cit.,p.11.

<sup>[194]</sup> Ibid.

<sup>[195]</sup> BONNEMAISON, Audrey, FONDANÈCHE, Daniel, op.cit.,p.13.

Ces éléments ne se contentent pas de figurer en filigrane au sein du roman policier, et d'être un simple décor, ils deviennent des éléments essentiels au déroulement de l'intrigue policière. Jean-Noël Blanc remarque, à ce propos, que la ville « n'est pas réduite à l'énoncé de repères spatiaux, elle devient le territoire même du polar. Plus encore que le lieu de l'action, elle en est le déploiement. Elle est là où ça se passe. »<sup>[196]</sup>

La ville véhicule donc selon Jean-Noël Blanc des images urbaines, souvent négatives et pessimistes qui deviennent désormais des clichés dans la littérature policière:

*« Au cours de son histoire, le polar a considérablement évolué dans ses façons d'envisager la ville. Il repose pourtant toujours sur le même constat de départ : la ville est malade. Glaciale, pluvieuse, obscure, crasseuse, solitaire, angoissante, elle est le lieu d'une urbanité moribonde. »*<sup>[197]</sup>

Le roman policier se veut ainsi, en plus d'une enquête sur le crime, une exploration de la ville, ce qu'elle dévoile volontiers à la lumière du jour, mais, c'est surtout ce qui l'habite dans ses profondeurs et dans ses dessous, à la tombée de la nuit :

*« La ville monte des profondeurs: sous la surface, un monde caché, creusé. Au-dessus, la ville policée, les mœurs pleines d'urbanité, les séductions, les illusions, puis, au-dessous, la ville réelle, la dureté, les luttes impitoyables, le drame. L'apparente plénitude urbaine recouvre des vides. Les évidences masquent des évidents. Le jour se change en nuit dans cette vie verticale qui perd ces certitudes et sa tranquillité parce que, dans ses failles souterraines, il se révèle que la ville a quelque chose à cacher. »*<sup>[198]</sup>

Le roman policier s'est emparé de la ville, a fait d'elle le théâtre privilégié des enquêtes de ses héros. Ces derniers arpentent ses ruelles, parcourent ses larges avenues et s'engouffrent dans ses nuits sombres, rythmant leur investigations à ses images urbaines. Entre l'enquêteur et la ville naissent des liens particuliers, indissociables que Francis Lacassin en explique la nature :

*« Avec ses façades faussement rassurantes; sa foule d'honnêtes gens dont chacun d'eux peut dissimuler un criminel ; ses rues grandes ouvertes à de folles poursuites; ses entrepôts massifs*

<sup>[196]</sup> BLANC, Jean-Noël, op.cit, p.14.

<sup>[197]</sup> Ibid..

<sup>[198]</sup> Ibid., p.85.

*comme des forteresses; ses palissades fermées sur le mystère ou le néant ; ses toits offerts au jugement de Dieu; ses lumières qui trouent la nuit menaçante, elle est tout à la fois pour le détective: sa complice, son adversaire et sa compagne. »<sup>[199]</sup>*

Ces images de la ville moderne, lieu de crime et d'insécurité, ont incité Keith Chesterton à dire au début du XX<sup>e</sup> siècle, que : « *Le roman policier est l'Iliade de la grande ville.* »<sup>[200]</sup> Et depuis, la ville n'a cessé de raconter son épopée, et d'affirmer sa présence, devenue, désormais, indispensable à la littérature policière.

D'autre part, la présence de la ville dans le récit policier et ce qu'elle engendre comme lien profond avec l'auteur, se trouve maintenant consacrée dans la tradition policière. Ce que confirme d'ailleurs, Jean-Noël Blanc: « *Ainsi, qui dit Léo Malet dit Paris, qui dit D. Hammett dit San Francisco, et R.Chandler Los Angeles, D.Goodis Philadelphie, W.R.Burnett Chicago, R.B.Parker Boston, sans oublier bien sûr D.H Clarke, M.Collins et surtout Ed Mc Bain et J. Charyn pour New York.* »<sup>[201]</sup>

Ce type de couples *auteur -ville* montre la particularité des rapports tissés qui peuvent exister entre une ville et son auteur. Dans ce cas, l'écrivain « *se fait géographe* »<sup>[202]</sup> de sa ville, il ne se contente pas seulement de la décrire, mais aussi de la recréer en digne dépositaire de son espace.

#### **I.3.4. La ville comme prétexte, alibi, pittoresque ou lieu de parole**<sup>[203]</sup>

La ville dans le roman policier est soit *absente*, soit *présente* d'après Jean-Noël Blanc. Quand l'absence de la ville dans un récit policier, est due à ce qu'elle ne donne pas lieu à une écriture, alors, elle n'est que *prétexte, alibi* ou *pittoresque* selon toujours les termes de Blanc : « *On peut y évoquer une ville précise, placer l'action dans des lieux identifiables, multiplier les signes du vrai et les apparences du réel, et échapper cependant au réalisme dans leur écriture urbaine, parce que la ville en question n'est que prétexte, alibi, ou pittoresque.* »<sup>[204]</sup>

<sup>[199]</sup> LACASSIN, Francis, op.cit, p.p.25-26.

<sup>[200]</sup> CHESTERTON, Keith cité par Stéphanie DULOUT, op.cit.

<sup>[201]</sup> BLANC, Jean-Noël, op.cit. p.37.

<sup>[202]</sup> VION-DURY, J, GRASSIN, J-M, WESTPHAL, B, (sous direct.), *Littérature et espaces*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 20-21 septembre, 2001, p.1.

<sup>[203]</sup> Nous reprenons les termes utilisés par Jean-Noël BLANC.

<sup>[204]</sup> Ibid., p.p28-29.

Dans ce cas, la ville est *prétexte*, quand elle est seulement un cadre pour le déroulement de l'action et le recensement des lieux dans la trame policière. La ville en elle-même n'est pas importante, elle ne participe pas à la constitution du texte : la ville est inexistante. Dans un autre cas, elle n'est qu'*alibi*, quand la description tend à faire trop vrai : la description des lieux tourne à une visite guidée, la ville « *sent la carte postale* »<sup>[205]</sup>, et cela malgré les tentatives de l'écrivain de rendre la ville, aussi réelle que possible, par des précisions topographiques de son espace.

Dans le dernier cas, elle est dite *pittoresque*, quand elle est limitée à un espace urbain vu de l'extérieur, qui semble inanimé, étant donné que « *l'écriture demeure extérieure à la réalité urbaine, qui se réduit finalement à un paysage vu du dehors.* »<sup>[206]</sup>

La ville est donc *absente* dans le roman policier, parce qu'elle ne joue aucun rôle dans le déroulement des événements, c'est que « *les lieux n'existent pas. Ils miment le réel, rien de plus.* »<sup>[207]</sup> Par contre, elle n'est *présente* dans la fiction criminelle, que lorsqu'elle est *écrite*, autrement dit, quand : « *[elle] constitue un composant si essentiel à l'existence du texte, que si on retirait ce composant et pas un autre, utilisant telle image urbaine et pas une autre, exprimée de cette façon et pas d'une autre, alors le texte tout entier changerait de sens.* »<sup>[208]</sup>

Ce qui rend, donc la ville si *présente* à la lecture, c'est qu'elle est plus qu'un cadre pour l'action, elle parle du drame des protagonistes, qu'elle souligne et met en valeur, elle « *se transforme alors en miroir. Elle répond aux états d'âmes du héros. Elle escorte sa marche et ses démarches comme le ferait un accompagnement musical. En harmonie ou en dissonance calculée, elle fait contrepoint aux mouvements du drame.* »<sup>[209]</sup>

La ville s'affirme alors comme *lieu de parole* selon toujours l'expression de Jean-Noël Blanc, des paroles qu'elle ne peut dire que par ses façades lugubres, ses ruelles, ses bruits et sa nuit menaçante ; c'est-à-dire par des *images urbaines*. De fait,

---

<sup>[205]</sup> Op.cit., p.30.

<sup>[206]</sup> Ibid., p.33.

<sup>[207]</sup> Ibid, p.30.

<sup>[208]</sup> Ibid.

<sup>[209]</sup> Ibid, p.34.

---

elle «constitue l'univers du drame, émotions, sentiments, rêve, cauchemar. Elle déborde de sens. »<sup>[210]</sup>

La ville du roman policier est donc une ville dynamique, vivante, qui s'humanise en inspirant tous les sentiments humains, comme la crainte, la haine et la peur de se perdre dans le labyrinthe de ses rues mal éclairées et ses bas-fonds sordides, c'est une ville qui se personnifie, car elle « incarne les émotions dont elle est le lieu et l'objet. Ce sont les sentiments qui la dessinent. On l'aime, on la hait, on se passionne à son propos. Elle s'anime, elle vit. Elle est bien plus qu'un décor ; elle devient un personnage. »<sup>[211]</sup>

Si on applique les propos de Jean-Noël Blanc sur les villes de notre corpus, la présence de Marseille, de Barcelone et d'Alger, est bien affirmée à travers l'écriture policière de nos trois auteurs. Elles ne sont nullement absentes, car chacun de ces écrivains les a évoquées, non seulement comme un espace géographique, mais aussi d'une façon vivante, en faisant de chacune un personnage du récit, si ce n'est pas la véritable héroïne.

#### **I.3.4.1. La ville personnage :**

Commençant par Jean-Claude Izzo, ce dernier met en scène une ville, qui tout au long de la trilogie Fabio Montale, se conforme à son rôle de personnage de la série et fait valoir ses droits de cité vivante, car :

*« Marseille n'est pas une ville pour touristes. Il n'y a rien à voir. Sa beauté ne se photographie pas. Elle se partage. Ici, il faut prendre parti. Se passionner. Être pour, être contre. Etre violemment. Alors seulement, ce qui est à voir se donne à voir. » (Total Khéops, p.75)*

Marseille est aussi une ville traversée par des sons, des odeurs et des bruits, confirmant son urbanité dynamique, comme par exemple dans ce passage, où le port est décrit d'une façon presque humaine :

*«Le port s'éveillait lentement, avec les premiers rayons chauds du soleil. Ce n'était pas le même brouhaha que sur la Canebière. Non, c'était juste une rumeur. Des voix, de la musique ici et là. Des voitures qui démarraient. Des moteurs de bateaux qu'on lançait. Et le premier bus qui arrivait, pour faire le plein de lycéens.» (Chourmo, p.326).*

---

<sup>[210]</sup> Ibid, p.p28-29.

<sup>[211]</sup> Ibid., p.33.

Aussi comme dans cette scène dans *Solea*, où Marseille se trouve au centre d'une description qui valorise sa lumière et ses senteurs :

« La ville, ce matin était transparente. Rose et bleue, dans l'air immobile. Chaud déjà, mais pas encore poisseux. Marseille respirait sa lumière. Comme les consommateurs, à la terrasse de La Samaritaine, la buvaient, avec insouciance, jusqu'à la dernière goutte de café au fond de leurs tasses. Bleu des toits, rose de la mer. Ou l'inverse. Jusqu'à midi. Après, le soleil écrasait tout, quelques heures. L'ombre comme la lumière. La ville devenait opaque. Blanche. C'était à ce moment que Marseille se parfumait d'anis. » (*Solea*, pp.651-652)

Marseille est donc une ville bien présente dans la production policière de Jean-Claude Izzo, c'est une ville traversée par les émotions de ses personnages, enveloppée des odeurs et des couleurs de ses jours et vibrant au son des bruits qui rythment ses espaces. C'est un Marseille bien vivant, qui s'offre au lecteur, l'incitant à produire sa propre représentation de ce lieu réel, mais réécrit et réinventé par l'auteur marseillais.

La ville de Barcelone dépasse elle aussi, le simple cadre urbain des enquêtes policières de Pepe Carvalho et affirme sa présence dans les deux romans de Manuel Vázquez Montalbán. Ainsi, dans un passage des *Mers du Sud*, où il est question des élections communales, se révèle une Barcelone, décrite comme un personnage, qui : « Au petit matin, [elle] se retrouverait lavée de toute corruption, ébréchée avec bonheur, ses faubourgs transformés en une décharge publique. » (*Les Mers du Sud*, p.274)

Dans *Le Labyrinthe grec*, la présence de la ville se trouve dans sa présentation d'une future cité olympique, qui se prépare à accueillir les jeux sur ses terres : « Il [Pepe] arpenta des ruelles devenues sans objet, à la recherche de la jeune ville, future vitrine olympique. » (*Le Labyrinthe grec*, p.70)

Barcelone, une ville occupée à ces préparatifs, est une ville nocturne : « Cette ville ne dort pas. C'est fascinant, fantastique : elle paraît dormir mais elle ne dort pas. Qui aurait pu imaginer de tels bâtiments, peuplés de tels magiciens ? » (*Le Labyrinthe grec*, p.100)

L'écriture d'Alger dans la trilogie de Khadra et les descriptions qui en découlent, font aussi d'elle un personnage du cycle. L'utilisation de différents adjectifs, attribués généralement à l'être humain, témoigne de la personnification de la capitale algérienne. Ça commence déjà avec l'incipit de *Morituri* : « Saigné aux quatre veines, l'horizon accouche à la césarienne d'un jour qui, finalement, n'aura pas mérité sa

peine. » (Morituri, p.459) D'autres expressions suivent comme : « un Hydra souverainement impassible » (Morituri, p.477), « Le quartier se cache derrière ces immeubles sordides, honteux et effarouché à la fois » (Morituri, p.529), « les routes traîtresses. » (Morituri, p. 589)

Quant au second roman de la trilogie, *Double blanc*, il dessine une ville si présente qu'elle devient humaine : « Alger couve son chagrin comme un clodo son vin frelaté. Ramassé sur elle-même, elle s'escrime à contenir ses soubresauts pour ne pas éclater ». (*Double blanc*, p.632), ou encore « Dehors, la ville étuvée est sur les nerfs. Aux vrombissements dissonants ripostent les ululements des sirènes. Le printemps n'a pas fini d'emballer son packaging et déjà Alger évoque un barbecue suspendu entre l'enfer de Dieu et le purgatoire des hommes. » (*Double blanc*, p.687)

Le même procédé est répété dans *L'Automne des chimères* : « Alger n'inspire plus les noctambules. Ses nuits sont hantées. Elles ne croient plus aux soirs qui se prostituent aux insomniaques mal lunés, ne fait pas confiance aux accalmies qui n'ont pas de suite dans les idées... » (*L'Automne des chimères*, p.788)

Yasmina Khadra fait donc participer la ville d'Alger au drame qui affecte les protagonistes de ses récits, ce qui la rend, non pas un décor vague et imprécis, mais plutôt, un paysage urbain bien *parlant*.

Les trois villes méditerranéennes imposent remarquablement leur présence dans l'écriture policière, car, la ville du roman policier ne s'offre pas comme un simple cadre pour les intrigues criminelles, elle n'est pas seulement un décor urbain où défilent les personnages, elle se veut plus que ça : « Elle accède au rang de protagoniste. Elle se conjugue finalement à la première personne. »<sup>[212]</sup>

#### **I.3. 4.2. La ville méditerranéenne : une ville en noir et blanc ou en couleurs ?**

La ville du roman policier est une ville en *noir et blanc*, selon les termes de Jean-Noël Blanc, et dans laquelle, le noir essaye de triompher du blanc car : « La ville du polar répugne à la lumière franche. Sa palette est avare. Elle préfère des couleurs rares, pauvres, éteintes, lorsqu'elle ne va pas jusqu'à ne retenir que le noir et le blanc et leur opposition violemment contrastée. »<sup>[213]</sup>

<sup>[212]</sup> BLANC, Jean-Noël, op.cit., p.33.

<sup>[213]</sup> Ibid., p.51.

Cependant, la ville de Marseille, telle qu'évoquée dans la trilogie Fabio Montale n'obéit pas toujours à ce cliché. En effet, la ville d'Izzo se révèle plus souvent au lecteur dans la lumière du jour, que dans l'obscurité de la nuit.

Ainsi, dans la scène du meurtre de Leila (un des personnages de *Total Khéops*) dans la campagne, au lieu d'un ciel gris et maussade, témoin de ce crime atroce, c'est le contraire qui arrive : « *En me relevant, je vis que le ciel était bleu. Un bleu absolument pur que le vert sombre des pins rendait encore plus lumineux. Comme sur les cartes postales.* » (*Total Khéops*, p.137). Et parfois, même la grisaille du jour n'empêche nullement l'éclatement de la lumière et colore ainsi Marseille : « *Le ciel était gris. Les nuages se levaient. Une lumière incroyable irradiait l'horizon.* » (*Total Khéops*, p.184)

La lumière du jour est associée au bonheur de vivre pour le héros d'Izzo, le soleil en devient une source de plaisir, un élément du bonheur pour lui, et autour duquel gravite des petits faits de la vie quotidienne :

« *Dehors, je pris le soleil en pleine gueule. L'impression de revenir à la vie. La vraie vie. Où le bonheur est une accumulation de petits riens insignifiants. Un rayon de soleil, un sourire, du linge qui sèche à une fenêtre, un gamin faisant un drible avec une boîte de conserve, un air de Vincent Scotto, un léger coup de vent sous la jupe d'une femme...* » (*Total Khéops*, p.255)

Montale ne craint même pas la mort sous le soleil de Marseille : « *Je restais immobile quelques secondes devant chez Félix. Les yeux aveugles de soleil. On aurait pu me tuer là, et j'aurais tout pardonné à tous.* » (*Total Khéops*, p.256). Il l'aide aussi à surmonter la vérité sur la mort de Guitou (un personnage de *Chourmo*) : « *J'allumai une cigarette et fermai les yeux. Je sentis immédiatement la douceur du soleil sur mon visage. C'était bon. Je ne croyais qu'à ces instants de bonheur. Aux miettes de l'abondance.* » (*Chourmo*, p.431).

La lumière de Marseille est donc mise en valeur, elle occupe une place très privilégiée dans le tissu narratif, elle en devient même un personnage aimé :

« *J'étais bien ici. A la plus belle terrasse du Vieux-Port. La seule où l'on peut jouir, du matin jusqu'au soir, de la lumière de la ville. On ne comprendra jamais Marseille si l'on est indifférent à sa lumière. Ici, elle est palpable. Même aux heures les plus brûlantes. Même quand elle oblige à baisser les yeux. Comme aujourd'hui.* » (*Solea*, p.629)

Les sentiments chaleureux, qu'éprouvent Montale pour le soleil marseillais, sont repris par Babette, une amie journaliste, et que se manifestent lors de sa poursuite par la mafia dans *Solea* :

-« *J'ai eu envie de ça, (...) de laisser la ville entrer en moi. De m'imprégner de sa lumière. (...) Je pensais à toi. A ce que tu dis souvent. Qu'on ne comprend rien à cette ville, si on est indifférent à sa lumière.*

- *J'ai enlevé mes lunettes noires et j'ai fermé les yeux. Face au soleil. Pour sentir sa brûlure, comme quand on est sur la plage. Je redevenais moi-même. Je me suis dit : « Tu es chez toi ». » (Solea, p.788)*

Izzo essaye ainsi, malgré la particularité de son écriture policière, à rehausser l'éclat blanchâtre de sa ville. Il semblerait que c'est pour cette raison que : « *l'univers du polar selon Izzo, aussi noir soit-il, réussit à être fidèle au mythe solaire primitif de Marseille.* »<sup>[214]</sup>

Le Marseille d'Izzo se colore donc des « *couleurs de Lisbonne* ». (*Total Khéops*, p.71). C'est une ville qui s'embrasse : « *blanche d'abord, puis ocre et rose. Une ville selon nos cœurs.* » (*Total Khéops*, p.304)

Chez Montalbán, la nuit est fréquemment associée au thème de la poursuite. Dans *Les Mers du Sud*, Pepe enquêtant sur la mort d'un riche entrepreneur, Stuart Pedrell, est surpris par l'obscurité pendant son passage à San Magin ; une ville- satellite dans laquelle, la victime a vécu pendant un an :

« *Des palmiers –réverbères au mercure dessinent des cercles lumineux concentriques se perdant au loin dans l'obscurité progressive qui envahit San Magin, tandis qu'un froid humide monte depuis le Prat et remplit la tête de Carvalho d'un horizon cotonneux de cheminée allumée.* » (*Les Mers du Sud*, p.181)

Sa rencontre avec le jeune Pedro Briongos ; le meurtrier de l'homme d'affaire et sa bande, et l'affrontement physique auquel s'est livré le détective avec ces garçons, pour connaître la vérité, s'est passé naturellement pendant la nuit, le moment propice pour les trois voyous pour effectuer leurs mauvais coups:

<sup>[214]</sup> COSTE Martine Agathe, "Marseille, ombres portées d'une ville solaire", in *Le rivage des mythes, Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2001, p.302.

« Ils allèrent jusqu'au bout de la rue, et la solitude obscure de l'envers de San Magin leur tomba dessus. A peine distinguait-on, contre la lune, la silhouette de l'église. (...) Ils s'arrêtèrent sous le cône de lumière d'une lampe bercée par la brise au bout d'un pylône en métallique. Pedro avait toujours les mains dans la poche. Souriant, il regarda à droite et à gauche, de l'ombre surgirent deux autres garçons qui se placèrent de part et d'autre du détective. » (*Les Mers du Sud*, p.286)

Cependant, c'est aux premières lueurs du jour, que le privé va faire la connaissance d'Ana, la sœur de Pedro, qui le conduit à son frère. C'est comme si la lumière matinale apportait avec elle l'éclaircissement de l'énigme, après une nuit passée à arpenter les rues obscures de San Magin : « *Les flancs des ciment commençaient à s'émailler de fenêtres illuminées. Le soleil éclatait au-delà des blocs, et sa lumière dessinait une gloire au-dessus des épaules et de la tête du pachyderme gris.* » (*Les Mers du Sud*, p.286)

Quant au *Labyrinthe grec*, c'est surtout pendant la nuit, que se dénouent les deux mystères, sur lesquels enquête Carvalho : la disparition du peintre grec Alekos, à la demande de deux clients français : la belle Claire et le producteur de télévision, Lebrun et les escapades nocturnes d'une jeune fille, Beba Brando.

Concernant l'enquête grecque, Carvalho et ses compagnons français se frayent un chemin sombre dans *Pueblo Neuvo*, sur les traces de l'artiste, qu'ils trouvent en compagnie d'un autre grec, Mitia. Au cours de cette poursuite à travers des quartiers barcelonais mal éclairés, ils se retrouvent « *au cœur d'un labyrinthe d'avenues où la végétation envahissait les rails, où la lune projetait sa lumière blafarde sur des nerfs industrielles faiblement éclairées de l'intérieur par des activités inavouées.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.286)

Ce n'est pas seulement le Grec que le détective recherche, une nouvelle fois, pendant la nuit, c'est aussi Lebrun et Mitia, à la poursuite desquels il part, après avoir découvert que la mort d'Alekos, a été provoquée par Claire : « *Aux dernières lueurs du crépuscule qui annonçaient l'entrée en scène imminente de la nuit, Carvalho s'élance sur les lieux de la Barcelone ancienne.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.171). Et c'est l'image d'une autre Barcelone, qui se révèle pendant la nuit, une image associée surtout à la déviation sexuelle :

« *Il se gava de laiderons en vestes de cuir et en blue-jeans, nantis de moustaches fournies et de cous rasés, et qui exhibaient des*

*masculinités vertigineuses dans des endroits comme Chap, La Luna ou El Ciervo, avec leurs foulards rouges et leurs quincailleries de porte-clés à l'étalage, pure archéologie anthropologique des gays de New York des années soixante-dix. » (Le Labyrinthe grec, p.171-172)*

Cette scène n'est pas loin de celle dans laquelle, le détective alerté par son assistant Biscuter chargé de surveiller la jeune Beba, se lance aussi sur ses traces dans l'obscurité barcelonaise :

*« Il dévala les marches quatre à quatre(...) il dut néanmoins reprendre son souffle et une démarche normale pour ne pas affoler les zombies qui rôdaient à l'affût d'une proie parmi les ombres et les ordures des containers, ni les noctambules qui fouillaient dans les épaves des naufrages de la ville de la partie sud des Ramblas. » (Le Labyrinthe grec, p.198)*

Carvalho retrouve la jeune fille dans cette partie de la ville « *le corps éclairé par les réverbères les plus sales du monde, sous les yeux des habitants de cette léproserie sociale.* » (Le Labyrinthe grec, p.172), où elle était en train d'acheter de la drogue à un groupe de dealers, au profit de son beau-père invalide.

La nuit est donc liée à la violence, à la débauche et à la drogue dans les récits de l'écrivain barcelonais, surtout dans *Le Labyrinthe grec*, où elle trouve son apogée.

Quant aux romans de Khadra, la capitale algérienne y est évoquée comme une ville où la nuit se dispute souvent avec la lumière du jour :

*« Le soleil débusque les ultimes poches de résistance de la nuit retranchées au fond des portes cochères. Ses lumières galvanisées ricochent sur les vitres, s'éclatent sur la carrosserie des voitures, se défoulent en une multitude de feux follets sur les trottoirs lubrifiés de rosée, et pas une flammèche ne réussit à éclairer l'œil des passants. » (Morituri, p.531)*

Réputée jadis comme Alger la Blanche, la ville de la trilogie n'a plus cette lumière particulière, qui a forgé sa légende dans les textes littéraires français ou algériens. Son soleil n'est plus aussi fier que celui d'antan: « *Le soleil commence sa descente aux enfers. Il plonge dans la mer, tente de rejoindre le rivage en s'agrippant aux vagues, mais le courant du large l'entraîne sans coup férir et il sombre dans une giclée de rage et de sang.* » (Morituri, p.588)

Désormais, il est question de journées lugubres, de ciel gris à l'image d'un quotidien sanglant : « *un ciel maussade dispense sa morosité à la ville. Le soleil de mon*

pays déprime. Les atrocités que lui lègue la nuit ont eu raison de sa magie. » (Morituri, p.576). C'est la nuit qui entend régner en maîtresse absolue sur l'espace de la ville : « *La nuit revient sur ses grands chevaux, sa cape noire au vent, les lumières de la ville comme des étincelles sous ses sabots.* » (Morituri, p.576)

La nuit dans la trilogie est surtout associée aux crimes, précisément aux attentats terroristes : « *La nuit secrète sa bile sur la ville. Déjà, au loin, une rafale enclenche le délire.* » (Morituri, p.491). Alger est désormais une ville pétrie de peur et de violence nocturne :

*« Des étoiles mouchettent le toit du monde. La nuit est déjà sur la ville, la lune tel un œil crevé au milieu du front. Au loin, les voitures hasardent leurs phares sur les routes traîtresses. Les sirènes s'affolent derrière les immeubles. En un tournemain, les rues sont dévitalisées. Seuls les lampadaires assistent les trottoirs dans leur consternante pauvreté. »* (Morituri, p.589)

La nuit devient un moment redouté des habitants de la capitale, qu'ils essayent d'effacer de leur existence: « *Il n'est pas encore dix-huit heures, et à Alger, c'est déjà la nuit.* » (Double blanc, p.645)

L'évocation de la nuit persiste dans la narration ; c'est même le moment que Yasmina Khadra choisit pour faire mourir son héros, le Commissaire Llob aux alentours de « *vingt et une heures dix* » (L'Automne des chimères, p.919). Ainsi, l'obscurité jette ses ombres meurtrières sur la ville d'Alger, elle en fait une ville solitaire et angoissante, vivant à l'ombre d'elle-même. Le noir terrifiant de ses nuits s'étend jusqu'à la région d'Igider, où il s'installe souverainement, détrônant la lumière de jadis, que le héros de Khadra semble regretter profondément :

*« La nuit secrète sa bile sur le vieux pays des Nait-Wali. Avant, c'était un moment folklorique. Les étoiles étaient à portée de nos mains (...). Aujourd'hui, le soir confisque nos lumières. Les étoiles palissent d'effroi dans le ciel d'Igider. La bête immonde est là. Dans le silence des maquis, elle se prépare à nous gâcher la vie. »* (L'Automne des chimères, p.p.768.769)

Ces images de l'obscurité ne sont que le reflet du climat d'inquiétude des années 90 qui transporte le lecteur dans une autre connotation de la nuit dans la trilogie de Khadra, loin des images habituelles des poursuites nocturnes du récit policier, entre des malfaiteurs et des policiers : chez l'écrivain algérien elles opposent le Commissaire Llob et ses hommes aux terroristes.

---

Telle elle est donc la ville du roman policier méditerranéen, tantôt, en couleur, et d'autres fois en noir et blanc. C'est est une ville qui tisse des liens étroits avec ses auteurs, en les incitant à ne pas seulement la reconnaître comme un simple théâtre pour leurs récits policiers, mais aussi comme un espace rempli de charges symboliques, qui ne demandent qu'à être interprétées.

Et c'est au roman policier qu'incombe la tâche de dévoiler les mystères de cette ville, ce qu'elle dit et ce qu'elle tente de cacher. Alors, il faut : *«le pousser (...) à avouer tout l'imaginaire urbain qu'il véhicule, et d'essayer de savoir ce que signifient ces images, avec ce qu'elles comportent de beautés, de peurs, d'angoisses, d'aspirations et de rêves.»*<sup>[215]</sup>

---

<sup>[215]</sup> COSTE, Martine Agathe, op.cit., p.16.

## *Partie II*

*De la littérature policière nationale à  
celle méditerranéenne*

## **Chapitre 1**

*L'émergence du roman policier français : de  
Gaboriau à Izzo*

Les nouvelles de Poe, traduites en France dès 1846 et retraduites par Baudelaire en 1855, sous le titre d'*Histoires extraordinaires*, vont ouvrir la voie à une nouvelle ère de récits policiers par des auteurs influencés par cet écrivain américain. Dès lors, différentes versions se multiplient du *Double assassinat dans la Rue Morgue* et sont publiées dans les journaux sous forme de feuilletons, une pratique courante à cette époque pour la publication de la littérature populaire. Ainsi est né le roman policier en France à partir du roman-feuilleton, considéré comme son précurseur le plus important.

### **II.1.1. Au départ était le roman-feuilleton :**

La littérature populaire sous forme de littérature de colportage a circulé en France à partir du XVII<sup>e</sup> siècle. Les récits de cette littérature portent des titres comme *Robert le diable* ou comme *Bonhomme Misère* qui mettent en scène tantôt des personnages de bandits et de malfaiteurs, tantôt des êtres vivants dans la misère et renonçant à la vengeance au profit de la justice. Les ouvrages de cette *bibliothèque bleue* vont s'enrichir aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles grâce aux biographies de brigands célèbres comme Cartouche, Mandrin, Anthelme Collet, à côté de contes merveilleux et fantastiques. Ces récits vont connaître un grand succès auprès du public, fasciné par le caractère criminel et fantastique de ces fictions.

C'est dans cette atmosphère de crime et de justice, que naissent *Les Mémoires de Vidocq*, publiées en 1828 et qui racontent les souvenirs d'un contrebandier Vidocq qui, après avoir été bagnard, devint chef de la sûreté. D'après Frank Evrard, *Les Mémoires de Vidocq* ont engendré « une des premières apparitions du type du détective dans un livre. »<sup>[216]</sup> De surcroît, l'importance de ces mémoires vient du fait qu'ils ont mis en scène l'élément de l'enquête et la personne qui s'en charge. De ce fait : « Les Mémoires de Vidocq » révèlent le déplacement d'intérêt de la part du public, du criminel vers l'enquêteur (...) le policier est né. »<sup>[217]</sup>

Des auteurs comme Balzac et Victor Hugo vont s'inspirer de ce récit pour écrire des œuvres où ils feront naître des personnages tels que Vautrin, le personnage favori de Balzac et les figures d'un ancien bagnard Jean Val Jean et du policier Javet chez Hugo.

---

<sup>[216]</sup> EVRARD, Franck, op.cit., p.23.

<sup>[217]</sup> LITS, Marc, op.cit., p.34.

La littérature de colportage disparut au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est un autre genre de récit qui va prendre la relève de la thématique policière et des éléments criminels, pour les remanier sous forme de romans –feuilletons. Ces derniers sont les conséquences de la naissance d'une presse populaire comme *La Presse* d'Emile de Girardin, créée en 1836, où des romans découpés en feuilletons quotidiens, sont publiés avec grand succès.

Dans ce genre émergent, des noms vont s'imposer comme Honoré de Balzac avec son roman *La Vieille fille*, et Alexandre Dumas père avec *Les Trois mousquetaires* et *Vingt ans après*. Aussi, Frédéric Soulié avec *Les Mémoires du diable*, sans oublier Eugène Sue avec *Les Mystères de Paris*, qui rencontra un immense succès lors de son apparition en 1842. D'autres feuilletonistes ont aussi laissé leurs empreintes dans ces récits innovateurs, comme par exemple, Paul Féval avec *Les Mystères de Londres* ainsi que Ponson du Terrail et sa série *Rocambole*.

Ces Romans-feuilletons, comme la critique s'accorde à le souligner, comportent à leur insu tous les éléments qui constitueront le roman policier plus tard : le crime impuni, le petit peuple, les personnages du malfaiteur et du policier, la vengeance, le suspense et les complots. Cependant, malgré l'abondance de ces techniques dans le roman-feuilleton, il n'en semble pas moins encore fort éloigné du roman policier proprement dit, comme le souligne justement Frank Evrard :

« Si la thématique du genre policier est bien présente dans les romans de Balzac comme dans les romans-feuilletons de Sue ou de Ponson du Terrail, le récit souffre d'une absence de concentration et de dosage. Les personnages sont davantage pensés par rapport à leur destinée individuelle sociale et amoureuse que par rapport à leur fonction dans l'énigme criminelle. »<sup>[218]</sup>

Autrement dit, c'est l'énigme criminelle qui manque au roman-feuilleton pour qu'il puisse ressembler au roman policier, en plus de l'absence de notions de détective et d'enquête : éléments essentiels dans tout récit à énigme. Toutefois, selon les spécialistes du genre, il ne faut pas négliger l'influence considérable que le roman-feuilleton a exercé sur l'évolution du roman policier et son développement, en tant que genre autonome, ayant ses propres règles et techniques, d'autant plus, que les premiers auteurs de romans policiers - Alexandre Dumas et Emile Gaboriau en France, Wilkie Collins en Angleterre - se considèrent, comme les héritiers des grands feuilletonistes :

<sup>[218]</sup> EVRARD, Franck, op.cit., p.37.

Jacques Dubois précise à ce propos : « *c'est que le roman populaire, « ce roman à mystères » portant déjà en lui la plupart des constitutions du récit de police.* »<sup>[219]</sup> Mais bientôt, le roman-feuilleton va perdre de son succès auprès du public, au profit des faits divers qui s'intéressent aux événements de la vie quotidienne inaccoutumés : des récits criminels et sanglants qui font la fortune des journaux.

La seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle se caractérise donc par la diversité des thèmes criminels traduits, soit dans les romans-feuilletons, soit dans les faits divers quotidiens. Imprégné de l'un comme de l'autre, le français Emile Gaboriau invente le premier roman *judiciaire* appelé, plus tard, *policier*. Ce feuilletoniste dont les romans reflètent des faits divers, comme dans *L'Affaire Lerouge* publié en 1863, a pour origine, un reportage sur un fait divers réel.

L'œuvre de Gaboriau comporte six romans policiers qui sont, outre *L'Affaire Lerouge*, *Le dossier N°113*, *Le crime d'Orcival*, *Les esclaves de Paris*, *Monsieur Lecoq* et *La corde au cou*. Elle part d'une intrigue criminelle, sur laquelle va enquêter un inspecteur de la Sûreté, le père Tabaret dit Tirauculaire ou par le policier Lecoq. Dans ces romans, Gaboriau met en scène une enquête sur un crime, et un policier lucide qui applique des techniques méthodiques, pour élucider le mystère de ce crime. L'instauration des éléments policiers dans les récits est désormais établie : le roman policier est né.

Pour cela, Gaboriau a le mérite d'être le véritable créateur du roman policier, il « *apparaît donc nettement comme l'auteur qui marque la transition entre le roman-feuilleton et le roman policier.* »<sup>[220]</sup> Du moment aussi, que le récit à énigme, écrit par Poe, a été fait sous la forme générique de la nouvelle et non celui du roman.

Ainsi, les années 1860, marquées en France par la publication de *L'Affaire Lerouge*, sont un moment significatif dans l'émergence du roman policier. « *Palier décisif qui voit s'ébaucher le roman semi-populaire de détection par une conversion significative de divers éléments du premier feuilleton.* »<sup>[221]</sup> C'est à partir de ce moment que d'autres écrivains vont s'essayer à ce genre nouveau, suivant la structure (crime, enquête, détective) lancée par Gaboriau. Différents romanciers vont produire des récits

<sup>[219]</sup> DUBOIS, Jacques, op.cit., p.15.

<sup>[220]</sup> LITS, Marc, op.cit., p.30.

<sup>[221]</sup> DUBOIS, Jacques, ibid.

à énigme, tels que Constant Guérault, Boisgobey, Elie Berthet avec *La bande à Fifi Vollard* (1876), Fortuné du Boisgobey avec *L'inconnue de Belle ville* (1881), *La chambre rouge* (1882), *La vieillesse de M. Lecoq* (1892) et Eugène Chavette avec *Le roi des limiers* (1879) et *La bande de la belle Aliette* (1882).

Ces récits centrés sur l'enquête et la poursuite du criminel ont jalonné la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cependant, les critiques s'accordent pour dire qu'ils n'étaient pas de véritables continuateurs de *L'Affaire Lerouge* et des autres romans de Gaboriau, que c'étaient juste des tâtonnements transitoires entre le récit d'aventure, cher au roman-feuilleton et le récit d'enquête, propre au roman policier.

Les romans *judiciaires* de Gaboriau ne connaîtront donc pas, une relève immédiate mise à part, les quelques tentatives citées plus tôt. Il faudra attendre le début du XX<sup>e</sup> siècle, pour que le roman policier lancé par Gaboriau en France, trouve un véritable écho et s'instaure définitivement, en tant que genre confirmé avec ses propres règles et lois.

### **II.1.2. L'influence anglo-saxonne : le roman à énigme**

Le début du XX<sup>e</sup> siècle va connaître un véritable essor du roman policier en France. L'effervescence de ce dernier est due aux romans de sir Arthur Conan Doyle, traduites en France dès 1902. Influencé par le chevalier Dupin de Poe et du policier Lecoq, Conan Doyle invente Sherlock Holmes : un personnage type de détective amateur *surdoué*, que rien n'échappe à son génie déducteur. Il en devient une des *figures mythiques* du roman policier, car en ce personnage : « *se réunissent les vertus héroïques les plus anciennes et les qualités intellectuelles les plus modernes. De cette manière, il n'incarne pas seulement un idéal de l'Angleterre victorienne mais devient aussi très rapidement une figure mythique universelle.* »<sup>[222]</sup>

Sherlock Holmes, surnommé par la critique *le roi des détectives*, est le héros de quatre romans : *Une étude en rouge*, (1887), *Le signe des quatre* (1890), *Le chien des Baskerville* (1902), *La vallée de la peur* (1915), ainsi que de nombreuses nouvelles comme : *Les aventures de Sherlock Holmes* (1892), *Le retour de Sherlock Holmes* (1905) et *Les archives de Sherlock Holmes* (1927).

---

<sup>[222]</sup> VANONCINI, André, op.cit., p.29.

En plus de cette influence anglaise sur le roman policier français, les célèbres aventures américaines de Nick Carter et de Nat Pinkerton, sont publiées en France dès 1907 sous forme de fascicules, et qui vont le féconder d'une façon remarquable.

Suivant la littérature criminelle anglaise et américaine, les écrivains français commencent des récits policiers où se mêlent l'énigme et la détection, tout en empruntant la structure du roman-feuilleton. Différents romanciers s'illustrent comme Gaston Leroux avec *Rouletabille* (1907 - 1922), *Chéri –Bibi* (1913 -1926), Maurice Le Blanc avec *Arsène Lupin* (1904-1939), ainsi que Marcel Allain et Pierre Souvestre avec la série *Fantômas* entre 1910 et 1914.

Le personnage mythique d'Arsène Lupin a suscité, dès son apparition en 1904, un succès immense. Ce *gentleman cambrioleur* ou *le Cyrano de la pègre*, ainsi nommé par Sartre, est un homme à principe, un cambrioleur et un justicier à la fois, avec une apparence de dandy. C'est un voleur, mais pas un tueur avide de sang, c'est un protecteur des êtres faibles comme la veuve et l'orphelin. Il est « *toujours au frontières du bien et du mal, à la fois révolté au et complice de l'ordre sociale, est un personnage ambigu.* »<sup>[223]</sup>. Arsène Lupin est considéré comme une des figures mythiques de la littérature policière française dont l'écho de son succès, est retentissant jusqu'à nos jours.

Quant à Gaston Leroux, il lui revient le mérite d'avoir imposé *le roman de détection criminelle* dans *Le Mystère de la chambre jaune* : véritable récit à énigme dont le héros est le jeune reporter détective Joseph Joséphit dit Rouletabille. Ce journaliste amateur devance la police dans ses investigations concernant le crime de la chambre close. Un autre personnage de Leroux : chéri- Babi, qui en s'évadant de prison, devient à la fois, la victime, l'enquêteur et le criminel. Les aventures de chéri –Babi ont commencé à paraître dès 1913, pour continuer jusqu'à 1926.

Dans ses romans, Gaston Leroux tout en menant les démarches ingénieuses de l'enquête, met en relief *le système narratif* de ses récit policiers qu'il soigne particulièrement, ce que précise d'ailleurs Jean – Jacques Tourteau :

« *Gaston Leroux connaît et tient pour indispensable au genre policier la règle d'unité d'effet et d'économie posée par Edgar A. Poe : tout dans un roman comme dans une « nouvelle » (Short story),*

---

<sup>[223]</sup> EVRARD, Franck, op.cit.,p.42.

*doit concourir au dénouement. Un bon auteur a déjà sa dernière ligne en vue lorsqu'il écrit la première.* » <sup>[224]</sup>

Le personnage de Marcel Alain et Pierre Souvestre *Fantômas*, obtient rapidement la faveur du public : « *Dépourvu de couleur et de substance, Fantômas « le maître de tout, de l'heure et du temps », figure de « la Mort », ne se présente que négativement. En raison de ses multiples déguisements, son existence incertaine semble être surtout verbale.* » <sup>[225]</sup>

Ce genre du crime fut admiré par les surréalistes en raison de son écriture semi-automatique prisée par les adeptes de ce courant, aussi parce que *Fantômas* cultive l'irrationnel dans la réalité réputée rationnelle en introduisant le rêve et l'imaginaire pour créer un univers onirique.

Donc, à la veille de la première guerre mondiale, la littérature policière commence à s'épanouir, le roman policier a eu raison du roman-feuilleton. Il existe réellement en France en tant que genre, qui a finalement trouvé ses marques et ses principes en attirant de plus en plus des écrivains avides de « *tremper leur plume dans le sang et le crime* » selon Stéphanie Dulout. <sup>[226]</sup> Cependant, il faudra attendre l'entre les deux guerres mondiales pour que le récit à énigme connaîtra son apogée et son expansion parallèlement en trois pays différents : la France, la Grande-Bretagne et les Etats-Unis.

Les critiques du roman policiers s'accordent pour dire, que la période entre les deux- guerres marque l'âge d'or du roman à énigme, appelé aussi *roman- problème*, *roman de pure détection* ou *roman de détection criminelle*. Ce qui fait aussi sa fortune et le consacre davantage, c'est la création de grandes collections comme: *Le masque* crée par Albert Pigasse en 1927, et *L'Empreinte* par Alexandre Ralli en 1929. En plus de la création du *Prix du roman d'aventure* par Albert Pigasse en 1930, considéré comme un acquis inestimable pour le développement du roman policier en France.

Le récit à énigme ou le roman- problème ou encore le roman- jeu, a donc obtenu les faveurs du public et jouit d'une formidable réputation pendant la période de l'entre-deux- guerres, qui fait écho au modèle du *roman à énigme* ou *détective story* à l'anglaise

<sup>[224]</sup> TOURTEAU, Jean –Jacques cité par Marc LITS, op.cit., p.46.

<sup>[225]</sup> EVRARD, Franck, op.cit., p.45.

<sup>[226]</sup> DULOUT, Stéphanie, op.cit., p.13.

Le modèle du roman à énigme anglo-saxon domine la littérature policière de l'entre-deux guerres et son écho résonnera jusqu'à l'Amérique, où il se matérialise sous la plume de plusieurs écrivains tels : S.S. Van Dine alias William Huntington Wright qui élabore *Les vingt règles du roman policier*, que le lecteur doit connaître, pour qu'il puisse identifier le coupable. Il est aussi le créateur de Philo Vance : un détective riche, élégant et snob à partir de 1920, date d'écriture de *La Mystérieuse affaire*.

Aussi, Earl Derr Biggers qui crée l'humble Charlie Chan, un inspecteur de police d'origine chinoise installé à Honolulu; remarquable par sa courtoisie et son attitude placide. Il apparaît dans six romans écrits entre 1925 et 1932. En plus d'Antony Berkely Cox, qui utilisant le pseudonyme de Francis Iles, a su instauré le suspens dans le roman policier, notamment avec *Complicité* en 1931 et *Préméditation* en 1932. Cet auteur met en scène une psychologie profonde des personnages, où le jeu des sentiments domine l'enquête et le rôle du détective. Le roman policier devient ainsi purement psychologique.

D'autres récits policiers vont suivre comme ceux de John Dickson, qui sont des classiques du genre comme : *Trois cercueils se refermeront* (1935), ou *Celui qui murmure* (1946) ou encore *La chambre ardente* (1937), où se présente un double mystère de chambre close, qui marie le récit à énigme et le fantastique.

Les romans –problèmes d'Ellery Queen, pseudonyme de deux cousins (Manford Lepofsky dit Manfred B. Lee et Daniel Natan dit Frédéric Dannay) représentent le modèle le plus réussi du roman- problème américain. Les deux cousins imaginent un duo : un inspecteur de la police new-yorkaise Richard Queen et son fils Ellery, auteur de roman policier, qui élucide les énigmes, soumis à l'examen de son père.

Entre 1929 et les années 1960, Ellery Queen publie plus de cinquante aventures dont celles de la première époque semblent répondre le mieux au modèle établi par S.S. Van Dine. De son côté, Rex Stout, créateur de Nero Wolf, *L'Homme à L'orchidée*, un détective énorme et passionné d'orchidées. Sa physionomie énorme, l'empêchant de se déplacer, à l'extérieure de sa maison new-yorkaise, Nero Wolf mène l'enquête à partir de l'appui de Archie Godwin coursier et biographe qui se déplace en son nom. Les récits policiers de Rex Stout s'étalent de 1934, date de la publication de première aventure *Fer de Lance*, jusqu'aux années 1960.

Le roman à énigme américain n'a donc fait qu'à renforcer la formule stéréotypée du modèle anglais en reprenant les mécanismes de la détection, essentiellement hérités de l'Angleterre, tout en les codifiant dans des règles comme celles de S.S. Van Dine. Pour ce dernier, le roman policier ressemble à *des mots croisés*, c'est-à-dire *une combinaison* logique et rationnelle où les personnages sont réduits à de *simple pions* sur échiquier sans véritable intérêt, pour leur dimension psychologique et sentimentale.

Cependant, le roman à énigme à l'américaine, à force d'être trop codifié dans des règles et des clichés récurrents, n'a fait qu'à circonscrire la formule classique du genre policier, empêchant toute fécondité et tout développement au sein de sa structure, à l'encontre de la version française qui se développe rapidement étant donné qu'en France, les auteurs, tout en suivant la structure du roman à énigme à l'anglaise, n'ont pas hésité à avoir leurs propres empreintes dans leurs œuvres. Ils introduisent dans le roman policier, la dimension psychologique et des intrigues sentimentales, qui feront la particularité du roman policier français, car :

« Les meilleurs auteurs français de la période considérée conserveront le problème qui excite l'esprit mais ils s'efforceront de l'humaniser la tête et le cœur ; ils se garderont de se priver du soutien de l'intrigue et de l'attrait de l'énigme qui ont formé le support des grandes œuvres romanesques classiques ou modernes ; à cette énigme qui était du temps, du lieu, de l'occasion et des circonstances dans le roman –problème imité de l'anglo-saxon. Des trois questions : qui a tué ? Comment a-t-il tué ? Pourquoi a-t-il tué ? C'est la troisième qui passera au premier plan. »<sup>[227]</sup>

Les auteurs français, tout en restant fidèles au modèle du roman à énigme anglo-saxon, ont ainsi cherché à développer le contenu du récit policier, en créant des formes originales. Parmi les plus célèbres, on peut citer Pierre Véry avec ses vingt-huit romans publiés entre 1930 et 1949, fondés sur un raisonnement déductif où se mêlent le merveilleux et le mystère comme *L'Assassinat du père Noël* (1934), *Les disparus de saint-Agil* (1935) ou *Goupin Mains-Rouges* (1937). Les romans de mystère de Pierre Véry mettent à l'honneur le monde de l'enfance parsemé de chansons, des comptines et des figures de contes de fées, qui créent un univers onirique et insolite qui lui valurent la réception du premier *Grand prix du roman d'aventure* en 1930.

<sup>[227]</sup> TOURTEAU, J.-J., cité par LITS, Marc, op.cit., p.46.

Ne s'éloignant pas trop de ce modèle féerique de l'enfance, le belge Stanislas-André Steeman lui accorde aussi une place importante dans sa production policière. Il justifie son choix en déclarant que : « *Les fées ont trouvé refuge dans ces endroits communément appelés par les profanes lieux du crime. Ouvrez le roman policier avec un cœur d'enfant, car il est près du poème que de la vérité.* »<sup>[228]</sup>

Steeman, le maître du roman -problème en Belgique, est le créateur du détective Wenceslas Vorobeït Chik dit M.Wens. Ce dernier accomplit les enquêtes les plus astucieuses avec érudition et raffinement. *Six Hommes morts* en 1431, où le coupable n'est autre que l'une des victimes, annonce la structure suivie, plus tard, par Agatha Christie dans *Dix petits nègres*. D'ailleurs, Steeman obtient le Grand prix du roman d'aventure pour ce roman.

Claude Aveline, romancier classique et homme de lettres selon les critiques, s'est intéressé lui aussi au roman policier, qu'il juge aussi noble que tout autre genre. Rejetant la conception du genre mineur qui entoure le récit policier, il déclare : « *Nous dirons pour notre part qu'il n'y a pas de mauvais genre littéraire, il n'y a pas des mauvais écrivains. Le roman policier a ses lettres des noblesses, sa formule est digne d'inspirer les talents les plus difficiles.* »<sup>[229]</sup> Dans les cinq romans repris sous le titre : *suite policière*, Aveline cherche à donner plus de chaleur humaine à ses récits à énigmes en dotant les personnages d'une épaisseur psychologique, éloignée du dogmatisme froid anglais, tout en ayant pour cadre de vie, la réalité quotidienne. Ces deux romans *La double mort de Frédéric Belot* (1932) et *L'abonné de la ligne U*, sont devenues des classiques de la littérature policière française.

Les auteurs français ont donc voulu donner un nouveau souffle au roman à énigme, en créant une atmosphère psychologique, humaine et poétique, chacun à sa manière, comme le précise par ailleurs Boileau- Narcejac :

« *D'une façon générale, les auteurs français de l'époque 1930 interprètent librement le roman policier. D'abord très influencés par leurs confrères anglo-saxons, révélés grâce aux deux célèbres collections: « Le Masque » et « L'Empreinte », ils cherchent bientôt à se libérer des règles qu'ils jugent trop étroites.* »<sup>[230]</sup>

<sup>[228]</sup> STEEMAN, Stanislas- André cité par Franck Evrard, op.cit., p.50.

<sup>[229]</sup> AVELINE, Claude cité par Marc Lits, op.cit., p. 47.

<sup>[230]</sup> BOILEAU- Narcejac, *Le roman policier*, Presses Universitaires de France, Paris, 1988, p.69.

Un autre maître belge du genre policier émerge à côté des auteurs français : c'est Georges Simenon, qui a renouvelé le roman policier français, en lui attribuant une *dimension littéraire*, que beaucoup ne lui accordaient pas. Cet auteur a produit une immense œuvre à très grand tirage, dont la plus part, est produite à l'écran, répartie entre romans psychologiques et les *Maigret*. Son succès vient de sa création du commissaire Jules Maigret, une des figures les plus mythiques de l'enquêteur, tel que Sherlock Holmes, Hercule Poirot ou Philippe Marlowe, en plus de son statut au sein de la hiérarchisation policière, en tant que commissaire divisionnaire à la police judiciaire parisienne. En effet, Maigret est : « *le premier enquêteur, dans toute l'histoire du genre, à se faire assister d'une équipe d'inspecteurs et de spécialistes en criminalistique tels que l'archiviste, le chimiste, le médecin légiste.* »<sup>[231]</sup>

Simenon, surnommé *le raccommodeur d'âmes* par la critique, a donné un nouvel accent au récit policier, en puisant dans les rouages de la psychologie humaine pour éclairer les énigmes criminelles, tout : « *en exploitant une esthétique romanesque datée comme celle de la tranche de vie réaliste. [Il] s'affirme comme un créateur original et novateur donnant une épaisseur au monde policier.* »<sup>[232]</sup>

En fait, le commissaire Maigret va au-delà du crime lui-même, afin de dévoiler les intentions réelles, les passions, les haines et les rancunes cachées, qui ont conduit au crime, se faisant, il aille jusqu'à réconcilier le coupable avec lui-même, car : « *en lui permettant de se délivrer du poids de la culpabilité, du passé, de la souffrance qui les torture, Maigret ne cherche pas à retrancher le criminel de la communauté humaine mais à « raccommodeur » un destin brisé.* »<sup>[233]</sup> Des titres comme *Le chien jaune*, *L'Affaire Saint- Fiacre*, *Le Pendu de Saint- Pholien*, sont désormais des classiques du genre policier.

---

<sup>[231]</sup> VANONCINI, André, *Le roman policier*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993, p.87.

<sup>[232]</sup> EVRARD, Franck, op.cit., p.62.

<sup>[233]</sup> Ibid., p.63.

---

---

### II.1.3. Au-delà du roman à énigme : le roman noir et le roman à suspense.

#### II.1.3.1. Le roman noir américain et son héritier français

Les années 1920 aux Etats-Unis assistent à l'émergence du roman policier noir qui se désintéresse du roman à énigme à l'anglaise, qui sombrait dans une *formule stéréotypée*, et a tracé son propre cachet, c'est-à-dire le crime sous le signe du vice, de la corruption, et de la débauche dans une Amérique en crise, tiraillée par la violence et l'angoisse liées à l'effervescence de la criminalité et que la loi de la prohibition ne fait qu'accroître : ces amendements sur la fabrication et la consommation d'alcool cultivent les crimes organisés et les gangs criminels.

Ce nouveau genre policier est né avec l'avènement des *pulp magazine* (des revues bon marché, imprimées sur du papier fabriqué, à partir de pâte grossière) et la création du *paperback* (livre de poche) dont la plus distinguée est *Pocket Books*, fondée en 1939 qui s'occupe à la publication des romans policiers les plus intéressants.

Fondé par Dashiell Hammett après le précurseur Carroll John Daly qui a créé avec Race Williams, l'*archi type du détective privé*, le roman noir met en scène des détectives *hard-boiled* (*dur à cuire*), des détectives privés qui travaillent pour leur comptes, au contraire de l'enquêteur des salons bourgeois anglais, ou les bureaux français, qui élucide le crime pour lui-même, et non pour la rémunération. Le détective privé américain est plutôt un être indépendant, désabusé et solitaire, c'est une « *sorte de « cow-boy urbain »*, héros solitaire et marginal lancé dans une quête de valeurs vouée à l'échec.»<sup>[234]</sup>

Cette figure de détective privé est parfaitement incarnée par Sam Spade créé par Dashiell Hammett, un archétype du dur à cuire. Les romans les plus célèbres de Hammett sont *Le grand braquage* (1927), *La maison rouge* (1929), *La clé de verre* (1930), mais surtout *Le Faucon de Malte* (1930) dans lesquels Hammett y emploie un style où la description est allusive, le dialogue est bref et incisif avec une *langue fort peu académique*.

A côté de Hammett, on trouve un autre géant du roman noir, Raymond Chandler qui crée une figure mythique de détective privé : Philip Marlow, un autre *dur à cuire*

---

<sup>[234]</sup> EVRARD, Franck, *ibid.*, p.54.

---

---

cynique et solitaire, mais qui possède un cœur généreux et une grande sensibilité dont les aventures se passent à Los Angeles, sur un fond de crime, de dialogue et d'action.

Ecrits avec un style, où l'argot a cédé la place à la poésie, les récits policiers de Chandler reflètent la profondeur psychologique des personnages et accordent une grande place à la description des décors et des paysages. De ce fait : « *par cette mise en forme très élaborée le texte atteint une qualité poétique qui le range parmi les monuments de la littérature romanesque du XX<sup>e</sup> siècle.* »<sup>[235]</sup> Ces romans, *Le grand sommeil* (1939), *Adieu ma jolie* (1940), *Sur un air de navaja* (1953), *Charade pour écroulés* (1958) sont désormais des classiques et à ce titre, Chandler est considéré, par les spécialistes du genre policiers, comme l'un des plus grands représentants du roman noir américain.

D'autres successeurs de Hammett et de Chandler ont donné au roman noir américain ses lettres de noblesse. Parmi eux, nous trouvons Ross Macdonald alias Kenneth Millar, considéré comme *L'héritier de Chandler*. Son détective Miles Archer emprunte beaucoup de traits à Marlow : c'est un détective incorruptible et un homme d'action mais qui cherche sous la face apparente du crime, les conflits psychologiques qui agitent les personnages du drame meurtrier. Ses romans les plus célèbres sont : *Il est passé par ici* (1949), *La grimace d'ivoire* (1952), *Un mortel air de famille* (1959), *Un regard d'adieu* (1969).

Une autre figure du roman noir : Mickey Spillane, un des auteurs policiers américains les plus lus dans le monde, dont l'œuvre atteint des chiffres de vente immense et bénéficie de plusieurs traductions, comme : *J'aurai ta peau* (1947). En plus d'Ed McBain un (pseudonyme de Salvatore Lombino) qui se distingue des autres romanciers, par la création d'une série de romans consacrés aux enquêtes d'une brigade du 87<sup>e</sup> district qui se passent à Isola, une ville imaginaire inspirée des quartiers et des secteurs de New York. S'intéressant moins au dénouement d'une intrigue criminelle, McBain porte son attention à la misère et aux conflits, qui hantent ces lieux : « *l'essentiel n'est pas ici de suivre pas à pas la résolution d'une énigme. Les combinaisons infinies de thèmes et de structures ouvrent des vues saisissantes sur les misères et déchirements de la grande cité des temps modernes.* »<sup>[236]</sup> Parmi ces romans, on trouve *Du balai* (1956) et *Soupes aux poulets* (1959).

---

<sup>[235]</sup> VANONCINI, André, op.cit., p.65.

<sup>[236]</sup> Ibid., p.70.

New York se trouve, une fois de plus, le théâtre du crime sous la plume de Chester Himes. Celui-ci crée les deux flics noirs : Ed Cercueil et Fossoyeur Jones, chargés de contrôler le quartier de Harlem avec violence et brutalité. Les enquêtes menées par ces deux flics, ne sont que l'arrière-plan de la peinture des lieux et le lot quotidien de misère et d'humiliation de ses habitants

Dans la même veine, les romans de Davis Goodis et de Jim Thompson créent des héros impuissants et misérables psychiquement, incarnés dans des romans où la culpabilité, l'autodestruction et la fatalité règnent. Les romans de Goodis comme *La lune dans le caniveau* (1953), *Descente aux enfers*, *Vendredi 13*, *Sans espoir de retour*, sont considérés comme des classiques du roman noir. Ceux de Thompson sont monstrueux, et présentent des modèles d'anti-héros, comme *Des cliques et de cloaques* (1954), *Lien conjugal* (1959) ou encore *1275 âmes* (1964).

Pour les auteurs du roman noir américain, l'enquête n'est donc qu'un prétexte pour dévoiler un univers, où le *contrat social* est sans cesse violé, où les conflits psychologiques, familiaux et politiques sont inscrits au cœur même de l'énigme. Les thèmes de la violence, du crime organisé et de déviance pathologique sont au rendez-vous. Ils sont les conséquences de la civilisation industrielle et l'essor urbain, créateur de *La cité*. De ce fait, le roman noir américain a instauré la tradition *crime-ville* dans la littérature criminelle par « *la transposition dans un cadre urbain, du western romanesque, le «privé» se substituant au redresseur de torts des villages de l'Ouest et l'affrontement final (shootout) se déroulant, non plus dans une ville de pionniers, mais dans des entrepôts de New York ou de Chicago.* »<sup>[237]</sup>

En France, c'est la création de la collection *Série Noire* chez Gallimard, qui va procéder à l'avènement du roman noir américain. Lancée sous la direction de Marcel Duhamel, cette collection s'occupe de la publication des grands romanciers américains comme Raymond Chandler, Chester Himes et les deux anglais Peter Cheyney et James Hadly Chase.

Fascinés par la culture américaine, les écrivains français ne vont pas tarder à s'exercer à cette nouvelle forme générique qui rompt avec la tradition du roman à énigme avec ses scènes violentes et sanglantes et surtout avec l'utilisation d'un langage argotique qui obtint la faveur du public français.

---

<sup>[237]</sup> BOYER, Alain-Michel, *Les paralittératures*, Armand Collins, Paris, 2008, p.41.

Au début, les auteurs français publient leurs récits policiers sous des noms américains, comme Léo Malet, sous ceux de Frank Harding, ou de Léo Latimer, Jean Amila sous celui de John Meckert et Boris Vian sous celui de Vernon Sullivan. Ce dernier choisit de parodier les romans noirs américains, surtout ceux de Dashiell Hammett, pour leur particularité dure et violente.

Cependant, ne se contentant pas seulement de suivre le modèle américain, le roman noir français va forger sa propre image, puisée dans la pure tradition littéraire française. En effet, les auteurs français font appel à la peinture de la société dans leur récits policiers, un élément considéré comme principal dans l'œuvre de Balzac, de Zola et d'Eugène Sue, qui a été repris dans les premiers romans policiers, écrits par Emile Gaboriau, Gaston Leroux et Maurice Leblanc. Ainsi, bientôt, le roman noir français fonde son propre caractère, trace sa propre forme et consacre ses marques spécifiquement françaises.

C'est la publication, en 1943, de *120 rue de la Gare* de Léo Malet, un poète surréaliste, qui lance le roman noir en France. Créateur du Nestor Burma, le premier détective privé français, Léo Malet emboîte le pas au roman *hard-boiled* américain dans ses récits et y compose les éléments classiques de l'intrigue chandlérienne. Mais son Nestor Burma, s'il est calqué sur un modèle américain, il n'en reste pas moins, un détective typiquement français, qui reflète le contexte idéologique, historique et culturel de la France entre 1930 et 1950, y compris l'occupation allemande du territoire français pendant la Seconde guerre mondiale.

Décor et ambiance envoûtante caractérisent l'œuvre de Léo Malet : *Les nouveaux mystères de Paris*, un cycle de quinze récits dont le héros, n'est autre que Nestor Burma. Ces aventures commencées en 1954, se passent dans les quartiers parisiens. Elles peignent l'atmosphère nocturne et la grisaille de la ville à travers une histoire policière peuplée de cadavres, d'énigmes à résoudre où prime l'humeur, l'amertume mais aussi la tendresse de Burma. Léo Malet en s'engageant dans ces récits policiers qui paraissent entre 1954 et 1956 se justifie dans ces propos : « *Il y avait certainement quelque chose à faire avec un si prestigieux décor, plutôt négligé depuis que les auteurs de Fantômas et Louis Feuillade au cinéma, l'avaient vraiment utilisé.* »<sup>[238]</sup>

---

<sup>[238]</sup> VANONCINI, André, op.cit., p.82.

D'autres auteurs français vont publier leurs romans policiers dans la série Noire, comme Albert Simonin, premier romancier français, utilisant son véritable nom pour la signature de ses récits. Son roman *Touchez pas au grisbi* publié en 1953, rencontre un véritable succès. Ecrits dans un langage argotique propre au roman noir américain, les récits de Simonin tissent leurs intrigues dans un argot qui ne reflète pas vraiment le contexte sociolinguistique français, il relève « *d'avantage d'un indice de genre, de catégorie textuelle.* »<sup>[239]</sup>

Ainsi, Simonin, le *chateaubriand de l'argot* selon Léo Malet, a donné à la *langue verte* ses lettres de noblesse. Désormais le langage argotique n'est plus considéré comme synonyme de bassesse et d'interdit, c'est un trait formel du roman noir policier. Un autre écrivain de la série noire, Jean Amila, alias Jean Mecker, s'est distingué pour ses récits à la thématique sociopolitique. Ses romans les plus célèbres sont : *Y'a pas de bon Dieu* (1950), *Je suis un monstre* (1952), *Les loups dans la bergerie* (1959) ainsi que *La lune d'omaha* (1962).

Parmi les romanciers noirs français, un auteur s'illustre par son *San Antonio*, c'est Frédéric Dard qui a mis en scène à partir de 1952, ce personnage policier espion et aventurier, entouré de sa vieille mère Félicie et du *Gros*, Alexandre- Benoît Bérurier. Frédéric Dard use de tous les jeux langagiers, offerts par la langue française et les exploite profondément dans ses récits. A côté des *San Antonio* estimés à plus de 100 romans, Dard écrit d'autres romans policiers signés par son propre nom comme *Les Salauds vont en enfer* (1956) et *Coma* (1959) qui présentent des intrigues hautement compliquées.

D'abord américain, le roman noir n'a pas donc tardé à conquérir le territoire français, tout en s'appropriant les caractéristiques de la sphère littéraire française et réussit à avoir son propre cachet esthétique.

### **II.1.3.2. L'essor du suspense:**

Après l'efflorescence du roman noir tant en France, aux Etats-Unis et en Angleterre et sa grande gloire auprès du public, le roman à suspense commence sa percée dans le genre policier. Cette fois-ci, c'est au tour de la victime d'être à la place d'honneur, après avoir été occupée tour à tour par le détective, puis par le criminel.

---

<sup>[239]</sup> EVRARD, Franck, op.cit., p.58.

Il revient aux Américains d'adopter le récit de suspense et d'en faire des œuvres remarquables comme *Le maître du suspense* : William Irish qui signe aussi Georges Hopley ou Cornell Woolrich. William Irish a établi les règles du genre en employant la peur et l'angoisse de la mort qui tenaille les personnages du début jusqu'à la fin du récit. Il a su bien mettre cette atmosphère macabre à travers des romans tels que *Lady Fantôme* (1942) *Fenêtres sur cour* (1945) et *J'ai épousé une ombre* (1948).

Cependant, c'est surtout Patricia Highsmith, *la reine du suspense*, qui a donné au roman à suspense un cachet particulier, propre à la création romanesque moderne, selon les critiques. En fait, cette romancière américaine ne fait pas souvent recours à l'énigme et son dénouement car le lecteur connaît le coupable dès les premières scènes. Elle construit plutôt un univers psychologique terrifiant dans lequel plonge le criminel comme *Le cri au hibou* (1952), *Eaux profondes* (1957) et *Ce mal étrange* (1960).

En France, les principaux protagonistes du roman à suspense sont Pierre Boileau et Tomas Narcejac, qui ont uni leur nom pour signer des romans, où l'épouvante monte lentement au fil des pages et provoque la terreur du lecteur. Ils affirment que :

« *Le roman policier, au lieu de marquer le triomphe de la logique, doit dès lors consacrer la faillite du raisonnement, c'est justement là que son héros est la victime. Il n'arrive pas à « penser » le mystère, il doit simplement le « vivre » et le lecteur subit, en même temps que lui, à travers lui, cette « mise en question du monde » qui le torturera dans sa chair et dans son esprit.* »<sup>[240]</sup>

Leurs romans les plus célèbres sont : *Celle qui n'était plus* (1952), adapté au cinéma sous le titre *Les diaboliques*, *D'entre les morts* (1954), porté lui aussi à l'écran sous le titre *Vertigo*, et passe pour un chef-d'œuvre de la littérature policière.

Un autre nom s'impose pour le roman à suspense, celui de Sébastien Japrisot. S'inspirant de Boileau –Narcejac, il écrit des romans où l'intrigue est présentée dans un cadre très complexe et dans une forme bien écrite. Les récits policiers de Japrisot remportent du succès auprès des lecteurs notamment avec *Compartiment tueurs* (1962), *Piège pour cendrillon* (1962) et *L'été meurtrier* (1977), les deux derniers romans sont adaptés aussi au cinéma.

<sup>[240]</sup> BOILEAU- NARCEJAC, op.cit. p. 33.

Le roman à suspense a donc débordé de son cadre américain, pour bien s'installer dans le domaine français, où il va acquérir une place honorable au-devant de la littérature policière marquée déjà par les empreintes du roman à énigme et le roman noir.

#### **II.1.4. Le nouveau souffle du roman policier : Polar et Néo-Polar**

En France, la fin des années 60 marquée par les événements socio-politiques et culturels de mai 68<sup>[241]</sup>, voit émerger tout un nouveau courant du roman policier, suite à l'esprit révolutionnaire né de cette crise et qui va revêtir l'appellation de *polar*, dérivée, selon la critique, de deux termes : *policier* et *polaire*. Au début, *polar* désignait un film policier, puis cette appellation s'est étalée aussi au roman policier pour désigner finalement tous *les avatars du roman policier*.

Le terme *polar* a été créé pour assumer les mutations et les transformations dont la littérature policière est l'objet, soit sur le plan de contenu soit sur celui de la forme. Se faisant, le polar : « (...) radicalise ses contenus politiques et sociaux et cherche à innover sur le plan des formes esthétiques en renouant avec les avant-gardes du début au siècle symbolisée par l'œuvre de James Joyce. »<sup>[242]</sup>

Le polar met en scène des individus sans cesse en conflit avec leur société et révoltés contre ses institutions politiques, ce qui fait que : « Centré autour de personnages ayant une fonction de boucs-émissaire et de victimes de la société et de sa mécanique policière, le polar met souvent en scène le meurtre rituel de l'individu par la collectivité. En cela, il est une sorte de roman tragique de la victime. »<sup>[243]</sup>

De surcroît, le roman policier des années 70 met en scène des personnages ordinaires, qui évoluent au sein de leur société et vivant dans ses problèmes quotidiens, ainsi avec le polar :

« Le roman policier se débarrasse des personnages un peu trop manichéens, des surhommes tout en noir ou en blanc pour retrouver, des héros qui sont tous des hommes avec leurs rares moments de courage et leurs nombreux moments de lassitude, pris qu'ils sont dans

---

<sup>[241]</sup> Les événements de mai 1968 est un mouvement de contestation politique, sociale, et culturelle qui se développe en France en mai-juin 1968, qui commence par la révolte des étudiants contre l'institution universitaire, devenant vite une crise nationale.

<sup>[242]</sup> EVRARD, Franck, op.cit., p.67.

<sup>[243]</sup> Ibid., p.68.

*les filets de la hiérarchie, des règlements, des lois, des pressions, des interventions qui devient la logique froide de l'enquêteur.»*<sup>[244]</sup>

Cette orientation socio- politique s'est vue accroître avec ce qu'on appellera plus tard *le néo- polar*. Ce terme inventé par Jean Patrick Manchette désigne toute une production policière où se mêlent l'engagement politique et la peinture de la société. Le néo-polar refuse les inégalités sociales ainsi que la marginalisation et le racisme : « *il y évoque l'expansion des classes moyennes, (... ..) le roman noir renoue ici avec sa fonction de roman social et critique de la vie quotidienne.»*<sup>[245]</sup>

Le néo-polar se veut donc un reflet de la réalité politique et sociale dénoncée dans une écriture révoltée et *très noire*, il en devient un roman *militant*. C'est justement ce que ces auteurs cherchent à prouver dans leur production. C'est le cas par exemple de Jean- Patrick Manchette. La dimension socio- politique est nettement apparente dans son œuvre. Son roman *L'Affaire N'Gustro* (1971), inspiré d'un fait historique et politique est considéré comme le texte fondateur du néo-polar. Ses autres romans comme *O'dingos ô châteaux!* (1972), *Nada* (1972) et *La position d'un tireur couché* (1981) mettent en scène un univers peuplé par des personnages violents, détraqués et déséquilibrés idéologiquement, c'est que le projet de Manchette :

*« n'est pas de fournir, outre une histoire policière, une documentation sur les modes d'existence d'une communauté humaine spécifique. Il cherche avant tout à pratiquer une écriture en prise directe sur les dérives idéologiques et comportementales d'individus foncièrement aliénés. »*<sup>[246]</sup>

Par ses fictions, Manchette a su donner un nouveau souffle au roman policier français et a pu tracer le chemin pour l'écllosion de néo-polar et de là, marquer sa différence vis-à-vis des types traditionnels du récit policier.

Cette nouvelle écriture policière n'a pas tardé à séduire d'autres romanciers qui voulurent s'essayer au néo-polar, tels que Dédier Daeninckx et Robin Cook. Le premier se distingue par des récits policiers qui tournent autour des événements historiques comme la seconde guerre mondiale dans *Meurtres pour mémoire* (1984) et la guerre d'Algérie dans *Le bourreau et son double* (1986). Car pour Daeninckx, l'enquête n'est qu'un moyen pour dévoiler « *le terreau historique, socio-économique et idéologique*

<sup>[244]</sup> FONDANECHÉ, Daniel, *Le roman policier*, Ellipses, Paris, 2000. p.87.

<sup>[245]</sup> MESPLEDE, Claude, SCHLERET, Jean- Jacques cités par FONDANECHÉ, Daniel, op.cit., p.89.

<sup>[246]</sup> VANONCINI, André, op.cit. p.109.

---

dans lequel, plongent les racines profondes d'un crime. »<sup>[247]</sup> La misère, la corruption et l'injustice sont alors les principaux protagonistes du crime.

De son côté, Robin Cook a grandement contribué au renouvellement du roman policier français, le *Dostoïevski du polar* (comme il a été surnommé par la critique) essaye de rendre compte de la misère et le désespoir des personnages vivant dans une société ligotée par les dérives des hommes corrompus par le pouvoir. Ces romans sont traversés par cet univers noir et atroce, notamment *Crème anglaise* (1962) et *On ne meurt que deux fois* (1983).

Faisant fi de la célèbre déclaration de l'auteur français Alain Demouzon à la fin des années 80, selon laquelle « *le polar est mort* », le roman policier ne fait plus aujourd'hui que s'imposer de plus en plus sur le devant de la scène para-littéraire, allant même jusqu'à troubler celle de la littérature classique dite *blanche*. Les paroles de Jorge Louis Borges en témoignent : « *tous les grands romans du siècle sont des romans policiers.* »<sup>[248]</sup>

Le nouveau roman est la preuve fulgurante de l'influence du genre policier sur les auteurs de cette école littéraire. En fait, ces écrivains produisent des romans où les techniques de la littérature policière sont massivement insérées, comme par exemple dans les œuvres d'Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, *L'Emploi du temps* de Michel Butor et *Les liens dits* de Jean Ricard, sans qu'ils soient pour autant des récits policiers. Sans oublier aussi le roman du sémioticien Umberto Eco, *Le Nom de la rose* dont le succès, vint renforcer ce recours aux procédés policiers par les auteurs de la littérature générale.

Il est à noter aussi que l'essor du néo-polar est dû en grande partie à la multiplication des maisons d'édition qui se sont hâtées de créer des nouvelles collections, pour répondre au goût d'un public de plus en plus large. Ainsi vont naître *Engrenage*, *Sanguine*, *Néo*, *Le miroir obscur* et bien d'autres collections.

Ces maisons d'édition sont secondées par la création de plusieurs prix attribués aux romanciers de talent comme *Le Grand prix du suspense français* en 1980. *Les trophées 813* en 1981, *Le Grand prix du roman noir Télérama* en 1982. De surcroît, plusieurs festivals sont consacrés au genre dont le premier Festival du roman et du Film

---

<sup>[247]</sup> Ibid., p.111.

<sup>[248]</sup> BORGES, Jorge Louis cité par EVRARD, Franck, op.cit., p.70.

policier est créé à Reims en mai 1979, sans oublier le festival du polar méditerranéen qui se déroule chaque premier week-end d'octobre à Villeneuve-lès-Avignon, secondé par la création du festival du polar corse et méditerranéen en 2007 à Ajaccio, en plus des colloques et des émissions radiophoniques ou télévisées qui se consacrent entièrement au roman policier, et participent désormais à consacrer sa fortune auprès d'un public de plus en plus intéressé par cette forme générique.

### **II.1.5. Jean – Claude Izzo et la trilogie marseillaise Fabio Montale**

Jean- Claude Izzo appartient à une nouvelle génération d'écrivains français qui ont voulu donner un nouveau souffle au roman policier français dans les années 90. La production de l'auteur marseillais est particulièrement marquée par l'insertion des éléments nouveaux, comme la cuisine (imitant Montalbán, pour qui d'ailleurs, il éprouve une grande admiration), de poésie, mais surtout de musique, qui accompagne son héros tout au long de ses enquêtes à travers Marseille : ses ports, ses quartiers, mais surtout ses banlieues, foyer de crime et de misère sociale.

#### **II.1.5.1. Fabio Montale : le flic des banlieues**

La trilogie de Jean-Claude Izzo met en scène un personnage récurrent, le flic Fabio Montale qui démissionne du corps de la police dès le premier roman, mais ça ne l'empêche pas de mener ses propres enquêtes sur les crimes commis dans les trois récits. Ce héros est d'origine italienne, comme son créateur d'ailleurs, qui est décrit comme un personnage nonchalant, désabusé, aimant la cuisine, le jazz, la poésie et la mer où il meurt sur ses rivages. Sa sensibilité et sa générosité lui font refuser toute sorte d'« *indifférence humaine* »<sup>[249]</sup>, engendrée par la misère sociale, le racisme et les abus mafiosques.

Selon Izzo, Montale est *une sorte de héros romantique*, puisqu'il veut rétablir l'ordre et installer la justice armé de ses seules « *valeurs humaines.* »<sup>[250]</sup> Pour Martine Agathe Coste, Izzo a renouvelé le genre par la création d'un policier qui oscille :

*« entre deux camps, celui de la loi et celui de délinquance, ce qui lui donne accès à toutes les facettes de sa ville natale, mais c'est aussi un amateur de littérature, de musique et de gastronomie locale, bref un autodidacte averti de tout ce que fait la « culture » des*

<sup>[249]</sup> DHOUKAR, Nadia, op. cit., p.33.

<sup>[250]</sup> Ibid.

*Marseillais. Mû par l'énergie du désespoir, faisant en cela corps avec sa ville en pleine crise économique, ce personnage de policier atypique, permet de fulgurantes traversées d'un pôle à l'autre de la diversité marseillaise, celle des races, des milieux, des saveurs, des atmosphères.* »<sup>[251]</sup>

Tout au long de la trilogie, Fabio Montale est assailli par les souvenirs, des images de son quartier de naissance et de ses relations d'amitié avec ses amis, Manu, Hugo, mais surtout de son amour pour Lole ; les trois, des jeunes d'immigrés comme lui : *«Manu et Hugo n'étaient plus là pour me venir en aide. Ils avaient coulé et je n'avais pu me porter à leur secours. Ugo n'avait pas cherché à me voir. Lole s'était enfuie. J'étais seul, et j'allais plonger dans la merde. Je crois.»* (Total Khéops, p.245)

Les images de son passé sont traversées par des évocations de misère, de ségrégation sociale dans les quartiers nord de Marseille, les ruelles de Panier<sup>[252]</sup> et des gens rangés par la souffrance habitant ces lieux tels que : Leila, Guitou, Naima et Sonia.

Fabio Montale, décide après un long désenchantement, de se dissuader de son grade de flic, à la suite d'une enquête sur la mort de ses amis : Manu et Hugo. Par cette décision, le flic marseillais veut rendre justice à toute une classe sociale, marginalisée ; celle des immigrés vivant à Marseille, étant donné qu'il est déclaré dès le premier roman de la trilogie comme un flic intègre, haïssant l'injustice sociale et le racisme. Et, c'est pour ces raisons qu'il a été choisi par ses supérieurs pour assurer l'ordre dans les quartiers Nord, des quartiers d'immigrés : *« J'avais de l'expérience, du sang-froid et j'étais un mec calme. Le type idéal à envoyer au casse-pipe après quelques bavures retentissantes.»* (Total Khéops, p.87)

Montale fut placé dans ces quartiers suite à deux incidents dramatiques, qui ont coûté la vie à deux jeunes gens : un Arabe et un Français, mais c'est surtout la mort de ce dernier qui a provoqué sa nomination à la tête de la brigade des banlieues : *«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 réponses de préférence. D'aider.»* En somme : *« Le superflic qui devait ramener l'ordre et la sérénité dans les quartiers nord.»* (Chourmo, p.351) Cependant, la méthode du dialogue instaurée par le flic marseillais au sein de ces espaces marginalisés, n'a pas été toujours appréciée par ses chefs et collègues :

<sup>[251]</sup> COSTE, Martine Agathe, op.cit., p. 300.

<sup>[252]</sup> Le Panier est le plus vieux quartier de Marseille.

*« J'avais perdu la confiance de mes chefs et je m'étais fait pas mal d'ennemis. Certes, il n'y avait plus eu de bavures, et la petite criminalité n'avait pas progressé : pas d'arrestations spectaculaires, pas de super coup médiatique. La routine, bien gérée. (...) Je devenais un flic dangereux. Pas celui qui pourrait tirer dans le dos d'un loubard pour sauver la peau d'un copain » (Total Khéops, p.86-87)*

Sa compréhension et son indulgence envers la population des cités, l'éloignèrent donc des autres flics, se sentant étranger à leur manière de travailler, dont il désapprouve les procédés. Parfois, Montale se permet même de se moquer d'eux, comme dans l'épisode du meurtre de son ami Serge, où le héros d'Izzo décrit l'arrivée fracassante de deux d'entre eux à la cité des immigrés: *« Ils arrivent comme des cow-boys. A la manière de Freiner à la hauteur du groupe, j'étais sûr qu'ils avaient longuement regardé Starsky et Hutch à la télé. Ils avaient même dû répéter ça, cette arrivée, parce que c'était vachement au point. » (Chourmo, p.350)*

Fabio entre même en conflit avec un de ses collègues policiers : le commissaire Pertin, surnommé *Deux-Têtes*, par les enfants des banlieues, à cause de ses Ray-Ban. Ce policier semble désapprouver la fonction d'éducateur et d'assistance sociale que Montale s'est attribuée, pendant son travail, car le credo de ce policier était : *« Dans ces quartiers d'Arabes (...) y a qu'une chose qui marche, la force. » (Chourmo, p.351)*, c'était pour lui : *« faire sincèrement son travail » (Chourmo, p.351)*. Après la démission de Montale, Pertin s'est retrouvé investi d'autorité sur les cités, mettant en œuvre sa loi :

*« Les passages à tabac avaient repris dans les carrières désaffectées. Les courses-rodéos en bagnoles dans les rues aussi. La haine. Et l'escalade de la haine. Les fantasmes devenaient réalité et n'importe quel citoyen, armé d'un fusil, pouvait tirer à vue sur tout ce qui n'était pas franchement blanc. » (Chourmo, p.352)*

L'animosité que le héros d'Izzo ressent à l'égard de son collègue est véhiculée, peut-être, par le sentiment de solidarité que Montale éprouve envers les jeunes des banlieues : des fils d'immigrés comme lui, des victimes du racisme, et qui souffrent aussi de leur situation désespérée: *« Des fils d'immigrés sans boulot, sans avenir, sans espoir. » (Total Khéops, p.133)* Ayant vécu la même misère sociale, que ces immigrés, Montale ne fait qu'exprimer sa haine pour le racisme: *« La seule chose que je ne pouvais tolérer, c'était le racisme. J'avais vécu mon enfance dans cette souffrance de mon père. De ne pas avoir été considéré comme un être humain, mais comme un chien. Un chien des quais. » (Chourmo, p.527)*

En cela, Fabio ne fait que projeter les propres sentiments d'Izzo lui-même, réputé pour sa lutte contre le racisme et l'indifférence humaine. Dhoukar ne manque pas de souligner aussi ce côté chez Izzo, en disant que : « *ce dont parle Jean- Claude Izzo à travers Montale dans la Trilogie (.....) de la misère des quartiers nord aux figures emblématiques et sacrifiées de Leila, de Guitou ou de Sonia.* » <sup>[253]</sup>

Mais, malgré le malaise dans lequel vit Montale, il n'a pas pu se résoudre à transgresser la loi, ni aller à l'encontre de ses convictions personnelles. Dans toutes ses enquêtes, il a essayé d'être juste et honnête envers lui-même et les autres :

« *Elle savait, Honorine, que je n'avais pas de sang sur les mains. Que jamais je n'avais pu me résoudre à tuer un homme de sang-froid. Batisti, j'avais laissé faire les flics. Narni, il s'était écrasé avec sa voiture au fond d'un ravin du col de la Gineste. Il n'y avait que Saadna, Je l'avais abandonné au milieu des flammes, et je n'avais pas eu de remord. Mais même cette immonde pourriture, je n'aurais pu l'abattre, comme ça, en conscience. Elle savait tout ça. Je le lui avais raconté.* » (Solea, p.p. 682-683).

Même sa ville, *la terre d'exil*, il n'a pas pu se résoudre à la haïr. Il n'éprouve qu'amour et attachement pour le Marseille des exilés : « *J'appartenais à l'exil (...) Pourtant, être marseillais c'était ça. Savoir qu'on n'est pas né là par hasard.* » (Chourmo, p.434)

Dans une autre optique, Fabio Montale est entouré de personnages récurrents qui apparaissent tout au long de la trilogie dans un respect évident des règles du roman policier en tant que genre sériel. Les amis du flic : Hugo, Manu et Lole sont les plus évoqués dans la narration, même s'ils disparaissent dès le premier roman de la série, surtout Hugo et Manu. Lole revient en force dans *Chourmo*, et ne cesse d'apparaître jusqu'à la fin de la trilogie.

A côté de ces trois, il y a aussi d'autres personnages qui tournent autour de Montale, il s'agit d'abord de sa voisine Honorine, une veuve de soixante-dix ans, qui joue le rôle d'une mère pour le flic et lui prépare ses repas après la mort de son mari. Elle se marie avec Fonfon, un autre ami qui possède un bar où Fabio avait ses habitudes. Le flic est entouré aussi par Marvot, un ancien boxeur qui fut tué par la Mafia, à cause des enquêtes menées par Babette la journaliste et l'amie du flic.

<sup>[253]</sup> DHOUKAR, Nadia, op.cit., p.31.

Ainsi, Izzo n'a pas seulement essayé de créer un nouveau modèle de policier français, mais aussi l'homme attaché profondément à sa ville et à ses habitants, qui se cache derrière le flic : « *Fabio Montale est pour le romancier, l'occasion de créer un type de Marseillais nouveau, immigré éternel, métèque absolu, et, en cela, profondément solidaire de tous les autres habitants de la ville.* »<sup>[254]</sup>

### II.1.5.2. La trilogie: amitié, amour et vengeance

Bien qu'elle appartienne au genre policier, la trilogie affiche des titres voilés par des airs de musique qu'Izzo explique dans un entretien à l'occasion de la sortie de *Solea* :

«*« Solea » est un de mes morceaux préférés de Milles Davis, dans son album « Sketches of Spain », une musique qui est pour moi, le sens du livre. Total Khéops (pagaïe totale, en argot marseillais), était le son du rap, le son des banlieues. Chourmo (le galérien) était plus ragamuffin évoquait la solidarité dans la galère. La Solea est également un terme de Flamenco qui désigne le silence parfait qu'il faut trouver au bout du chant.*»<sup>[255]</sup>

Par ailleurs, Izzo ne manque pas d'évoquer les titres de ses trois romans au cours de la narration, en essayant de les doter de sens pour le lecteur. Ça commence d'ailleurs, dès *Total Khéops* où l'auteur marseillais évoque cette expression pour désigner la situation complexe dans laquelle se trouve Fabio à la suite de la mort de son ami Ugo, et l'implication de ce dernier dans le milieu de la mafia marseillaise :

«- *Total Khéops, hein ?*

-*Tu l'as dit, ma belle.*

*Et j'étais au centre du borbier. À patauger dans la merde des autres. Ce n'était qu'une histoire banale de voyous. Une histoire de plus, et sans doute pas la dernière. L'argent, le pouvoir. L'histoire de l'humanité. Et la haine du monde pour unique scénario.* » (*Total Khéops*, p.288)

En fait, *Total Khéops* commence par l'assassinat d'un ancien ami d'enfance de Fabio Montale : Ugo. Ce dernier est revenu à Marseille pour venger la mort de leur autre camarade Manu, assassiné à cause de ses liens douteux avec le milieu de la mafia marseillaise :

<sup>[254]</sup> COSTE, Martine Agathe, op.cit., p. 300.

<sup>[255]</sup> IZZO, Jean- Claude, *Rencontre avec Jean-Claude Izzo à l'occasion de la parution de Solea*, sur [www.Gallimard.fr](http://www.Gallimard.fr).

« Tu revenais à Marseille pour Manu. Pour régler son compte à l'enfant de salaud qui l'avait tué. (.....) Tu n'en voulais pas à celui qui avait fait cette saloperie. (.....) Tu en voulais à l'ordure qui avait commandité ça. Tuer Manu. Tu ne voulais pas savoir pourquoi. Tu n'avais pas besoin de raison. Pas même une seule. Manu, c'est comme si c'était toi. » (*Total Khéops*, p.58)

Ugo fut aussi tué après avoir assassiné un grand patron mafioso : Zucca ou Monsieur Charles, comme on le surnommait dans le Milieu, supposé être le commanditaire du meurtre. L'identité de ce dernier a été révélée à Ugo par Batisti, une autre figure de la pègre marseillaise, qui s'avère être finalement le véritable instigateur de ces crimes.

Voulant connaître les circonstances dramatiques de la mort de ses deux amis, ainsi que les responsables du viol et de l'assassinat de Leila, une amie d'origine algérienne, Fabio commence alors un long périple à travers les quartiers et les ports de Marseille pour tenter de comprendre ce qu'il s'est passé réellement. Il découvre, après maintes recherches les rouages du milieu marseillais, façonnés par les intérêts et les luttes de pouvoir et ayant la complicité de certains membres des forces de police. Le flic trouve que finalement Ugo, Manu et Leila ont été tués par les mêmes personnes, des membres de la mafia.

Il faut souligner que *Total Khéops* est écrit à partir d'une nouvelle *Marseille pour finir*, publiée en 1993 dans la revue *Gulliver*. Cette nouvelle constitue le premier chapitre de *Total Khéops*. Quant à *Chourmo*, ce roman considéré comme « *le plus long, celui qu'il écrit avec le plus de facilité, d'assurance et de fluidité* »<sup>[256]</sup> raconte la recherche d'un adolescent disparu, Guito, le fils de sa cousine Gélou, parti rejoindre sa petite amie Naïma, une adolescente d'origine algérienne à Marseille. La visite de sa cousine Gélou va plonger Fabio dans ses souvenirs d'enfance et d'adolescence, surgis d'un passé omniprésent :

« Gélou se retourna et toute ma jeunesse me sauta à la gueule. C'était la plus belle du quartier. Elle avait fait tourner la tête à plus d'un, et moi le premier. Elle avait accompagné mon enfance, alimenté mes rêves d'adolescent. Elle avait été mon amour secret. Inaccessible. » (*Chourmo*, p.334)

<sup>[256]</sup> DHOUKHAR, Nadia, op.cit.p.32.

Pour venir en aide à sa belle cousine adorée, le flic français se lance dans une nouvelle enquête (malgré sa démission dans le premier roman) qui va l'entraîner dans le milieu maghrébin. Justement, c'est lors d'une visite chez les parents de Naïma, habitant une des cités maghrébines que Montale assiste à l'assassinat de son ancien ami Serge, un éducateur dans les banlieues :

*« Une BMW noire, vitres fumées, arriva de je ne sais où. Elle roulait au pas, et Serge n'en fit aucun cas. Une fois à sa hauteur, un bras apparut par la vitre arrière. Un bras armé d'un revolver. Trois coups, à bout portant. La BMW fit un bond et disparut aussi vite qu'elle avait surgit. » (Chormo, p.349)*

A la suite de ce meurtre, Fabio se retrouve en contact avec ses anciens collègues policiers tel que Loubet, pour entreprendre ses recherches personnelles, surtout après avoir appris la mort de Guitou dans le journal. Il commence alors deux enquêtes parallèles pour comprendre les deux meurtres : celui de Guitou et celui de son ami Serge. Son enquête le conduit une fois encore vers le milieu de la mafia, mais aussi de l'islamisme, où il découvre un lien entre les deux crimes.

Le flic marseillais découvre que le responsable des deux meurtres n'est autre que le second époux de sa cousine Gélou, Narni. Ce dernier en tuant Hocine Draoui, un historien algérien, exilé en France à la suite de l'arrêt du processus électoral en Algérie, tue aussi Guitou, qui se trouvait chez Adrien Fabre, le logeur de Draoui, impliqué lui aussi dans les affaires de la mafia. Après avoir révélé la vérité à sa cousine, elle lui révèle, à son tour, que Guitou est le fils de Narni. Montale décide alors de se venger de la mort de Guitou, mais Narni trouve la mort dans un accident de voiture, après une poursuite acharnée de la part de Fabio.

Ce second roman de la trilogie met surtout le doigt sur les problèmes des jeunes Marseillais souffrant de différents maux sociaux et politiques comme le racisme, la drogue, la prison et l'intégrisme. Le mot *chourmo* trouve alors toute sa signification, car il désigne en provençal, selon l'auteur *la chiourme*, les *rameurs des galères* de Marseille. Le sens du mot *galère* ayant dévié, le *chourmo* désigne aujourd'hui l'esprit des jeunes de Marseille qui veulent s'entraider pour s'en sortir :

*« L'essentiel [du chourmo], c'était que les gens se rencontrent. Se «mêlent», comme on dit à Marseille. Des affaires des autres, et vice-versa. Il y avait un esprit chourmo. On n'était plus d'un quartier,*

*d'une cité. On était chourmo. Dans la même galère, à ramer ! Pour s'en sortir. Ensemble.» (Chourmo, p.p.368-369)*

Fabio se rappelle lui aussi qu'il est *Chourmo*, car il est issu lui aussi d'un quartier pauvre, le Panier, où il a appris la solidarité, l'amitié dans ses rues :

*« « Chourmo » de naissance, j'avais appris l'amitié, la fidélité dans les rues du Panier, les quais de la Joliette. Et la fierté de la parole donnée sur la Digue du Large, en regardant un cargo prendre la haute mer. Des valeurs primaires. Des choses qui ne s'expliquent pas. » (Chourmo, p.432)*

Et la trilogie se clôt avec *Solea* à propos duquel Nadia Doukhar remarque :

*«Pour qui lit cette Trilogie d'un trait, Solea exhale un goût de déjà-vu, de déjà-dit : Montale, éreinté, semble ressasser. Et pourtant, il s'agit sans doute du roman le plus fort, le plus à vif et le plus sincère de la Trilogie. Montale est à nu, et derrière lui, la silhouette de son auteur se profile clairement. »<sup>[ 257]</sup>*

Dans *Solea*, Fabio Montale quitte la douce torpeur dans laquelle il vivait depuis sa démission de la police, pour venir en aide à son amie Babette, la journaliste, qui après avoir enquêté pendant des mois sur le pouvoir de la Mafia dans le sud de la France, est poursuivie par des tueurs. Ces derniers n'hésitent pas à tuer des personnes chères à Montale, comme sa nouvelle amie Sonia, et son copain Mavros, pour l'inciter à la retrouver le plus vite possible. Au cours de son enquête, il prend conscience de l'étendue et la force des réseaux du crime organisé, et de ses liens avec le milieu des affaires et de la politique.

Comme dans les deux autres volets de la trilogie, le flic français est assailli par ces souvenirs de jeunesse ; son amitié avec Ugo, Manu, Leila, et son amour pour Lole. Mais cette fois-ci, il les ressent avec plus de mélancolie et avec beaucoup de tristesse, comme si Fabio attendait la mort à tout moment, d'où la récurrence de l'expression «*La vie puait la mort*» tout au long de ce roman, même s'il trouve encore du plaisir dans les petites choses de la vie, par exemples ses rencontres avec ses deux vieux amis, Fonfon et Honorine, (d'ailleurs les seuls survivants des assassinats de la Mafia) autour comme toujours, des plats de poisson.

<sup>[257]</sup> Ibid.p.33.

Montale mourra à la fin du roman sous les balles de ces mêmes tueurs, en tentant de sauver Babette. Il meurt dans son bateau qui filait vers le silence du large, et dans ses moments d'agonie, le héros d'Izzo comprend enfin que c'était sa propre mort qu'il sentait venir au plus profond de lui-même, pour le délivrer de son angoisse. :  
*«J'en avais fini avec la douleur. Toutes les douleurs. Et mes peurs. La peur.*

*Maintenant, la mort, c'est moi. » (Solea, p.806)*

Avec cette fin tragique du héros, le titre s'explique facilement, du moment que *Solea* exprime le silence mélancolique après un air de flamenco. N'est-il pas le cas justement avec la mort de Montale dans le silence de la nuit et de la mer ? La référence au flamenco est évidente (d'ailleurs Izzo lui-même le souligne) dans les derniers mots d'un Fabio mourant, en invoquant Lole, son éternel amour, qui l'a quitté pour tenter une carrière de chanteuse de flamenco, auprès d'un nouvel ami, mais que lui, Fabio, n'a jamais désespéré de revoir un jour.

En somme, le ton musical annoncé dès la lecture des titres de la trilogie se confond dans des intrigues meurtrières peuplées de crimes, de vengeance, d'amour et d'amitié dans un Marseille aimé, parcouru et vécu avec passion tant de la part de Montale que de son créateur.

Reste à dévoiler dans ce présent travail, comment la ville de Marseille, conjuguée avec la mer, se prête à notre interprétation de son espace dans la trilogie d'Izzo, et voir quelles sont les différentes images qu'elle laisse échapper à son insu. Donc, la série Fabio Montale nous permettra d'observer la façon dont Marseille est représentée dans les écrits d'Izzo.

## **Chapitre 2**

*Avènement du roman policier espagnol*

L'œuvre policière de l'écrivain espagnol Manuel Vázquez Montalbán vint affirmer la véritable naissance du roman policier espagnol, dès l'apparition de ses premiers romans dans les années 70. Les enquêtes policières de son détective Pepe Carvalho, qui apparaît pour la première fois dans *Tatouage* <sup>[258]</sup>, vont mettre fin aux balbutiements tentés jusqu'alors dans le genre policier en Espagne.

Cependant, avant d'aborder les deux romans de l'auteur barcelonais, *Les Mers du Sud* et *Le Labyrinthe grec*, nous allons retracer la genèse de cette littérature relativement jeune par rapport à la France mais qui rejoint sur ce point, la littérature policière algérienne.

### **II.2.1. Cheminement vers l'origine du genre :**

Fatiguée par la guerre civile et le pouvoir franquiste, l'Espagne de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, semble ne pas s'être intéressée à la nouvelle forme littéraire qui se développe d'une façon étonnante en France et en Angleterre, forçant même les eaux pacifiques pour se projeter sur les rives américaines. Cette littérature n'est autre que la littérature policière en plein essor dans ces trois pays. L'Espagne pendant cette époque n'a pas connu une grande effervescence de textes policiers, il s'agit essentiellement d'une maigre production récoltée grâce à des tentatives nées, surtout après la seconde guerre mondiale.

L'esprit franquiste dominant à l'époque qui cultive les valeurs martiales, le culte de la famille et l'interdiction des liens extra-conjugaux, dictée par l'autorité de l'église catholique, est loin d'être favorable à l'émergence du genre policier en Espagne. Car le roman policier par sa conception même, est loin de répondre à ces exigences sociales et morales, du fait qu'il s'alimente plutôt de milieux malfamés.

La fin du franquisme a donné lieu à une nouvelle appréciation des valeurs et une nouvelle vision de vivre de la société espagnole. Désormais, l'Espagne post-franquiste va assister à plus de liberté d'expression politique et sociale et à un recul de l'autorité religieuse ; ce qui va conduire à un changement culturel, idéologique au sein du panorama littéraire espagnol en général et du genre policier en particulier.

Libérée donc de la censure franquiste, la production littéraire s'adonne librement au plaisir de l'écriture et les romans policiers des années 70 (fin du franquisme),

---

<sup>[258]</sup> MONTALBÁN, Manuel Vázquez, *Tatouage*, Traduction française, Christian Bourgois, Paris, 1990.

semblent être les plus appropriés pour rendre compte des mutations de la société espagnole contemporaine par leur thématique et leur charge du réel.

Cependant, avant d'aborder plus en détail la situation littéraire policière, il est essentiel d'en connaître les circonstances politiques et idéologiques qui ont retardé son développement au début du XX<sup>e</sup> siècle, tels que la guerre civile et le pouvoir de Franco.

### **II.2.1.1. Circonstances politiques et historiques :**

Tout a commencé après les élections d'avril 1931 qui proclament la IIe république sous le règne du roi Alphonse XIII d'Espagne. Ce dernier mettant fin au pouvoir de Miguel Primo de Rivera en 1930, affiche son intention de revenir à un régime constitutionnel, croyant posséder assez d'influence pour assurer la victoire électorale des monarchistes. Cependant, la victoire revient aux républicains et le roi Alphonse XIII se trouve contraint à l'exil.

La politique de réforme entreprise par les républicains, ne tarde pas à échouer faute de répondre aux espoirs des classes populaires, qui ont longtemps souffert des maux sociaux, culturels, économiques et politiques. Ainsi, les réformes ne font qu'attiser l'agitation sociale, si bien qu'après les élections de novembre 1933, la droite emporte la majorité des voix et engage aussitôt une politique de réaction contre les républicains. Le point culminant de la révolte sociale est l'insurrection des Asturies où les socialistes ont obtenu leurs meilleurs scores en 1933. Cette grève insurrectionnelle des mineurs est réprimée dans un bain de sang qui fait nombreuses victimes.

Ces événements meurtriers vont rapprocher les forces de gauche dans une sorte de coalition appelée *la Frente popular* (le front populaire) qui sort victorieuse des élections de Février 1936. Ce fut le début des hostilités qui vont conduire plus tard à la guerre civile, car, la droite croit que la coalition de *Frente popular* va faire une révolution similaire à la révolution bolchevique en Russie et la gauche s'attend de la part de la droite à l'établissement d'une dictature fasciste, calquée sur le modèle allemand. La situation politique est ainsi difficile, alimentée par le déclenchement d'une vague de grèves, d'attentats, d'occupation des terres et d'assassinats politiques.

Cette vague de violence qui ravage le pays, atteint son apogée avec l'assassinat du chef et député de la droite, le monarchiste José Calvo Sotelo par des socialistes en juillet 1936. Aussitôt, les offensives militaires sont lancées au Maroc et en Espagne

contre le gouvernement républicain. Le général Francisco Franco intervient dans ces évènements sanglants par un soulèvement militaire, le 17 Juillet 1936.

Dès lors, Franco se trouve au-devant de la scène politique et militaire de l'Espagne, surtout après le mort du général *Sanjurjo*,<sup>[259]</sup> chef historique de l'opposition contre la monarchie. Franco, épaulé par l'armée d'Afrique (celle du Maroc), tente de neutraliser la violence meurtrière provoquée par le front populaire et le mouvement socialiste. En fait, perdant foi dans la capacité du pouvoir républicain à affronter cette situation dramatique, les milices ouvrières entrent en scène et essayent d'imposer leurs propres lois et exigences sociales. Le pire tant redouté arrive ; l'Espagne assiste à la première guerre civile de son histoire contemporaine. Et nommé général en chef le 21 septembre et décrété chef de l'Etat, le 28 du même mois, Franco se voit investi des pleins pouvoirs le 1<sup>er</sup> Octobre à Burgos.

### **II.2.1.2. Caractéristiques du régime franquiste :**

Après la proclamation de Franco comme chef de l'Etat espagnol, il entreprend certaines mesures et lois qui vont lui procurer un pouvoir absolu pendant plus de 35 ans. Il va gouverner l'Espagne avec le titre de *Caudillo* (guide) « *Generalissimo Fransisco Franco Caudillo de Esoana por la Gracia de Dios.* »<sup>[260]</sup> Ce titre mythique va lui permettre de concentrer tous les pouvoirs en sa seule personne : pouvoir législatif, exécutif et judiciaire en plus du pouvoir militaire.

Le régime fondé sur un parti unique, ne fait pas appel à la *démocratie parlementaire* dont l'assise est le suffrage universel, il a recourt plutôt à la démocratie organisée qui se fait par le biais de la volonté populaire, représentée surtout par la famille, la municipalité et le *Sindicatie vertical* (syndicat vertical) ; le seul syndicat autorisé.

Prônant l'image d'une Espagne traditionnelle qui se nourrit des principes de l'église catholique, l'idéologie franquiste se base essentiellement sur un conservatisme religieux et conforme aux valeurs nationalistes, rehaussé par le rappel du passé hispanique conquérant, incarné dans l'esprit de croisade des rois catholiques, tout ça

---

<sup>[259]</sup> Le général Sanjurjo a déjà tenté un soulèvement le 10 Août 1932 mais qui s'est soldé par un échec. Sanjurjo a été arrêté et condamné à mort puis gracié, voyant sa peine communiée en détention à vie. Ce putsch est connu historiquement sous le nom de « *Sanjurjada* ».

<sup>[260]</sup> « *Général Francisco Franco, Caudillo d'Espagne par la grâce de Dieu.* »

pour bâtir une Espagne Franquiste *España Uno, grande y libre*, c'est-à-dire, « *Espagne, unie, grande et libre* ».

Concernant la situation économique de l'Espagne, le pouvoir franquiste a mis sur point un système économique après la fin de la guerre civile basé sur la recherche de l'autosuffisance de l'économie nationale et l'intervention de l'Etat pour la gérer. Mais cette politique économique a échoué et a fait perdre à l'Espagne des années en matière de développement économique. Dès lors, il devenait urgent de remédier à cette situation par des réformes économiques structurelles. Aussi, en 1959, Franco fait appel à un groupe de technocrates de l'*Opus Dei* <sup>[261]</sup>, qui vont se charger de postes ministériels au sein de son gouvernement pour faire l'esquisse du plan de *Estabilizacion* (plan de stabilisation). Ces mesures vont bientôt porter leurs fruits, et l'Espagne va connaître une période d'épanouissement et de croissance économique.

Cependant, ces réformes économiques n'ont pas pu empêcher le malaise social dû à la répression de liberté d'expression et à la centralisation du pouvoir dans la seule figure de Franco. L'opposition communiste s'empare de cette insatisfaction au sein de la société pour provoquer des grèves comme celles des travailleurs de charbon des Asturies en 1962, les manifestations d'étudiants, sans oublier les attentats commis par des Basques, revendiquant toujours leur autonomie. Et ce qui aggrave la situation politique, c'est la nouvelle position de l'Eglise catholique vis-à-vis du pouvoir de Franco ; d'un soutien inconditionné pour ce dernier, elle rejoint l'opposition à partir de 1970.

Au début des années 70, on assiste à l'affaiblissement du pouvoir franquiste dû en grande partie au vieillissement de Franco, qui cède en Juillet –septembre 1974, les fonctions de chef de l'état au prince Juan Carlos. Ce dernier étant déjà désigné par Franco en 1954 comme successeur à sa mort, écartant en même temps du trône, le prétendant légitime, le père de Juan Carlos, fils du dernier roi d'Espagne.

Franco meurt le 20 novembre 1975 à 82 ans à Madrid, et Juan Carlos est couronné roi d'Espagne et devient Juan Carlos 1<sup>er</sup>.

Ainsi, se termine un pan de l'histoire de l'Espagne contemporaine, un pan mouvementé et ensanglanté qui a laissé des traces sur la société espagnole. Cette

---

<sup>[261]</sup> *Opus Dei* est une institution de l'église catholique.

dernière qui était surtout rurale, s'est rapidement transformée en une société industrielle et urbaine, grâce à l'essor économique des années 60, qui a permis la modernisation de l'agriculture et la création de nouveaux pôles industriels comme Madrid, Saragosse et Valence en plus de ceux existants déjà : le Pays basque et la Catalogne.

Les années 70 qui ont été témoin de la fin de Franco, vont assister à une nouvelle phase de l'histoire espagnole, celle de la transition démocratique où la liberté d'expression est présente dans tous les domaines : politique, culturel, social et littéraire dans une société qui commence à vivre timidement sa nouvelle situation de société néo-capitaliste et bourgeoise, ce qui a rendu possible l'affirmation de la création policière comme le souligne d'ailleurs Manuel Vázquez Montalbán en réponse à cette question :

*Georges Tyras: « du point de vue des conditions contextuelles de production du discours propre au roman policier, en quoi la société espagnole des années soixante-dix est-elle comparable à la société américaine des années trente, par exemple ?*

*Manuel Vázquez Montalbán : ce qui a rendu possible le roman policier en Espagne à ce moment, ce n'est pas une équivalence avec la société nord-américaine, mais le fait que pendant les années soixante s'est produit l'homologation du pays dans le concert des nations néocapitalistes. L'Espagne n'est plus cette société presque agraire et à peine urbaine de l'après-guerre, elle s'est lentement transformée en une société avec des règles du jeu et des relations personnelle et sociales semblables à celles de n'importe quelle société bourgeoise en voie de conversion en une société néocapitaliste.(.....) Et c'est tout cela qui rendait alors possible en Espagne la vraisemblance du roman policier.»<sup>[262]</sup>*

L'assise du roman policier espagnol se trouve donc dans les profonds bouleversements sociaux qui ont marqué les années 70 et même les années 80 et évolue au rythme de l'adaptation à la nouvelle réalité post-franquiste. Le genre policier semble être le plus apte à rendre compte des mutations de la société espagnole contemporaine et malgré son jeune âge, il a su s'imposer sur la scène littéraire européenne, ouvrant même la voie à un polar méditerranéen avec notamment la série Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán.

<sup>[262]</sup> TYRAS, Georges, "Le roman policier ou le sous-sol de la société in Entretien avec Manuel Vázquez Montalbán", *Mouvements*, N° 15-16, 2001.

### II.2.2. Une littérature criminelle engagée ?

Ancré dans la période post-franquiste, le roman policier espagnol, se présente comme le reflet de la société espagnole qui se métamorphose au gré des changements, façonnant sa nouvelle conception de la liberté. De ce fait, les années 70 s'annoncent comme l'époque la plus prometteuse de ce genre à peine éclo, particulièrement avec Manuel Vázquez Montalbán qui va lui donner ses lettres de noblesse.

#### II.2.2.1. Les premiers pas :

*« Les balbutiements émis avant la guerre civile, s'entend par un Austin Elias ou un E.C. Delmar, dans la tradition des aventures fantastico- mystérieuses de Edgar Wallace, n'eurent guère d'écho, et s'il y eut dans l'Espagne fraîchement franquiste à côté des innombrables et inévitables traductions de l'anglo-américain, une production populaire indigène, les spécialistes s'accordent à ne lui concéder qu'un intérêt archéologique. »*<sup>[263]</sup>

Ainsi jugeaient Jean- François Carcelen et Georges Tyras, les quelques récits policiers écrits avant la guerre civile espagnole. C'est un jugement qui ne met pas en valeur cette production, puisqu'elle se présente, selon eux, comme une pâle imitation de l'œuvre policière anglo-américaine et ne peut être considérée comme une véritable production policière authentique, ayant ses propres lois génériques. Ce que confirme d'ailleurs Nicole Décuré en remarquant qu' :

*« Au contraire de la France, de la grande Bretagne ou des Etats Unis, l'Espagne n'a pas de tradition ancienne du roman policier. La plupart des espagnols qui écrivent des polars jusqu'aux années 1970, le firent sous des pseudonymes à consonance anglaise, avec des scénarios situés hors d'Espagne, loin de la réalité quotidienne espagnole ce que préférait le lectorat. Ces histoires n'étaient que des imitations, voir des plagias de scénarios anglais ou américains. »*<sup>[264]</sup>

Néanmoins, l'histoire du genre en Espagne compte à son actif, quelques récits criminels qui peuvent être considérés comme les précurseurs de cette forme romanesque. Ainsi, certains critiques font remonter l'origine du genre au XIX<sup>e</sup> siècle exactement en 1853, date à laquelle, est écrite la nouvelle de Pedro Antonio de Alarcon, *El Clavo*. D'autres sont plutôt favorables pour les récits de Donña Emilia Pardo

<sup>[263]</sup> CARCELEN, Jean- François, TYRAS, Georges, "Panorama du roman noir espagnol" in *Hard-Boiled Dicks*, N° 20-21, 1987.

<sup>[264]</sup> DECURE, Nicole, "Ruptures avec la domination masculine dans les romans policiers de Maria Antonio Oliver et Alicia Giménez-Bartlett", Université Toulouse III, sur : <http://www.researchgate.net>.

Barzan comme acte de baptême du genre avec notamment *La gota de sangre* en 1911, appuyé par une série de nouvelles recueillies dans *Cuentos tragicos* et *Cuentos dramaticos*. Sans oublier Joaquin Belda qui publie *S Quièn disparo?* En 1909 et *Una mancha de sangre* en 1915.

Ces premières expériences sont loin d'être qualifiées de récits policiers autochtones, c'est le modèle anglo-saxon qui y domine et tous les récits qui vont suivre, vont s'inspirer de l'esthétique policière étrangère. C'est pendant les années 50, que le roman policier espagnol va s'affranchir partiellement de cette imitation par la publication d'*El inocente* en 1953 par Mario Lacruz, un écrivain Barcelonais qui :

« rampant avec les canons du courant alors en vogue, le réalisme social, qui a produit par ailleurs tant d'œuvres fortes, Mario Lacruz fait s'affronter deux psychologies. Celle d'un être tourmenté qui ne se décide pas à accepter sa propre innocence et celle d'un policier carriériste qui pour asseoir son ascension, n'hésite pas à fabriquer une affaire. En nourrissant une intrigue policière minutieuse, narrée avec une froide élégance, d'une réflexion sur la culpabilité, l'absurdité de l'existence, l'impossibilité d'échapper à son destin, Mario Lacruz réconciliait d'un coup l'écriture policière, perspective socio- historique et prétention littéraire : le roman noir à l'espagnole recevait son acte de baptême. »<sup>[265]</sup>

Ce roman raconte la poursuite d'un innocent injustement soupçonné d'avoir tué son beau-père mort accidentellement, et qui trouve lui-même la mort à la fin du roman. *El inocente* obtient le prix *Simenon* lors de sa première édition et il est considéré comme le premier polar espagnol, ce que ne manque d'ailleurs pas de confirmer Robert Deleuse en disant que :

« À l'instar de l'Italie mussolinienne, l'Espagne franquiste de l'immédiat après- guerre civile ne fait pas la part belle aux auteurs de romans policiers nationaux. Le gros des troupes provient de traductions anglo-saxonnes et quelques tentatives nationales n'ont guère de quoi enthousiasmer. Tout au moins jusqu'à cette fameuse année de 1953 où Mario Lacruz, avec *L'inocente*, donne à la péninsule ibérique son premier roman noir. »<sup>[266]</sup>

<sup>[265]</sup> J.F. Carcelen, TYRAS, G, op.cit.

<sup>[266]</sup> DELEUSE, Robert cité par CONTE, David in "L'innocence comme échappatoire : brève enquête sur Mario Lacruz", Université Carlos, Madrid, sur : [www.crec-paris3.fr/](http://www.crec-paris3.fr/).

*El inocente* va donc, donner le signal à une production policière plus ancrée dans la réalité espagnole et son esthétique particulière, et servir de modèle pour les auteurs, qui ne vont pas tarder à s'exercer dans ce jeune genre.

### II.2.2.2. Les innovateurs :

La véritable constitution du genre va s'opérer pendant les années 70, qui assistent à une certaine relance économique et industrielle, propice au développement de cette forme générique, étant donné que le sous-développement de l'Espagne n'a pas été d'une meilleure cause pour sa fertilité. Donc, les années 70, témoins de la fin du franquisme et la révolution culturelle qui s'ensuit, portent en elles les premiers romans policiers qui vont instaurer cette tradition au sein du panorama littéraire policier espagnol. Georges Tyras affirme que la fiction policière :

*« surgit (...) dans l'histoire littéraire espagnole à un moment historique charnière, celui des dernières heures du franquisme, moment où culminent par ailleurs, d'un point de vue esthétique l'épuisement du réalisme traditionnel en même temps que l'impuissance de l'expérimentalisme à élaborer une réponse formelle adaptée à la nouvelle donne contextuelle. »*<sup>[267]</sup>

La liberté d'expression fraîchement acquise et la transition démocratique nouvellement vécue, vont donner un nouveau souffle au roman policier longtemps cramponné au modèle anglo-saxon et au formalisme triomphant de l'époque :

*« En réaction aux naïvetés d'un réalisme social révolu, mais aussi aux recherches formelles exacerbées, un pan entier du roman espagnole du post - franquisme a ainsi opté pour les plaisirs de la narration. Quintessence de ce « retour au récit », le genre policier, mal vu sous le franquisme et à présent utilisé et subverti offre sa trame au premier succès d'Eduardo Mendoza (Laverdad Sobre et Caso Savolto 1975) ou son statut à la série de Manuel Vázquez Montalbán»*<sup>[268]</sup>

Ecrire des fictions policières est désormais un plaisir qu'un certain nombre d'écrivains espagnols n'hésitent plus à s'offrir. Ainsi, la publication de *Tatuaje* de Manuel Vázquez Montalbán en 1974, illustre parfaitement ce projet de prendre en charge la nouvelle réalité post-franquiste à travers l'écriture des récits criminels.

<sup>[267]</sup> TYRAS, Georges, "Le noir espagnol : postmodernité et écriture du consensus", *Mouvement* N° 15/16, mai – juin- juillet- août 2001.

<sup>[268]</sup> MAURICE, Jacques, SERRANO, Carlos cité par PALLAS Claire in "Les romans policiers de Manuel Vázquez Montalbán (1974 -1981) : Filatures et Plaisirs", Université de Paris II.

D'ailleurs, l'auteur lui-même en confirme le caractère innovateur : « *Récupérer une littérature qui racontait une histoire, avec une intrigue, des personnages et leur psychologie constituait un véritable acte de rébellion. En écrivant un polar, j'étais assuré de créer une rupture.* »<sup>[269]</sup>

*Tatuaje* dont le titre évoque en espagnol celui d'une veille complainte, raconte les rouages des agissements policiers pendant la période franquiste en mettant en scène pour la première fois, les aventures du détective barcelonais d'origine galicienne, Pepe Carvalho ; un ex-agent de la C.I.A (Services Secrets Américains). Ce premier roman de la série Carvalho marque un grand tournant dans l'histoire du genre policier, par sa nouvelle prise du réel et la poétique policière adaptée au contexte espagnol.

*Tatuaje* sera suivi par un cycle des aventures de Pepe Carvalho, tout au long des années 70, les années 80 et les années 90 qui se terminent avec la mort de Manuel Vázquez Montalbán en 2003. *Les Mers du Sud* et *Le Labyrinthe grec* font partie de ce cycle.

Cependant, la production policière de Montalbán n'est pas la seule à alimenter la sphère littéraire espagnole, il y a d'autres plumes qui ont le mérite de produire des récits policiers, qui ont participé à la constitution de l'histoire littéraire de ce genre en Espagne.

D'abord, il y a Jorge Martinez Reverte, dont le premier métier est le journalisme, d'ailleurs son premier roman *Demasido para Gálvez* (1979) (*Trop pour Gálvez*), est une analyse du fonctionnement de la presse dans les dernières années du franquisme dont le principal protagoniste est le reporter Gálvez.

Aussi, Jaume Fuster, un écrivain Catalan qui fait paraître en 1976, son roman *Tarda, Sessio continue, 3.4.5, Collita de sang* (*Matinée, permanent, 15H45*) *Récolte sanglante*. C'est un roman dédié au cinéma américain, inspiré essentiellement des romans noirs et leurs détectives privés comme Sam Spade et Phil Marlowe. À ce propos, Georges Tyras remarque que :

« *Chronique sentimentale d'une période noire de l'histoire espagnole et merveilleux hommage à la fois au cinéma de la même couleur, ce beau roman offre en outre l'immense intérêt de montrer*

---

<sup>[269]</sup> MONTALBÁN, Manuel Vázquez cité par PALLAS, Claire, *ibid.*

*comment l'écriture espagnole peut récupérer les archétypes de la mythologie américaine et les asservir à son propos* ». <sup>[270]</sup>

Un autre roman de Jaume Fuster sera dédié de la même façon aux protagonistes des romans policiers : *De mica en mica s'omple la pica* (*petit à petit l'oiseau fait son nid*) publié en catalan en 1972 et traduit en castillan en 1980.

Le début des années 80 va assister à la publication du premier roman de Juan Madrid ; *Un beso de amigo* 1980 (*Le baiser d'un ami*): « *Ce premier titre de Juan Madrid a été reçu outre Pyrénées, comme un manifeste du roman noir à l'espagnole.* » <sup>[271]</sup> En fait, ce roman va mettre en scène un détective Antonio Carpintero dit Toni Romano ; ancien boxeur qui va être le protagoniste et le narrateur des récits policiers qui y vont suivre tels que : *Las apariencias no enganan* (1982) (*Il faut se fier aux apparences,*) et *Regalo de la casa* (1986) (*Cadeau de la maison*) et qui ont toujours Madrid comme théâtre de leurs intrigues.

Julian Ibàñez Garcia a participé lui aussi à féconder le panorama espagnol, par la publication des fictions policières à partir des années 80 dont le premier, est *La triple dama* (1980) (*La triple dame*), à propos duquel G. Tyras déclare que :

*« Ce roman, au mécanisme bien huilé, malgré une dernière partie précipitée et artificielle qui laisse le lecteur quelque peu insatisfait, peut être considéré comme un travail préparatoire à la mise au point du personnage majeur de Julià Ibàñez, protagoniste de deux romans livrés en 1986, Mi nombre es Novoa (mon nom est Novoa) et Tirar al vuelo (Tir au vol) »*. <sup>[272]</sup>

Une autre figure du roman policier espagnol a su enrichir le genre par la publication de treize romans: il s'agit d'Andreu Martín, à propos duquel Manuel Vázquez Montalbán affirme que : « *les authentiques romanciers noirs espagnols sont si peu nombreux que Andreu Martín est l'un des deux* ». <sup>[273]</sup> Les plus célèbres de ses romans sont : *Por amor al arte* (1982), (*pour l'Amour de l'art*) , *El día menos Pensado* (1986) (*Le jour le moins attendu*) et *Protesis* (1980) (*Prothèse,*). La violence qui y règne est une des caractéristiques de l'écriture policière d'Andreu Martín qui se greffe à ses textes d'une manière récurrente, c'est pour cette raison que Georges Tyras observe :

<sup>[270]</sup> TYRAS, Georges, *Hard-Boiled Dicks*, op.cit.

<sup>[271]</sup> Ibid.

<sup>[272]</sup> Ibid.

<sup>[273]</sup> MONTALBÁN, Manuel Vázquez cité par TYRAS, Georges, op.cit.

« En définitive, ce que Andreu Martín élabore, roman après roman, c'est une épopée de la violence, en tant qu'elle est le ressort obligé des mécanismes sociaux. Trafic de drogue, institutions policières ou autres mais aussi problème de l'amour et ses excès (Hay amores que matan, dy qué ? il y a des amours qui tuent et alors ?, 1984) (A la vejez, navajazos, Des coups de couteaux pour les vieux, 1980) de tous les aspects au fond de la vie quotidienne. Et du contraste saisissant entre une mécanique narrative d'une froide précision et une frénésie insensée qui déborde de chaque page, naît l'efficacité de la démonstration, il n'est pas d'autre issue individuelle que la destruction. »<sup>[274]</sup>

Empruntant lui aussi la voie de la violence excessive, Carlos Perèz Merinero, à travers ses trois romans comme *Dias de guardar* (1981), (*Jours d'observance*) et *El angel triste*, essaye de peindre un monde vicié, dans lequel évolue des protagonistes qui n'ont rien de caractéristiques héroïques, se sont plutôt des criminels et des exclus de la société.

L'importance de la production policière d'Eduardo Mendoza dans l'épanouissement du genre en Espagne post-franquiste, est aussi à souligner : « *que l'écriture de genre noir ait atteint en Espagne une certaine forme de plénitude, Eduardo Mendoza en est la preuve* ». <sup>[275]</sup> Utilisant l'élément parodique dans ses récits policiers, il essaye de mettre à travers un humour dérisoire et une satire sans pitié, la société espagnole et plus précisément Barcelonaise, surtout à travers son premier roman *La verdat Sobre el caso Savolta* (1975), (*La vérité sur l'affaire Savolta*). Ce roman raconte un pan de l'histoire de la Catalogne, celui des années (1917 -1919), à travers l'affrontement entre les anarchistes et la société industrielle catalane, mis en exergue par l'enquête sur un double assassinat ; le meurtre d'un journaliste et l'exécution d'un riche industriel, fabricant d'armes. Ce premier titre d'Eduardo Mendoza, a reçu un accueil favorable, tant pour sa valeur socio- historique, que pour sa qualité littéraire :

« On a beaucoup souligné la valeur documentaire de ce superbe texte, évocation épique d'une période de fêtes, de grèves, de vie nocturne, d'attentats, de coups de théâtre et de coups de cœurs, en même temps qu'une approche socio- historique de l'anarchisme. On a aussi mis en exergue les vertus de l'écriture, tout à la fois froidement ciselée, et pleine de l'ironie que réclame pour rester crédible le registre mélodramatique de certains épisodes. Il convient aussi, dans une perspective générique, de mettre en relief les qualités de

<sup>[274]</sup> Ibid.

<sup>[275]</sup> TYRAS, Georges, *ibid.*

*construction du texte. Car s'il est vrai que le protagoniste, en assumant la relation de son propre parcours existentiel, contemplé avec le recul de l'âge et de la distance, inscrit le texte dans la tradition picaresque la plus pure, il n'en reste pas moins que le récit ainsi produit est doté également de toutes les constantes du code littéraire « policier ».*<sup>[276]</sup>

S'inspirant de la réalité post-franquiste et de ses mutations culturelles et littéraires, le roman policier espagnol semble être en constante évolution, s'épanouissant au rythme des innovations formelles et les attributs génériques au fur et à mesure de sa confirmation comme un genre spécifiquement espagnol. C'est que désormais :

*« Les romanciers espagnols s'avèrent de fait capables de faire voler en éclats les schémas de la tradition générique par l'apport de courants littéraires spécifiquement hispaniques comme le roman picaresque du siècle d'Or, la caricature grotesque à la Valle-Inclán ou la chronique urbaine du réalisme social. Il en résulte une prose novatrice, marquée du sceau de la remise en cause, et de cet humour de la dérision qui est le propre des Espagnols. Autant de raison de croire au printemps espagnol. Et, Vázquez Montalbán, qui en est la source, le sait mieux que qui conque : Les oiseaux de Bangkok aussi ne sont que des hirondelles. »*<sup>[277]</sup>

#### **II. 2.4. Le cycle Pepe Carvalho ou la confirmation du genre :**

Participant au renouvellement de la tradition littéraire policière espagnole, par son remaniement des canons du genre et par son observation critique de la réalité sociale, Montalbán offre au lecteur un éclairage nouveau sur le contexte historique, social et culturel de l'Espagne des dernières décennies car : *« Le roman policier offrait donc à Vázquez Montalbán et à quelques autres écrivains de sa génération ; la forme idéale pour enquêter sur le passé, pour jouer le jeu dangereux du souvenir et de l'écriture les coudées franches. »*<sup>[278]</sup>

Le signal est donné pour la première véritable enquête de ce *private eye* dans *Tatuaje* en 1974. Cependant, la création de Pepe Carvalho était faite quatre ans plus tôt

<sup>[276]</sup> CARCELEN, J.F, TYRAS, G, op.cit.

<sup>[277]</sup> Ibid.

<sup>[278]</sup> GAZIEZ, Michèle, "PEPE, CARVALHO, Un détective au service de la mémoire", *Hard- Boiled Dicks*, N°20-21.

dans *J'ai tué Kennedy ou les mémoires d'un garde du corps* <sup>[279]</sup> où il se prêtait au rôle de garde du corps de Kennedy en sa qualité d'un membre de la C.I.A.

Carvalho se transforme en détective privé dans *Tatuaje* où il commence de longues aventures policière qui se terminent avec la mort de son créateur Montalbán en octobre 2003 à Bangkok. (Contrairement à Izzo et à Yasmina Khadra qui font mourir leurs protagonistes à la fin de leur trilogie, quoique Yasmina Khadra fait ressusciter le Commissaire Llob dans *La part du mort* paru après la trilogie).

La publication de *Tatuaje* ne marque pas seulement la production de Montalbán et lui donne définitivement son cachet de sérial policier, ce roman provoque aussi un bouleversement dans le genre policier espagnol par l'inclusion des éléments originaux comme la création d'un privé aux habitudes particulières et les liens tissés avec un nouveau réalisme : « *Vázquez Montalbán et Pepe Carvalho venaient magistralement de montrer le chemin d'un nouveau réalisme critique : désormais, il y aura avant et après Tatuaje.* »<sup>[280]</sup>

*Tatuaje*, publié pendant une période délicate ; celle des derniers moments du franquisme (on attendait la mort prochaine du Caudillo), était d'une écriture prudente, car la volonté de Montalbán d'accuser les procédés policiers espagnols, se heurte à la puissance institutionnelle de la police. Donc, il fait agir son détective aux pays bas pour éviter la censure du roman qui raconte : « *une histoire d'amour, de vengeance et de mort qui était le prétexte de cette première enquête.* »<sup>[281]</sup>

*Tatuaje* sera suivi par *La solitude du manager* en 1976 dans lequel Pepe Carvalho enquête sur la mort d'un homme d'affaires. Son enquête va le conduire dans les milieux bourgeois catalans, foyers d'anciens jeunes *rouges*, jadis nourris de marxisme au temps de l'université, en montrant, en même temps, les liens qui se nouent entre le crime organisé et le capitalisme international.

Ces deux romans écrits dans une période charnière de l'histoire espagnole ; celle de la fin du franquisme, marquent une première étape dans la production policière du Montalbán. La seconde étape s'annonce à partir de 1979, date à laquelle l'écrivain

---

<sup>[279]</sup> MONTALBÁN, Manuel Vázquez, *J'ai tué Kennedy ou les Mémoires d'un garde du corps*, Traduction française, Christian Bourgeois, Paris, 1994.

<sup>[280]</sup> CARCELEN, J.F, TYRAS, G. op.cit.

<sup>[281]</sup> GAZIEZ, Michèle, op.cit.

espagnol a écrit *Les Mers du Sud* <sup>[282]</sup>. Cette fin des années 70, marque l'entrée de l'Espagne dans une nouvelle phase de son histoire contemporaine et esquisse les premiers pas sur le chemin de la transition démocratique.

Ainsi, à partir de cette époque, Montalbán appréhende l'enquête policière dans ses romans avec plus de liberté dans ses procédés et ses sujets, désormais :

*«Les romans policiers de Montalbán sont une mise en perspective du franquisme, et un tableau très aigu de la phase de transition démocratique qui lui succède. Pepe Carvalho, le détective privé héros de ses livres, est avant tout le témoin et le produit de cette histoire ( il a été militant communiste, et a travaillé un moment pour la CIA..). Ses enquêtes le mènent tout naturellement à en retrouver les traces ; s'aventurer dans la société espagnole, c'est aussitôt découvrir à chaque pas, les pesanteurs héritées du fascisme.»*

C'est dans ce sillage de mutation sociale, politique et culturelle, que s'inscrit *Les Mers du Sud* et *Le Labyrinthe grec*, quoique dans ce dernier roman, l'Espagne se trouve pleinement au rang des pays démocrates.

#### **II.2.4.2. Pepe Carvalho : Un privé aux fourneaux.**

La création du détective privé catalan, Pepe Carvalho, est faite dans *Yo maté à Kennedy (J'ai tué Kennedy)* en 1972. Dans ce roman, Montalbán y dessine la figure du principal protagoniste de sa production policière ; celle d'un ancien militant communiste, membre du P.C.E (Parti communiste espagnol), qui a d'abord travaillé pour la CIA avant de devenir *privé*.

Cependant, Carvalho fait seulement une courte apparition dans ce roman en tant que garde du corps de président américain John Kennedy, c'est dans *Tatuage* que se confirme désormais sa profession de détective privé et son statut en tant que vedette de la série policière de Montalbán, comme le souligne ces propos recueillis lors d'une interview avec l'écrivain espagnol :

« **D.H** : « Comment Pepe Carvalho est-il apparu ?

**M.V.M** : J'avais besoin d'un garde du corps de Kennedy qui soit d'origine espagnole, ancien communiste et sceptique, qui serait finalement convaincu que c'était lui qui avait tué Kennedy. Quatre

---

<sup>[282]</sup> Montalbán éprouvait de l'admiration pour le peintre français Paul Gauguin qui fut le sujet de plusieurs poèmes. C'est en pensant au peintre et à sa fuite vers Tahiti qu'il donna d'abord le titre de *Marquises si vos rivages* aux *Mers du Sud*. Après la publication de ce roman en langue française, c'est ce titre qui lui sera conservé.

*ans plus tard, en 1974, ce personnage était transformé en détective privé. »* <sup>[283]</sup>

Et concernant sa réception par la critique en Espagne, il répond :

*-« Ce fut un très grand étonnement. J'étais connu comme poète, journaliste et comme auteur d'essais et de romans expérimentaux ; ils ont cru que je me rabattais subitement sur un genre commercial. C'était faux. Il n'y avait pratiquement pas de public pour le genre de romans policiers que j'écrivais. Cela changea lorsque je reçus le prix Planeta en 1979. »* <sup>[284]</sup>

Dans un autre lieu, l'auteur barcelonais avance d'autres explications concernant le succès de son héros :

*« J'attribue sa réussite internationale à une raison bien précise : il n'a pas seulement reflété la mutation de l'Espagne, mais une mutation plus globale. Carvalho symbolise le climat des années 60, où l'on a vu naître de grands espoirs écologiques, les hippies, la pilule, la liberté sous toutes ses formes, des révolutions en douceur, des révolutions lyriques. Et aussi cette sorte de désenchantement fin-de-siècle, où tout le monde craint de perdre son emploi, d'attraper le sida, cette peur de la liberté qu'ont si bien su inculquer ceux qui usent de mécanismes à caractère répressif. »* <sup>[285]</sup>

Pepe Carvalho va donc se joindre à la longue liste des détectives privés, qui ont participé à la création de la mythologie du roman policier depuis sa naissance. Et son choix pour un *private eye* plutôt que pour un policier, comme les héros de Yasmina Khadra et Jean-Claude Izzo, est expliqué ainsi : *« Il [Carvalho] devait être détective privé, car aux yeux de l'Espagne post-franquiste la police avait gardé une image fasciste. »* <sup>[286]</sup>

Ainsi est né Pepe Carvalho dans ce contexte post- franquiste, qui assiste à une certaine liberté des mœurs exercée au sein d'une société, qui s'éveille lentement à son nouveau régime démocratique. Cependant, Pepe Carvalho a un passé tumultueux sous le règne franquiste. Opposant politique et ancien membre du comité central du Parti socialiste unifié de Catalogne comme Montalbán, Pepe Carvalho a essayé la prison franquiste en 1962, dans laquelle, il a fait la connaissance de Biscuter, son assistant et

<sup>[283]</sup> HONEY BONE, David, MANUEL VÁZQUEZ, MONTALBÁN, *Canal noir, sur :*  
[http://polarnoir.net16.net/montalban\\_interv.html](http://polarnoir.net16.net/montalban_interv.html).

<sup>[284]</sup> Op.cit.

<sup>[285]</sup> KUNTZ, Lucia Iglesias, op.cit.

<sup>[286]</sup> HONEY BONE, David, ibid.

de Bromure, son indicateur qui vont constituer plus tard, avec Charo sa fiancée, sa famille. Cette prison évoque d'ailleurs chez lui de pénibles souvenirs : « *Carvalho fit l'expérience bien connue de la nervosité devant le poste de police rue Layetana.* » (*Les Mers du Sud*, p.47)

Au fur et à mesure de ses enquêtes, Carvalho semble abandonner ses idées politiques et son engagement idéologique (le communisme) « *Non, je n'ai pas de parti, je n'ai même pas un chat.* » (*Les Mers du Sud*, p.49) C'est que le héros catalan commence à se sentir vieux et c'est l'obsession d'assurer sa retraite qui hante grandement son quotidien : « *Il avait un million deux cent mille pesetas à la Caisse d'épargne, qui lui rapportaient régulièrement 5%. A cette allure, il n'arriverait pas vers les 50-50 ans, à avoir le capital suffisant pour se retirer et vivre de ses rentes.* » (*Les Mers du Sud*, p.18)

Cependant, bien que Pepe semble préoccupé par des soucis financiers, ça ne l'empêche pas d'être un personnage honnête et incorruptible. En fait, pour le héros de Montalbán, l'honnêteté se joue sur deux plans : personnel et professionnel. Il s'agit, dans un premier temps, de l'intégrité morale que Pepe montre vis-à-vis de Yes, la fille de la victime, en refusant une relation amoureuse durable avec elle, prétextant l'écart d'âge entre eux. Il ne voulait pas confirmer les soupçons de sa mère, qui le considère comme « *un détourné de mineures* » (*Les Mers du Sud*, p.216). La jeune fille s'accroche pourtant à lui désespérément et lui propose même de faire un long voyage avec elle à ses frais. Mais, pour Carvalho, elle appartient à une enquête, qui est en train de prendre fin et qui n'aura pas de suite : « *Dans une semaine, plus ou moins, mon travail sera terminé. Je donnerai mes conclusions à ta mère, j'encaisserai et je partirai sur une nouvelle affaire, (...). Toi et moi, nous n'aurons plus l'occasion de nous voir. Pas même de garder des relations.* » (*Les Mers du Sud*, p.216)

Pourtant, Yes semble incarner l'idéal féminin de Carvalho, comme le remarque Françoise Abel <sup>[287]</sup> en observant que Yes fait partie *des femmes dorées*, expression utilisée selon elle, par l'écrivain espagnol dans ses entretiens, et qui veut dire des amours qui naissent de l'adolescence et qui sont souvent impossibles. C'est pour cette raison que le détective barcelonais refuse cet amour, et ne croit pas à son avenir, car il met en avant son vieillissement entre lui et Yes, mais, il semblerait aussi par fidélité

---

<sup>[287]</sup> ABEL, Françoise, " Nostalgie des valeurs, valeur de la nostalgie chez M.V. Montalbán " in *Manières de noir, la fiction policière contemporaine*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010, p.215.

envers Charo qu'il considère, en quelque sorte, comme sa femme et c'est à elle, finalement qu'il propose de faire un voyage à Paris, après la résolution de l'énigme de la disparition du père de Yes.

D'autre part, à la fin des *Mers du Sud*, Pepe subit l'épreuve de la corruption à travers l'offre d'argent de l'avocat Viladecans, qui voulait acheter son silence sur son rôle, ainsi que celui de Lita, dans la mort de Pedrell : « *Pouvez-vous nous effacer de cette histoire ? Je suis prêt à payer généreusement le service.* » (*Les Mers du Sud*, p.301) Mais, le détective décline cette proposition, la considérant comme immorale, malgré son besoin d'argent (Pepe comptait ses économies au début du roman et se lamentait sur l'absence des clients), ne voulant pas trahir sa cliente, qui lui a promis une excellente énumération pour ses services : « *Ma facture pour la veuve sera assez élevée. Je me considère comme bien payé.* » (*Les Mers du Sud*, p.301) Ce qui est d'ailleurs confirmé aussi par Françoise Abel dans son étude sur le protagoniste de Montalbán, en concluant que « *Pepe se veut intègre, refusant les compromissions, il ne dénonce pas le coupable, qui souvent reste impuni. Pepe ne rend compte qu'aux clients, et peut détruire une preuve.* »<sup>[288]</sup>

Le héros de Montalbán semble se désintéresser donc des attraits que la ville offre généralement : l'amour physique et l'argent. Carvalho est animé surtout par le souci d'assurer une retraite convenable et sans tracas au soir de sa vie, sachant que Charo sera toujours à ses côtés, palliant à son besoin d'amour.

De surcroît, Carvalho n'offre nullement l'image du détective classique, possédant une force physique remarquable et un entrain inépuisable ; puisqu'il se fatigue vite et manifeste une certaine lassitude à accomplir ses tâches professionnelles comme dans ce passage des *Mers du Sud* où il sort vainqueur difficilement de son combat avec Pedro Larios et ses deux copains :

« *Carvalho le cribla de coups de pied avec fureur. Pedro les esquivaient comme un animal électrique, mais les ruades l'atteignaient, lui écrasant l'estomac, les reins, cherchant follement son visage. Il entendait aussi les halètements de la bête fatiguée et furieuse qui s'échappaient de la bouche entre-ouverte du détective.* » (*Les Mers du Sud*, p.289)

<sup>[288]</sup> ABEL, Françoise, op.cit., p. 209.

Et plus loin dans un autre passage, est décrit combien ce combat l'a épuisé physiquement et l'a rendu malade : « *Derrière, Carvalho reprit sa respiration d'animal, à bout de souffle, l'air semblait crier de douleur en sortant de ses poumons. Pedro l'entendit tousser, puis vomir.* » (*Les Mers du Sud*, p.289)

Dans une scène du *Labyrinthe grec*, c'est à nouveau l'image d'un Pepe qui manifeste de moins en moins d'aisance physique lors de la recherche du Grec disparu :

« *Le grès très rugueux du haut du mur lui écorcha les paumes quand il s'y accrocha pour se laisser tomber dans le vide. Il avait les mains brûlantes et une secousse douloureuse sous les aisselles l'obligea à se lâcher pour ne plus avoir mal. D'une légère poussée, Lebrun amortit sa chute et Carvalho s'étala sur un matelas trop mince de cartons pourris, abasourdi.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.111)

Ainsi, loin de se conformer à l'image mythique du super héros fort et imbattable, Carvalho la transgresse plutôt d'une façon pitoyable comme le remarque un des personnages des *Mers du Sud*, Planas en reprochant à Carvalho son aspect maladif et vieillissant :

« *Ces poches sous les yeux, enflées. Vous avez le foie fatigué. (...). Il faut essayer de vieillir avec dignité. Vous êtes plus jeune que moi, beaucoup plus jeune. Et vous êtes bien mal conservé. Moi je croyais que les détectives privés faisaient de la gymnastique, du jiu-jitsu.* » (*Les Mers du Sud*, p.72)

Cet état de décrépitude est dû en grande partie à sa grande consommation d'alcool : « *Il imagina son propre foie comme un animal rongé par le vitriol. Une purée de merde et de sang qui dans son agonie lui enfoncerait toute sa douleur dans le côté.* » (*Les Mers du Sud*, p.153) et qui l'empêche le cas échéant de réfléchir et de procéder à ses enquêtes : « *L'alcool se transforma en une ramure de plomb dans toutes ses veines, et il tomba endormi sur le canapé, le plan de la ville définitivement déchiré sous le poids de son corps.* » (*Les Mers du Sud*, p.156)

Cet excès d'alcoolisme est plus présent dans *Les Mers du Sud* que dans *Le Labyrinthe grec* où sa consommation d'alcool est plus modérée. C'est peut être dû à l'euphorie qui a suivi la mort de Franco et la fin de son régime totalitaire, qui était accompagnée d'un certain relâchement dans les comportements sociaux. Cette prise d'indépendance s'exprime aussi dans sa vie privée où il n'a pas hésité à prendre pour fiancée Charo, une prostituée et à déclarer à propos d'elle, répondant à une question de

Yes, la fille de Stuart Pedrell : « *c'est en quelque sorte ma femme* » (*Les Mers du Sud*, p. 256). Ce qu'il n'aurait pas pu faire dans les années 50 et 60 en plein conservatisme franquiste. Quant à sa modération dans *Le Labyrinthe grec*, c'est probablement dû à son avancée en âge, qui pèse sur ses comportements et sa façon de vivre en général.

Une autre caractéristique du détective barcelonais, c'est sa passion pour la cuisine. Ponctuant le récit d'enquête, la gastronomie est quasi présente tout au long de la trame criminelle, servant même parfois à orchestrer la clé d'une énigme comme par exemple dans *Les Mers du Sud* où Pepe Carvalho participe à un dîner organisé par son ami Fuster et un professeur en littérature et au cours duquel ce dernier trouve le nom de l'auteur du vers énigmatique.

Ce rapport privilégié à l'art culinaire a conduit Montalbán (lui-même grand gourmet) à parsemer ses récits policiers par des allusions très fréquentes à des dîners entre amis, des repas dans des restaurants et mêmes de légères collations qui révèlent l'importance de la place qu'occupe la cuisine dans ses romans. Il le confirme lui-même dans cette interview :

« - pourquoi la cuisine tient-elle un rôle si important dans vos livres ? Elle y un personnage à part entière !

**M.V.M :** « D'abord, parce qu'à part écrire, cuisiner est la seule chose que je sache faire. Ensuite, et surtout dans la série Carvalho (...) parce que j'avais besoin de ce ressort romanesque : un personnage récurrent a besoin de deux ou trois tics reconnaissables (...) Mais je crois, en outre, que cette histoire de cuisine contient une métaphore de la culture elle-même. »<sup>[289]</sup>

Assimilé à un comportement culturel, la cuisine joue donc un rôle non négligeable dans la propagande de la culture populaire dont elle est issue. Le cas le plus illustratif est le dîner chez le professeur de littérature où il est question de « *manger une vraie paella* » (*Les Mers du Sud*, p.139), issue de la cuisine valencienne qui sera suivie par une représentation théâtrale, issue elle aussi de la littérature populaire valencienne.

Etre un véritable gourmet au point d'en être boulimique, de « *dévoré des kilomètres de pain et de tomates.* » (*Les Mers du Sud*, p.102) n'est pas la seule caractéristique de ce détective catalan. Montalbán l'a doté d'une bien étrange manie, celle de brûler les livres, comme l'annonce Fuster au professeur en le mettant en

<sup>[289]</sup> KUNTZ, Lucia Iglesias, op.cit.

garde contre Pepe : « *Attention, Sergio, ce type-là est un brûleur de livres. Il les utilise pour allumer sa cheminée.* » (*Les Mers du Sud*, p.139)

Effectivement, Pepe Carvalho est un brûleur de livres qui éprouve une grande jouissance à les mettre dans sa cheminée allumée. Et répondant à la question « *pourquoi brûle-il des livres ?* » Montalbán avance que : « *C'est caractéristique et vient du fait que le genre policier est supposé n'avoir fondamentalement qu'un faible contenu culturel. De plus, cela me permet de faire quelques clins d'œil culturels en brûlant le Don Quichotte ou la théorie de la vie de Engel.* »<sup>[290]</sup>

Cette habitude de chauffer sa maison avec le papier des livres, est source d'une grande satisfaction chez Pepe :

-« *Ça doit produire un plaisir surtout quand il s'agit d'ouvrages de grande valeur intellectuelle*  
-*Extraordinaire.* » (*Les Mers du Sud*, p.139)

Et dans un autre passage, Carvalho justifie cette étrange manie lors d'une conversation avec Charo sur *Maurice* de E.M.Forster :

« - *C'est mauvais ?*  
- *C'est extraordinaire.*  
- *Alors pourquoi le brûles-tu ?*  
- *Parce que c'est de la blague comme tous les bouquins.* » (*Les Mers du Sud*, p.38)

Les seuls livres que Montalbán hésite à brûler sont *Les Pléiades* « *à cause du toucher si agréable de ces livres* » (*Les Mers du Sud*, p.101). Cependant, le fait de brûler les livres n'est-il pas une manière particulière de mettre un rempart entre le héros de Montalbán et la réalité dominée par le régime franquiste ? N'est-il pas une manière particulière de lutter contre le désenchantement fin-de-siècle que l'auteur, en a déjà évoqué ? Ou parce que comme l'explique Vanoncini :

« *Le détective se défait ainsi de repères culturels qu'il juge encombrants au moment où le bouleversement des idéologies et des morales lui demande d'avoir un regard vierge de préjugés. Au lieu d'une continuité illusoire entre le passé et le présent, il veut pouvoir observer la coexistence problématique des ruines de l'ancien régime et du fragile édifice de la démocratie. De sorte que ses enquêtes*

<sup>[290]</sup> HONEYBONE, David, op.cit.

*majeures se déroulent toutes sur le terrain miné par le complexe historique.»<sup>[291]</sup>*

De surcroît, ce rituel greffe au personnage de Carvalho une caractéristique particulière qui le distingue des deux autres héros de notre corpus, le Commissaire Llob et Fabio Montale qui ne cultivent pas spécialement des tics personnels.

Cependant, le détective de Montalbán rejoint ces deux policiers dans le fait concernant la présence récurrente des personnages, qui gravitent autour de lui, tout au long de ses enquêtes. Se soumettant donc au procédé sériel du genre policier, l'auteur barcelonais fait, lui aussi, recours à des figures répétitives qui alimentent les récits par leurs personnalités particulières.

D'abord, il s'agit de Biscuter; l'assistant de Pepe dont il a fait la connaissance dans la prison franquiste. Biscuter est le surnom de José Plegamans Bertriu <sup>[292]</sup> qui joue le rôle d'assistant et de cuisinier pour le détective. Il n'est pas décrit d'une façon avantageuse : « *sur son vieux compagnon de la prison, la nature avait réalisé le miracle de la laideur innocente. C'était un avorton blond et nerveux, condamné à la calvitie* ». (*Les Mers du Sud*, p.31). Biscuter vit dans le bureau de Carvalho qui lui sert de maison personnelle :

*« arrivé devant le rideau qui le séparait du monde de Biscuter – les toilettes, la petite cuisine et le réduit où ce bout d'homme avait – son lit –il le souleva du doigt et se retrouva nez à nez avec Biscuter qui écoutait la conversation de toutes ses oreilles ». (Le Labyrinthe grec, p.19).*

Charo est aussi un personnage qui revient au fil des récits policiers de Montalbán. C'est une prostituée qui joue le rôle de la fiancée de Pepe dans la série et vers laquelle, le détective revient toujours malgré ses aventures féminines.

Un autre personnage, Bromure, vint appuyer le cercle des amis de Pepe. Bromure est un cireur de chaussure qui sert d'indicateur pour le détective et lui fournit des informations nécessaires à ses enquêtes. Cependant, dans *Les Mers du Sud*, il commence à vieillir et ses capacités ne sont plus les mêmes qu'avant, il est décrit comme ayant « *[ un ] vieux visage aux chaires pendantes, et le crâne chauve criblé de taches et de points noirs.* » (*Les Mers du Sud*, p.247)

<sup>[291]</sup> VANONCINI, André, op.cit., p.106.

<sup>[292]</sup> MONTALBÁN, Manuel Vázquez, *Histoires de familles*, Traduction française, Christian Bourgois, Paris, 1992, p.17.

D'ailleurs, Montalbán ne tarde pas à le faire mourir dans *Le Labyrinthe grec* : « *Bromure est mort.* » (p.38) Il semblerait que la mort de Bromure devait arriver, parce que l'indic ne peut plus jouer son rôle d'une façon satisfaisante, à cause de son vieillissement d'une part, et de l'élargissement de la ville de Barcelone, d'une autre part : « *Ça n'est plus comme avant. Avant on savait tout ce qui se passait à Barcelone en restant dans ce petit périmètre où je me balade. Mais maintenant c'est impossible.* » (*Les Mers du Sud*, p.248). La mort de Bromure accentue aussi le sentiment de vieillesse chez Carvalho et lui fait sentir sa fin proche : « *Moi –même je ne me sens pas très bien.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.38)

Ces trois personnages Biscuter, Charo et Bromure, constituent donc la famille de Carvalho (ses parents sont morts quand il était jeune), malgré leur classe sociale basse : « *Ils sont marginaux, délinquants, et ne peuvent accéder à la bonne société, ni acquérir les pulsions d'appropriation de ses membres.* »<sup>[293]</sup>

En outre, le détective possède d'autres amis appartenant à une classe sociale plus élevée, comme son ami et voisin, le gérant Fuster qui a l'habitude de partager avec lui quelques repas, ou comme le peintre Artimbau qui « *l'avait connu dans l'étape de l'antifranquisme, juste avant de s'enfuir aux Etats-Unis* » (*Les Mers du Sud*, p.46). Ce peintre va l'aider à découvrir la clé du mystère de ces deux enquêtes dans *Les Mers du Sud* et *Le Labyrinthe grec*, grâce à ses relations dans le milieu bourgeois et artistique barcelonais.

Ainsi est fait le personnage de Pepe Carvalho. Montalbán a réussi à en esquisser une image propice à rendre compte de la société espagnole dans un espace circonscrit, celui de Barcelone. A travers ses agissements et ses réflexions, le détective de l'écrivain espagnol essaye de procéder à une analyse minutieuse des structures sociales, rythmée sur un fond idéologique et historique, témoin de la mutation progressive de la marche de l'Espagne vers la démocratie dans la période post-franquiste.

#### **II.2.4.1. Les Mers du Sud et Le Labyrinthe grec : deux romans de transition.**

Ecrits à un intervalle de presque vingt ans, les deux romans de Montalbán, *Les Mers du Sud* et *Le Labyrinthe grec* n'en portent point le même ancrage dans un contexte socio- politique indéniable : celui du post- franquisme et le retour de la monarchie en Espagne.

<sup>[293]</sup> SIGAL, Leon, in *Hard- Boiled Dicks*, op.cit.

Leitmotiv de cette production policière, les changements que la société espagnole a connus à partir des années 70, se manifestent en filigrane au sein de cet espace romanesque et les enquêtes du détective barcelonais sont menées au rythme de ces mutations.

*Les Mers du Sud* est une illustration parfaite de la période transitoire, qui tâtonne toujours à la recherche d'un régime démocratique, mais qui se trouve néanmoins enchaînée à la gouge franquiste, encore présente dans les esprits. C'est dans cette atmosphère sociopolitique et culturelle que l'intrigue policière des *Mers du Sud* se dessine, prenant comme toile de fond, les élections municipales d'avril 1979. Dans ce roman, Pepe Carvalho enquête sur le meurtre de Carlos Stuart Pedrell, un riche chef d'entreprises qui cumule plusieurs fonctions financières :

*« société anonyme Tablex, spécialisée dans la fabrication des contre-plaqués, Industries laitières Argumosa, Constructions Ibériques S.A., conseiller à la Banque de l'Atlantique, membre de la chambre de commerce et de l'Industrie, conseiller aux Constructions et Démolitions Privasa ...et quinze autres sociétés. » (Les Mers du Sud, p.36)*

En fait, le roman commence par un prologue dans lequel une scène de poursuite nocturne en voiture, entre des voyous et des policiers, est décrite dans la pur tradition hollywoodienne, et qui conduit à la découverte du cadavre de cet homme d'affaire dans un terrain vague de la banlieue nord de Barcelone. Il a disparu pendant un an sans laisser de traces, tout le monde croyait qu'il était parti vers les Mers du Sud, une destination qu'il rêvait d'atteindre depuis longtemps. C'est surtout sur cette année de disparition que Carvalho est chargé d'enquêter par la femme de Stuart Pedrell, Mima et son avocat Viladécans.

Le premier indice de cet assassinat est un bout de papier, trouvé sur le cadavre de Pedrell, et sur lequel est écrit « *più nessuno mi porterà nel sud* » (*Personne désormais ne m'emmènera vers le Sud*). Muni de cet indice, le détective barcelonais part au dévoilement de l'intrigue, pas aux Mers du Sud, mais dans « *La face cachée de la lune* » (*Les Mers du Sud*, p.154), c'est-à-dire dans un quartier de Barcelone, la ville – satellite de San Magin, construite par Pedrell et ses associés : le marquis de Munt et Planas.

A la fin de son enquête, Carvalho découvre que la mort de Stuart Pedrell est due à un règlement de compte au sujet d'une femme, Ana Briogos, dont le frère, un petit voyou, a voulu venger l'honneur, la sachant enceinte de Antonio Porqueres, alias Stuart Pedrell. Ce dernier a revêtu cette nouvelle identité, pour vivre et passer inaperçu à San Magin, loin de sa vie luxueuse et confortable, dans sa maison sur les hauteurs de Barcelone.

L'obsession de Stuart Pedrell pour *Les Mers du Sud* dont le roman porte le titre, a conduit Carvalho à démêler le mystère de sa mort. Le vers trouvé dans la poche du mort, va le guider vers d'autres indices, notamment lors de son investigation du bureau de Pedrell. Dans ce dernier, il trouve : « *sur le mur, en alternance avec les tableaux du maître, des cartes des océans, un immense Pacifique criblé d'épingles, jalons d'un itinéraire rêvé.* » (*Les Mers du Sud*, p.43)

En plus des cartes postales avec des reproductions de Gauguin, il tombe sur un poème qui a pour titre le nom du peintre français et dont l'auteur est un inconnu. « *Il y était question, en vers libres, de l'itinéraire de Gauguin depuis l'abandon de sa vie bourgeoise d'employé de banque jusqu'à sa mort aux îles Marquises dans l'univers sensoriel qu'il restitua sur ses tableaux.* » (*Les Mers du Sud*, p.43) Carvalho trouve une autre preuve de l'admiration de Pedrell pour Gauguin dans sa maison de Putxet : une toile de ce dernier: « *La chambre ne présentait rien de bien significatif, mis à part l'excellente reproduction peinte de « Qui sommes-nous ? Où allons-nous ? D'où venons-nous ? » De Gauguin.* » (*Les Mers du Sud*, p.62)

Le détective barcelonais découvre à travers le peintre Artimbau- qui devait réaliser une fresque sur Gauguin pour Pedrell- que l'obsession pour les Mers du Sud est due essentiellement au « *mythe de Gauguin* » (*Les Mers du Sud*, p.57) et de son voyage vers les eaux pacifiques.

Une autre trouvaille poétique dans le bureau de Pedrell va donner une nouvelle direction à l'enquête de Pepe ; il s'agit d'un prospectus qui contient trois groupes de vers, le premier en anglais, le second en italien et le troisième s'avère être le vers en italien retrouvé dans la poche de Pedrell :

« *I read, much of the night, and go south in the winter* »

Et dessous :

« *Ma quando gli dico*

*Ch'egli tra i fortunati che an visto l'aurora sulle isole piu belle terra*

*Al ricordo sorride e risponde che il sole si levava che ik giorno era vecchio per lora » (Les Mers du Sud, p.44).*

Enfin,

« *Più nessuno mi porterà nel sud »*

Pepe est arrivé à traduire ces vers mentalement comme suit :

« *Je lis jusqu'à la nuit tombée, et l'hiver je pars en voyage vers le sud ».*

« *Mais quand je lui dis*

*Qu'il compte au nombre des bienheureux qui ont vu l'aurore sur les îles les plus belles du monde*

*Il sourit à ce souvenir et répond que lorsque le soleil se levait, le jour était déjà vieux pour eux ».*

« *Désormais personne ne m'emmènera vers le sud. » (Les Mers du Sud, p.p. 44-45)*

Cependant, malgré les connaissances linguistiques du détective, il n'arrive pas à donner une interprétation à ces vers : « *Il chercha un éventuel sens cabalistique aux trois groupes de vers » (Les Mers du Sud, p.45).* Il a recours donc à Sergio Beser, un professeur de littérature et un compatriote de son ami Fuster qui arrive à identifier les vers dont les auteurs sont T.S. Eliot, Pavese et Salvator Quasimodo. C'est ce dernier qui est l'auteur du poème qui contient le vers italien « *c'est presque un poème social [...] ce sont des poèmes publiés après –guerre en plein néo-réalisme critique ».* (Les Mers du Sud, p.148). En fait, ce poème raconte : « *la tristesse d'un Méridional qui reconnaît son impuissance à retourner vers le sud, son cœur est déjà retenu dans les prés et les eaux sombres de Lombardie.* » (Les Mers du Sud, p.148)

La nature du poème trouvé dans le bureau de Pedrell et son interprétation livrent la clé du mystère : Stuart Pedrell n'est donc pas parti vers les Mers du Sud, mais plutôt vers l'extrême gauche de Barcelone, la cité ouvrière de San Magin : « *Le sud, c'est la face cachée de la lune [...] Du doigt, il désigna l'endroit où l'on avait découvert le cadavre de Stuart Pedrell. Son regard voyagea jusqu'à l'autre extrémité de la ville le quartier de San Magin.* » (Les Mers du Sud, p.154)

*La face cachée de la lune* ou *L'envers du miroir* se présente comme une devinette que Carvalho ne tarde pas à résoudre en associant le mythe de Gauguin, la poésie et le réalisme critique. Il trouve que Pedrell a voulu découvrir l'autre visage de l'existence humaine, fuir la lune : sa vie bourgeoise dans la maison de ses ancêtres, comme Gauguin avait déjà fui la civilisation occidentale pour aller à Tahiti. Il était allé vivre au Sud, dans le quartier pauvre de San Magin : « *Tu es allé à San Magin voir ton*

---

*œuvre de prés, voir comment vivaient tes canaques dans les cabanes que tu leur avais préparées. » (Les Mers du Sud, p.156)*

Cependant, Stuart Pedrell, au contraire de Gauguin, qui a défendu les intérêts des indigènes des Mers du Sud, s'est contenté seulement de vivre, de travailler (comme comptable) et d'observer la misère humaine qui règne à San Magin, son principal projet immobilier. Il voulait vivre une nouvelle vie, libre loin de toute responsabilité sociale ou politique : « *Il avait l'air d'un étranger et personne ne savait d'où il sortait.* » (*Les Mers du Sud*, p.172)

L'itinéraire suivi par Carvalho pour élucider l'intrigue, a permis à Montalbán de décrire la société espagnole et précisément barcelonaise, il s'efforce d'en dévoiler les ressorts réels à travers son roman. Ce réel que se disputent deux milieux totalement différents: la bourgeoisie et la classe ouvrière dans une Espagne qui s'ouvre à la démocratie et cherche surtout à être un grand pays industriel dans son histoire post – franquiste.

Partir sur les traces d'un disparu semble être le destin de Pepe Carvalho qui s'engage sur le sentier d'une nouvelle aventure dans *Le Labyrinthe grec*. Ce roman se déroule à la veille des Jeux Olympiques de 1992, qui devaient se passer à Barcelone. Il met en scène un Pepe Carvalho vieillissant, mais qui se charge quand même de retrouver un peintre : Alekos Farandoris, un grec disparu depuis trois ans pour le compte de son ancienne amie, la belle française, Mlle Claire Delmas. Cette dernière avertie de son séjour en Espagne, exactement à Barcelone, s'est lancée à sa poursuite, accompagné d'un ami ; George Lebrun, un directeur du développement à la télévision française.

« *Retrouvez-le mort ou vif* » (*Le Labyrinthe grec*, p.35), tels sont les paroles prononcées par Claire Delmas et qui vont accompagner le détective dans sa quête du Grec. Pour y faire, Pepe va frapper aux portes des artistes susceptibles de le mettre sur la piste du disparu. Son ami Artimbeau va le conduire à Doterias, un peintre qui joue le rôle de parrain pour les jeunes talents et qui organise régulièrement des fêtes chez lui. C'est lors d'une de ces fêtes, que Carvalho ainsi que ses deux compagnons français, découvrent le lieu de retraite du peintre grec : « *Il vit dans un endroit qui s'appelle Pueblo Nuevo et vers minuit il va dans une taverne, sur une place (...). Au bout de la*

*rambla de Pueblo Nuevo. Il habite dans une usine abandonnée du secteur. » (Le Labyrinthe grec, p.81)*

Commence alors un long voyage au bout de la nuit barcelonaise à la recherche du Grec. Carvalho se déplace avec ses clients français, jouant eux aussi les détectives à travers des rues de Pueblo Nuevo qui « *était un collage où se mêlaient port de pêche, cités ouvrières, industries et entrepôts.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.87) Au cours de ce chemin nocturne, ils rencontrent plusieurs personnages, vaquant à différentes occupations, comme le mannequin faisant partie d'un groupe travaillant pour un photographe de mode, qui leur a montré le bâtiment où vivait Alekos, baptisé d'ailleurs « *Skala* » en hommage « *au petit port de l'île de Patmos, la patrie d'Alekos.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.90)

Cependant, à la fin du labyrinthe qui renvoie d'un lieu à un autre, dans une sorte de circularité, ne cessant qu'avec la mort, c'est justement cette dernière, que Pepe retrouve avec ses compagnons derrière la porte de *Skala*. En fait, Alekos atteint du Sida, est en train de vivre ses derniers instants : « *Alekos n'avait plus que la peau et les vêtements sur les os et ses yeux agrandis par sa maigre constitution mangeaient son visage cadavérique.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.114) Claire, après avoir congédié Carvalho, se charge de mettre fin à la souffrance du grec en lui injectant une grande quantité de drogue, aidé par Lebrun, qui cherchait aussi le compagnon d'Alekos, Mitia Demetrios, un autre Grec, mais sans l'avouer à Pepe.

Ainsi s'explique le titre du roman, auquel le lecteur attache, dès sa première lecture, l'image d'un véritable labyrinthe de la Grèce antique, liée au mythe du Minotaure. C'est au fur et à mesure de sa lecture, que le lecteur découvre qu'il s'agit d'un autre labyrinthe espagnol dans lequel, s'est engagé le trio : Carvalho, Claire et Lebrun qui, à l'instar du mythe antique, arriveront à s'en sortir comme Dédale, Icare et Thésée.

En somme, *Le Labyrinthe grec*, comme *Les Mers du Sud*, met en scène la recherche d'un disparu-victime : Alekos, le peintre grec dans le premier et Stuart Pedrell dans le second. Le criminel dans les deux romans reste impuni, il n'est pas livré à la justice : Pedro Larios, et le couple Viladecans-Lita Vilardell dans *Les Mers du Sud* et la belle Claire dans *Le Labyrinthe grec*.

Apparemment, Montalbán, à travers les enquêtes barcelonaises de Carvalho, dans les deux romans, ne cherche pas à rétablir l'ordre social, perturbé par un crime comme dans le roman traditionnel. Le romancier espagnol s'intéresse davantage à établir la vérité au sujet de la victime et des circonstances de sa mort, et notamment révéler l'identité du coupable au lecteur et la taire aux yeux des autorités censées la connaître : Mme Pedrell dans *Les Mers du Sud* et l'inspecteur Contreras dans *Le Labyrinthe grec*. Ce faisant, Montalbán se livre plutôt à une enquête sur l'âme humaine et ses ressorts psychologiques, vivant dans une société en proie aux convulsions de l'après-franquisme.

Donc, au fil des années, la problématique abordée dans les romans policiers de Montalbán et notamment ceux de notre corpus, change et prend comme substrat le conditionnement politique, social et culturel qui l'a fécondé. L'enquête policière devient dans ce cas-là, une critique sociale de l'Espagne post-franquiste, ainsi qu'une mise en écriture d'un pan de son histoire actuelle. A ce propos, Georges Tyras remarque en parlant du *Labyrinthe grec* :

« L'ensemble montre qu'en bout de course, qui est un parcours dans la dérision fin de siècle - drogue, délinquance, sida sur fond d'olympisme et autres vitrines de la postmodernité- on trouve toujours la même désillusion. Il devint clair au seuil des années quatre-vingt-dix que l'enquête ne doit plus porter sur les phases de la transition démocratique, sur les gains de raison et de progrès que celle-ci était censée garantir. »<sup>[294]</sup>

Montalbán s'est approprié ainsi le genre policier pour le mettre au service d'une mémoire, celle de sa société, de son histoire, de sa culture et surtout de sa ville Barcelone.

---

<sup>[294]</sup> TYRAS, Georges, op.cit.

## **Chapitre 3**

*La littérature policière algérienne :*

*Naissance, évolution et affirmation*

La trilogie de l'écrivain algérien Yasmina Khadra ; *Morituri*, *Double blanc* et *L'Automne des chimères* vint amorcer la véritable naissance de la littérature policière algérienne. Cette dernière vivait dans un état embryonnaire, fécondé par la production des romans policiers débutés pendant les années 70 : une série de romans essentiellement d'espionnage. De surcroît, la série ne s'impose pas uniquement sur la scène littéraire algérienne comme étant une production policière jouissant d'un accomplissement littéraire remarquable, elle transcende le cadre algérien pour s'approprier celui de la Méditerranée et former, avec l'œuvre policière de Jean-Claude Izzo et les romans de Manuel Vázquez Montalbán, les bases du roman policier méditerranéen.

Cependant, il nous semble utile de revenir sur les prémices du roman policier en Algérie et les circonstances de sa naissance pour mesurer l'impact de la trilogie de Yasmina Khadra sur la production policière algérienne.

### **II.3.1. Prémices du roman policier algérien : contexte et cotexte**

Contrairement au roman policier français dont l'origine remonte au XIX<sup>e</sup> siècle, le genre policier <sup>[295]</sup> est assez récent en Algérie, son origine remonte aux années 70. C'est que la littérature algérienne d'expression française dès sa naissance, a privilégié la littérature classique pour raconter l'histoire de la guerre de libération et ses tourments.

Les écrivains algériens semblent estimer que cette littérature *noble* a le pouvoir de transcrire la réalité algérienne de l'époque coloniale mieux que les genres paralittéraires considérés comme *mineurs*, incapables de rendre compte des événements historiques sanglants que vit l'Algérie en voie d'indépendance. Donc, la littérature algérienne d'expression française ne possède aucunement une tradition policière au sein de sa production littéraire. Ce phénomène a émergé après l'indépendance, surtout pendant les années 70 avec les romans de Youcef Khader qui ont donné le signal pour la naissance du genre policier en Algérie.

D'ailleurs, Rachid Boudjedra avance une explication d'ordre social à l'inexistence d'une tradition de littérature policière en Algérie dans une interview datée de 1987 et souvent reprise :

---

<sup>[295]</sup> Il s'agit du roman policier algérien d'expression française.

« - **Horizon** : Comment expliquez-vous l'absence de cette tradition (celle du roman policier) chez nous ?

-**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 [l'interview date de 1987]. Dans cette société rurale, le crime paysan existe, mais il n'y a presque jamais d'enquête, car ce crime en plein jour est consécutif à une vengeance, à une sorte de vendetta. Le silence du village légifère sur la justesse d'un tel acte. C'est la guerre de Libération qui a apporté quelques changements à cette situation. D'ailleurs les premiers polars chez nous sont fortement ancrés dans cet événement ». <sup>[296]</sup>

D'autre part, Christiane Chaulet-Achour, quant à elle, remarque que la société algérienne n'était pas prête pour recevoir ce genre paralittéraire, et l'apprécier comme dans la société industrialisée, du fait de son occupation à la recherche de son identité, après une longue histoire de colonisation:

«La société qui met en place ses structures après l'indépendance du pays n'est pas propice à ce qui fait le terreau habituel du « policier » qui émerge dans des sociétés urbaines, industrialisée et centrée sur l'individu : elle a alors tendance à mêler des tensions de modernité à un repli plus ou moins marqué sur des valeurs identitaires plus anciennes, niées ou occultées dans le contexte colonial.(.....) L'heure est plus à la mémoire collective et au héros exemplaire qu'à celle d'une enquête individuelle au service d'un destin personnel. » <sup>[297]</sup>

La phase d'industrialisation et d'urbanisation qu'a connue l'Algérie après l'indépendance, surtout pendant les années 70, a favorisé l'émergence de la forme policière sur la scène littéraire algérienne, Rida Belhadjoudja remarque à ce propos que :

« On comprend alors beaucoup mieux que le roman policier ait vu le jour vers les années 70, période d'intense industrialisation et d'urbanisation. Cette phase de mutation du mode de vie, puis du mode de pensée, a élargi notre imaginaire du cadre étroit d'un village à la vaste et mystérieuse étendue de la ville, mère illégitime du polar [...]. » <sup>[298]</sup>

<sup>[296]</sup> BOUDJEDRA, Rachid cité par BECHTER-BURTSCHER, Beate in *Entre affirmation et critique, le développement du roman policier algérien d'expression française*, thèse de doctorat, nouveau régime, Université de Paris, Sorbonne Paris IV, 1998, p. 103.

<sup>[297]</sup> CHAULET-ACHOUR, Christiane, "Le polar algérien", sur : <http://www.culturesud.com>, consulté le : 22/01/2013 à 19h.30.

<sup>[298]</sup> BELHADJOUJJA, Rida, cité par, BECHTER-BURTSCHER, Beate, *ibid.*, p.38.

La politique agraire et industrielle pratiquée par le gouvernement algérien pendant les années 70, appuyée sur la nationalisation des gisements de pétrole et de gaz en 1971, a donné lieu à une accélération de l'exode rural et une urbanisation massive. Les villes commencent à être surpeuplées et offrir par conséquent, de moins en moins, de chances de travail à leurs nouveaux habitants issus, pour la plupart d'entre eux, des milieux ruraux :

*« Le développement économique engagé relance l'afflux vers les villes; tous les efforts du socialisme étatique sur les secteurs secondaires et tertiaires vont dans le sens d'une urbanisation rapide. Pendant, la période intercensitaire 1966-1977, environ 1,7 million de ruraux sont partis en ville, soit un rythme de 130 000 par an environ. »<sup>[299]</sup>*

Cette ruée vers la ville a entraîné un taux considérable de chômeurs parmi la population rurale : ce qui a conduit à l'éclosion du crime au sein de la société algérienne, commençant par le simple délit jusqu'au meurtre. La ville algérienne se voit donc investie de criminels, dans ses rues étroites et ses bas-fonds mal-éclairés.

Cependant, elle ne va pas être le théâtre des premières intrigues policières algériennes qui verront le jour avec les romans de Youcef Khader. Ce dernier a choisi d'autres espaces que l'Algérie, pour mettre en scène sa fiction policière ; de Rome à Ghaza, en passant par New York, le Nicaragua, la Guinée portugaise, le Mozambique. En somme, il a situé ses aventures policières presque aux quatre coins du monde, mais pas sur le territoire algérien.

### **II.3.2. Au commencement était le roman d'espionnage :**

Les premiers romans policiers algériens, ceux des années 70, s'inscrivent plutôt, quant à leurs structures et à leurs thèmes, dans le sillage des romans d'espionnage occidentaux en vogue à cette époque. La fiction occidentale d'alors met en scène le conflit idéologique entre les pays capitalistes et les pays communistes qui atteint son apogée pendant cette décennie. Ce conflit est assumé par des agents spéciaux qui ont pour mission première, de défendre les idées politiques de leurs gouvernements.

En imitant ces romans d'espionnage, les premiers récits policiers algériens, notamment ceux de Youcef Khader et d'Abdelaziz Lamrani, se mettent, eux aussi, à la

---

<sup>[299]</sup> COTE, Marc, *L'Espace Algérien, les prémices d'un aménagement*, Office des Publications Universitaire, Alger, 1983, p.111.

mode occidentale, et ancrent leurs thèmes dans le discours politique de l'Algérie à l'époque, c'est à dire le soutien des peuples opprimés, surtout arabes et africains, ainsi qu'une opposition violente à l'impérialisme. Les héros de ces fictions policières deviennent par conséquent les protecteurs de cette orientation idéologique et politique qui imprégnait le climat étatique des années 70.

### **II.3.2.1. SM 15, Emir 17 les premiers héros policiers : des James Bond à l'algérienne**

Youcef Khader <sup>[300]</sup> a écrit six romans d'espionnage, publiés par La Société nationale d'édition et de diffusion (SNED) entre 1970 et 1972. Il s'agit de *Délivrez la Fidaya* (1970), *La vengeance passe par Ghaza* (1970), *Halte au plan « Terreur »* (1970), *Pas de Phantoms pour Tel-Aviv* (1970), *Les Bourreaux meurent aussi* (1972) et *Quand les « Panthères » attaquent* (1972).

Les fictions policières de Youcef Khader mettent en scène un héros, Mourad Saber alias SM15. Ce dernier est un agent spécial de la Sécurité Militaire Algérienne, calqué sur le modèle occidental répandu à l'époque ; celui de l'espion qui jouit d'une force surnaturelle, venant toujours à bout de ses adversaires et faisant fi de tous les obstacles qu'il rencontre. Ce stéréotype de l'homme des services secrets a trouvé une forte audience dans les années 70, inspiré du succès des films de James Bond, l'agent spécial des services secrets anglais.

Cette figure se dessine nettement dans la production policière de Youcef Khader. Car à l'instar de cet espion occidental, SM15, l'agent algérien, a parfaitement joué le rôle du héros surnaturel avec des pouvoirs illimités, un physique séduisant, une force à toute épreuve, en plus d'une maîtrise du maniement des armes, due à son expérience au sein de l'armée de libération nationale, en tant que lieutenant pendant la guerre algérienne. Le choix de ce statut (lieutenant) semble être fait, selon l'universitaire Beate Burtscher-Bechter, dans le souci de parfaire le modèle de cet agent

---

<sup>[300]</sup> Youcef KHADER, est le pseudonyme de Vilatime Roger dit Vlatimo, un écrivain français d'origine catalane, auteur d'une centaine de romans d'espionnage publiés en France, qui selon Miloud BENHAIMOUDA, a écrit les six aventures du SM15 à la demande de S.N.E.D. (Société Nationale d'Édition et de Diffusion créée en 1966) qui voulait promouvoir le genre paralittéraire à l'époque et détourner l'intérêt du lectorat algérien du roman policier occidental, en publiant des récits d'espionnage conformes à la politique et l'idéologie de l'état algérien dans les années 70. BENHAIMOUDA Miloud, *Formation du roman policier algérien [1962-2002]*, thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise, France, 2005.

spécial, en faisant de lui un ancien moudjahid, qui a eu l'honneur de participer à la révolution algérienne, malgré son jeune âge.

Outre sa connaissance de plusieurs langues étrangères (français, anglais, hébreu, italien, espagnol et portugais), SM15 possède une forte intégrité morale, qui se traduit dans une abstinence à l'égard de toutes les tentations de la chair qui pourraient ternir son image de parfait agent secret algérien et heurter éventuellement la bienséance des lecteurs algériens et leurs mœurs puritaines.

Au-delà des aventures héroïques du SM15, la fiction policière de Youcef Khader tisse sa toile de fond dans un contexte politique et idéologique, où la place accordée à la cause palestinienne est très importante. Cette position s'inscrit dans la politique extérieure de l'Algérie à cette époque qui consiste à soutenir les causes arabes et africaines dans un esprit anti-colonialiste et révolutionnaire. Le conflit Israélo-palestinien est donc au cœur des récits policiers de Youcef Khader. Hadj Miliani souligne à ce propos:

*« Cette première intrusion du roman d'espionnage doit ses conditions d'existence à la mythologie révolutionnaire des années 70. Il n'est pas indifférent de retrouver d'ailleurs la Palestine et la lutte contre les services secrets israéliens comme principale thématique de ces romans. »<sup>[301]</sup>*

Le discours politique et idéologique de l'Algérie des années 70 est ainsi présent en filigrane dans ces premiers romans policiers revendiqués comme algériens, malgré l'éloignement de leur terrain d'action de l'Algérie.

Dans la même veine que Youcef Khader, deux autres romans policiers voient le jour en 1973 et 1980, sous la plume d'Abdelaziz Lamrani, un écrivain algérien, créateur de Samyr Bouddiaf alias Emir 17, un agent des services secret algériens. Tout comme les romans de Youcef Khader, les deux romans d'Abdelaziz Lamrani *D. contre-attaque* (1973) et *Piège à Tel-Aviv* (1980) se passent à des milliers de kilomètres du territoire algérien. Ils prennent pour cadre romanesque l'Espagne pour le premier roman et Israël pour le second. Ils s'inscrivent, eux aussi, dans la structure du roman d'espionnage.

---

<sup>[301]</sup> MILIANI, Hadj, "Le roman policier algérien" in *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?* Sous la direction de Charles Bonn, L'Harmattan, Paris, p.106.

Abdelaziz Lamrani propose aussi un super-espion, Emir 17, qui ne diffère pas beaucoup du héros de Youcef Khader SM15. Il possède lui aussi une belle carrure, une connaissance parfaite des armes et des techniques du combat, ainsi qu'une pratique de plusieurs langues : l'arabe, le français, l'anglais, le russe et l'espagnol.

Le personnage d'Emir 17 a fait la guerre de libération algérienne et s'est distingué en tant que moudjahid, tout comme SM15. Cependant le héros d'Abdelaziz Lamrani, ne se prête pas à la morale sévère et au puritanisme de SM15, il se laisse facilement tenter par les plaisirs de la chair et ne marque aucune abstinence à leur égard. D'après Bechter, Emir 17, ressemble beaucoup plus au modèle de l'agent occidental que SM15.

En somme, les romans de Youcef Khader et d'Abdelaziz Lamrani véhiculent le discours politique et idéologique du gouvernement algérien pendant les années 70 ; ils traduisent le contexte historique de cette époque où la cause palestinienne en constitue le point culminant. La lutte des agents algériens contre les services secrets israéliens ne fait que confirmer cette prise de position politique vis-à-vis du conflit Israélo-palestinien, c'est-à-dire soutenir inconditionnellement la Palestine dans sa lutte contre les Israéliens.

Cependant, en dépit de ces séries policières qui ont permis la naissance de ce genre en Algérie, le roman policier algérien, selon l'universitaire autrichienne, reste éloigné de la structure classique du genre policier, même si les œuvres de Youcef Khader et d'Abdelaziz Lamrani constituent *la première phase* du développement du genre policier en Algérie, elles s'inscrivent davantage dans un sous-genre de celui-ci ; c'est-à-dire le roman d'espionnage.

### **II. 3.2.2. La production policière des années 80 : retour vers la terre algérienne**

Les années 80 vont assister à l'apparition d'autres expériences romanesques qui, si elles se démarquent des précédentes par un ancrage plus profond dans l'espace algérien (sauf pour le roman de Larbi Abarhi) et la nouvelle orientation de leurs thématiques, n'en restent pas moins des maigres tentatives de récits policiers où la maîtrise des règles du genre tâtonne toujours.

A commencer par Larbi Abarhi avec son roman *Banderilles et muleta* (1981), où l'action se passe à l'étranger. Cet auteur invente un agent spécial des services de contre-espionnage, *le sphinx*, qui emboîte le pas à Youcef Khader dans sa création de SM15.

Quant à Zehira Houfani Berfas, elle a écrit deux romans policiers *Le portrait du disparu* (1968), et *Les pirates du désert* (1986), dont l'intrigue policière se déroule pour la première fois en Algérie, entre Alger et Tamanrasset. L'enquête est assurée par des inspecteurs de police. Il faut souligner que le héros, jouant le rôle de l'agent surnaturel qui dominait la production policière algérienne naissante, y est remplacé pour la première fois par un simple commissaire de police chargé de rétablir l'ordre au sein de la société algérienne.

De surcroît, les écrits policiers de cette écrivaine se sont distingués des romans précédents par leur ancrage dans le territoire algérien et l'actualité socioculturelle du pays, avant les événements d'octobre 1988. Mais malgré cette évolution dans l'écriture policière de ses romans, Zehira Houfani Berfas reste éloignée de la maîtrise totale du genre, comme le remarque Claudia Canu :

« Zehira Houfani Berfas (.....) écrit *Le portrait d'un disparu* (1986) et *Les pirates du désert* (1986), où tous les ingrédients du genre sont présents : calcul machiavélique, meurtre, camouflage, etc., mais elle manque encore de métier. Le lecteur ne se sent pas véritablement impliqué dans le sujet, l'auteur oublie bien souvent de créer un suspense et simplifie outre mesure. »<sup>[302]</sup>

Cependant, les romans de Zehira Houfani Berfas et de Larbi Abahri qui, selon Beate Burtscher-Bechter, marquent *la seconde phase* du développement du roman policier en Algérie, ont le mérite de créer des fictions policières, plus proches de la réalité algérienne ancrée dans la quotidienneté économique et sociale des années 80 et de s'affranchir des modèles occidentaux quant à l'image de leurs héros.

Quant à *la troisième phase* -toujours selon Burtscher-Bechter, elle commence en 1986 avec la publication de deux romans de Djamel Dib *La Résurrection d'Antar* (1986) et *La Saga des djinns* (1986) qui reçoivent un accueil favorable au sein du monde littéraire algérien. Aussitôt, une esquisse du roman policier contemporain, commence à se dessiner sous la plume de Djamel Dib. A ce propos, Claudia Canu

---

<sup>[302]</sup> CANU, Claudia, "Le roman policier en Algérie : le cas de Yasmina Khadra", *Francofonia* N°16, Espagne, 2007, sur : [www.redalyc.org](http://www.redalyc.org).

remarque que : « *l'horizon scénique commence à changer, l'auteur met en scène son propre pays et se consacre à un effort de recherche argotique qui représente le premier pas vers une rupture des codes préétablis.* »<sup>[303]</sup>

Cette démarche est renforcée par l'autre roman de Djamel Dib *L'Archipel du stalag* (1988). Dès lors, cet auteur va gagner une place particulière au sein du panorama policier algérien et méritera les éloges de Burtscher –Bechter: « *dans l'évolution du roman policier algérien, Djamel Dib, doit être considéré comme l'auteur le plus important et le plus intéressant depuis Youcef Khader.* »<sup>[304]</sup>

La saga policière de Djamel Dib met en scène l'inspecteur Antar, dont le nom évoque un chevalier arabe vivant à la période Djahilit (antéislamique), que ses poèmes à la femme aimée (Abla) ont rendu célèbre au sein de la littérature arabe, jusqu'à nos jours.

Cet inspecteur transporte donc le lecteur algérien à travers ses enquêtes dans le vécu quotidien algérien avant les émeutes d'Octobre 1988. En fait, les intrigues de Djamel Dib gravitent autour des problèmes que le lecteur algérien vit chaque jour, la particularité de ses romans réside dans cet ancrage dans la réalité algérienne quotidienne. Ce qui amène Hadj Miliani à remarquer que :

*« La série humoristique et « Sanantonionesque » du défunt Djamel Dib place son protagoniste principal, l'inspecteur Antar, dans les conditions vécues par le vulgum pecus algérien : recherche du produit de consommation rare, stockage d'eau en prévision des coupures d'eau, clientélisme institutionnel et débrouille en tout genre. »*<sup>[305]</sup>

L'importance accordée aux romans policiers de Djamel Dib tient sa légitimité, selon l'avis général des spécialistes, des éléments innovateurs que l'auteur a introduits au sein du genre policier algérien. De surcroît, l'auteur de *La résurrection d'Antar*, a créé un héros plus proche du lecteur algérien par ses manies fidèles au quotidien algérien, ce que Burtscher- Bechter ne manque pas de souligner:

*« Avec le personnage de l'inspecteur Antar, Djamel Dib réussit à créer un type d'enquêteur particulier, qui se caractérise par de petits défauts, par des méthodes d'investigations non-*

---

<sup>[303]</sup> Ibid.

<sup>[304]</sup> BURTSCHER- BECHTER, Beate, op.cit., in *Algérie Littérature action*.

<sup>[305]</sup> MILIANI, Hadj, op.cit., p.108.

*conventionnelles, par son humour et par son enracinement dans la quotidienne algérienne. Pour la première fois dans l'histoire du genre en Algérie, nous nous trouvons donc devant un héros qui ne se distingue plus seulement par ses capacités surnaturelles et héroïques.»*<sup>[306]</sup>

D'ailleurs, le lecteur se trouve renforcé dans ses impressions réalistes concernant l'inspecteur Antar, du fait que ce dernier est inspiré par la figure mythique de l'inspecteur Tahar, héros d'une série de films très populaires en Algérie pendant les années 70 et 80.

Toutefois, il est à signaler que l'évolution des phases du roman policier algérien, telle que la propose Burtscher-Bechter est faite d'un point de vue historique et thématique, prenant comme point de départ les années 70. Or, Miloud Benhaimouda avance un autre schéma selon lequel le roman policier algérien a produit deux séries policières depuis sa naissance, la première est celle de Youcef Khader et la deuxième est produite par Yasmina Khadra. Pour lui :

*« La première série romanesque policière algérienne est comprise entre 1970 et 1972, années au cours desquelles Youcef Khader (alias Roger Vilatimo) publie six récits d'espionnage antisionistes (et antisémites), ouvrages parus sous les auspices de la défunte SNED. (...) La seconde véritable série policière commence à Alger en 1991 avec Le dingue au bistouri puis La foire aux enfoirés (1993) du commissaire Llob (alias Mohamed Moulessoul) suivie par quatre autres titres édités en France sous le pseudonyme de Yasmina Khadra : Morituri (1997), Double blanc (1998), L'automne des chimères (1998) et La part du mort (2004). »*<sup>[307]</sup>

Il est à remarquer que Miloud Benhaimouda n'évoque aucunement dans sa classification les romans policiers d'Abdelaziz Lamrani parus à la même époque ; celle des années 70, ni la production policière des années 80 y compris celle de Djamel Dib, malgré son influence considérable sur l'évolution du genre en Algérie. C'est que l'auteur ne semble pas considérer que Emir 17 et l'inspecteur Antar soient des figures mythiques du roman policier algérien et de véritables enquêteurs, au moins pas autant que SM15 et le Commissaire Llob<sup>[308]</sup>. Ces derniers, ont marqué, il est vrai, la scène littéraire policière algérienne, à leur manière, le premier (SM15) en tant que le premier

<sup>[306]</sup> BURTSCHER- BECHTER, Beate, op.cit, p94.

<sup>[307]</sup> BENHAIMOUDA, Miloud, op.cit.

<sup>[308]</sup> BENHAIMOUDA, Miloud, *Formation du roman policier algérien [1962-2002]*, op.cit.

agent spécial algérien et le second (le commissaire Llob) par l'image réaliste de l'inspecteur de police, ancré dans la réalité socio-politique de l'Algérie contemporaine.

Un autre auteur va aussi marquer cette troisième phase par ses expériences policières, il s'agit de Salim Aïssa <sup>[309]</sup> qui publie *Mimouna* en 1987 et *Adel s'emmêle* en 1988. Revendiquant le contexte socio-économique de l'Algérie, la production policière de Salim Aïssa annonce, elle aussi, son ancrage dans la quotidienneté traversée par la situation de l'économie qui commence à s'ouvrir vers le marché mondial, et ses effets sur la société, particulièrement sur les jeunes Algériens, impatients d'un changement politique, social et économique, qui va aboutir aux émeutes du 5 octobre 1988.

A l'instar de Djamel Dib, Salim Aïssa fait recours, lui aussi, à un inspecteur de police, l'inspecteur Adel, qui revêt fidèlement l'habit du héros des récits policiers des années 80. Le protagoniste de Salim Aïssa n'apporte aucune nouveauté au genre, sinon le cachet algérien qui marque sa production ainsi que celle de Djamel Dib. Burtscher-Bechter explique cette atmosphère lourde du quotidien algérien chez ces deux écrivains :

*« En somme, l'enracinement des romans noirs de Djamel Dib et de Salim Aïssa se manifeste d'une part, dans la description et l'indication des noms de lieux en Algérie, d'autre part, elle apparaît dans l'ancrage des personnages dans la quotidienneté algérienne et ses tracasseries, qui deviennent souvent le point de départ de descriptions et de réflexion ironiques et critiques chez les protagonistes. »*<sup>[310]</sup>

Donc, les fictions policières de Djamel Dib et Salim Aïssa marquent une rupture avec les premiers romans policiers des années 70, quant à leurs thématiques et leurs structures et inaugurent une nouvelle ère pour la naissance d'un roman policier algérien qui trouvera son affirmation et sa constitution finale avec la production policière de Yasmina Khadra à partir de 1990.

Deux autres expériences policières vont être tentées dans le sillage du développement du roman policier vers la fin des années 80. Il s'agit d'abord de *Double Djo pour une muette*, publié par Rabah Zeghouda en 1988, puis de *Fredy la rafale*, écrit par Mohamed Benayat en 1991.

---

<sup>[309]</sup> SALIM Aïssa est le pseudonyme de Boukella Tahar, universitaire et journaliste algérien.

<sup>[310]</sup> BURTSCHER-BECHTER, Beate, op.cit, p.95.

Le protagoniste de Rabah Zeghouda ; l'inspecteur Sid Goumani situe son enquête dans des milieux mal famés de la capitale algérienne tandis que le récit de Mohamed Benayat fait évoluer ses personnages au temps de la guerre de libération algérienne, en 1961.

Ces deux romans entament *la quatrième phase* <sup>[311]</sup> du développement du roman policier algérien. C'est une phase qui n'apporte aucune innovation au genre, c'est plutôt une *régression* dans l'évolution du genre policier en Algérie si on adopte la thèse de Beate Burtscher-Bechter, car, ces expériences policières ne font que reprendre les éléments de violence et d'images usées du héros surnaturel qui a fait la fortune des romans policiers des années 70.

En somme, l'ambition des écrivains des romans policiers algériens qui fut dès le départ d'instaurer la tradition de la forme policière au sein de la sphère littéraire algérienne, n'a pas été tout à fait couronnée de succès (malgré le succès de certains romans comme ceux de Djamel Dib). Lors de l'anniversaire du roman policier algérien qui a fêté ses 40 ans d'existence en 2010, le journaliste du *Soir d'Algérie* reste sceptique quant à la véritable instauration du genre policier pendant les années 70 et 80:

*«Toutes ces premières expériences n'ont pas réussi à installer le polar en tant que genre confirmé dans la littérature algérienne en ce sens où elles sont éphémères et discontinues. Et ces polars ont eu du mal à survivre dans l'imaginaire du lecteur algérien. Celui-ci se souvient davantage de l'inspecteur Tahar et de son apprenti- série télévisée des années 1970- que de SM15 de Youcef Khader et des inspecteurs Sid Goumani de Rabah Zeghouda, d'Antar de Djamel Dib ou d'Adel de Salim Aïssa.»* <sup>[312]</sup>

Il est à admettre donc que la véritable constitution du roman policier algérien a été faite avec la publication du roman de Yasmina Khadra *Le dingue au bistouri* en 1990 sous le pseudonyme du Commissaire Llob, et qui sera suivi par *La foire des enfoirés* en 1993. Un accueil très favorable a été accordé au *dingue au bistouri* considéré comme un : « *livre honnête, clair comme une eau lustrale, pour exorciser les démons qui nous hantent, un livre étonnant et brave, à lire absolument et à*

---

<sup>[311]</sup> Ibid.

<sup>[312]</sup> AMARA, Hakim, "2010, Les 40 ans du polar Algérien", *Le soir d'Algérie*, culture littéraire sur : <http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2010/05/27>.

conserver comme un fétiche. »<sup>[313]</sup> Ces deux romans vont être suivis par la trilogie : *Morituri*, *Double Blanc* et *L'Automne des chimères*, que nous aurons l'occasion d'aborder dans l'étude consacrée à Yasmina Khadra.

Selon Bescheter-Bechter, les romans de Yasmina Khadra annoncent *la cinquième* et dernière *phase* du développement du roman policier algérien. C'est exact dans la mesure, où la production de ce genre s'arrête vers la fin des années 1990, date vers laquelle la chercheuse a étudié le développement du roman policier algérien et en prenant uniquement *Morituri* et *Double Blanc* comme corpus d'étude. Mais qu'en est-il à propos de la production policière des années 2000 ? Sachant que Yasmina Khadra lui-même a écrit un autre roman policier *La part du mort* en 2004, dans lequel il ressuscite le Commissaire Llob après l'avoir tué dans *L'Automne des Chimères* en 1998?

A notre avis, si nous suivons le cheminement historique tracé par l'universitaire autrichienne, les romans écrits sous les auspices du nouveau millénaire peuvent être considérés comme *la sixième* et la dernière phase de l'histoire du roman policier en Algérie, dans laquelle nous incluons *La part du mort* de Yasmina Khadra.

A commencer par Catherine Simon et ses enquêtes menées par l'archéologue algérienne Emma Aït Saada dans *Un baiser sans moustache* en 1998, Bien que ce roman soit écrit par une journaliste française, il est néanmoins considéré, par la critique, comme étant une production policière algérienne, à cause de l'ancrage dans la terre algérienne, à Alger exactement, et aussi pour son enquête qui mis en scène l'actualité des années 90.

Aussi, celle de Lakhdar Belaïd qui met le journaliste Karim Khodja et le lieutenant Bensalem dans deux romans policiers : *Sérail Killers* en 2000 et *Takfir sentinelle* en 2001. Les deux récits se passent certes à Roubaix en France, mais les enquêtes menées par les deux beurs sont en relation surtout avec la guerre de l'indépendance pour le premier roman et la montée de l'intégrisme au sein des immigrés dans le second. Ce qui facilite leur insertion dans la production policière algérienne.

---

<sup>[313]</sup> Murdjajo : "L..... comme Llob", El Watan, 14 octobre 1991, cité par BESCHTER- BECHTER, op.cit.

Sans oublier Nabil Benali et son *À la mémoire du commandant Larbi* publié en 2002, et Adlène Meddi et ses deux romans *Le casse-tête truc* édité en 2002 et *La prière du maure* publié en 2008. Il faudrait signaler que le roman de Nabil Benali (c'est d'ailleurs le seul roman policier de ce journaliste) et *Le casse-tête truc* de Adlène Meddi sont publiés par les Editions algériennes Barzakh dans la collection *Noir Barzakh* <sup>[314]</sup> destinée à promouvoir le genre policier en Algérie, en créant la série des aventures de Moncef Chergui, dit *El-âgrab*, le héros des deux romans. Il s'agit d'un ex-inspecteur de police, solitaire, dur de caractère, peint comme un redresseur des torts, n'aimant point l'injustice et les complots politiques.

Dans le roman de Nabil Benali, le *Scorpion* est sollicité par la veuve de son ami défunt, la commandant Larbi, pour essayer de prouver l'innocence de son fils Salim, accusé du meurtre d'un veilleur de nuit, trouvé assassiné dans le siège du journal où le fils du commandant travaille. Tandis que dans *Le casse-tête truc*, Moncef Chergui mène une enquête sur le meurtre de plusieurs prostituées sur les hauteurs d'Alger.

Dans *La prière du maure*, Adlène Meddi crée une autre figure d'enquêteur, en dehors de la série *Scorpion* : l'inspecteur Djo ; un vieux policier à la retraite, qui reprend le service pour enquêter sur l'assassinat de la fille d'un haut responsable des services spéciaux. Apparemment, Adlène Meddi semble avoir été influencé dans ce second roman par la série *Scorpion* qui s'est chargée de transformer le personnage du policier en un détective, qui travaille loin des institutions officielles.

*L'explication* et *Zéro mort* publiés successivement en 1999 et 2001 par l'écrivain-journalistes, Yassir Benmiloud, dit Y.B vont s'ajouter à cette production policière, par l'ancrage des intrigues à Alger. <sup>[315]</sup> Cet écrivain a aussi créé un policier : l'inspecteur Krim, dont les enquêtes se passent en France.

---

<sup>[314]</sup> Selon BENHAIMOUDA, Miloud « Cette tentative, la plus récente dans la morosité du paysage policier algérien, mérite d'être notée : en effet, coïncidant avec une relative « normalisation » de la situation sécuritaire ou tout au moins avec une décrue sensible de la violence, elle peut, d'une part, servir de pronostic quant à la viabilité du roman policier algérien dessaisi de la thématique médiatique du terrorisme islamiste, d'autre part, mettre en relief de nouvelles formes de criminalité, et enfin elle désigne très précisément le type de héros sériel susceptible de demeurer recevable et plausible dans le contexte actuel de la société algérienne. », *Formation du roman policier algérien [1962-2002]*, op.cit.

<sup>[315]</sup> D'ailleurs, *L'explication* et *Zéro mort* avec le recueil d'articles *Comme il a dit lui* sont désignés par la presse spécialisée comme le *trptyque algérois*, tellement la présence d'Alger est forte dans cette production.

Quant à *La part du mort* de Yasmina Khadra publié en 2004, bien qu'il n'ait pas bénéficié d'une grande couverture médiatique, il vint appuyer la production de l'écrivain par la mise en scène, une fois encore, des enquêtes du Commissaire Llob, ressuscité après avoir été tué par des inconnus dans *L'Automne des Chimères*. Ce roman diffère de la trilogie par son insertion dans le climat politique particulier de 1988, et même un flash-back sur la veille de l'indépendance. En fait, ce quatrième roman plonge le lecteur dans la nuit du 12 au 13 mai 1962 où les harkis se retrouvent à la merci des combattants de l'armée de libération nationale, après le départ des forces françaises en cette nuit-là. Ce retour vers le passé de la guerre de libération a été déclenché par l'enquête du Commissaire Llob sur l'éventuelle grâce d'un dangereux psychopathe, connu sous les initiales de SNP par la justice algérienne, donnant le signal de départ pour les péripéties du policier, qui va être accompagné cette fois-ci, d'une jeune historienne et journaliste qui veut connaître la vérité exacte sur les événements de cette fameuse nuit.

*La part du mort* semble être une seconde tentative <sup>[316]</sup> de la part de l'auteur de *Morituri* de procéder à une sorte d'autopsie du climat politique et social des années 80, après avoir pris la décennie noire comme toile de fond de ses trois romans policiers précédents. Ce qui fait la particularité de ce roman, c'est son intrigue tissée loin de l'habituelle thématique de la violence terroriste de la trilogie, et qui aborde un sujet épineux de l'histoire de la guerre d'Algérie, celui des harkis. Et comme d'habitude dans ses romans policiers, Khadra accompagne l'enquête policière par une enquête politique, où l'Histoire joue le rôle principal.

Loin du roman de Yasmina Khadra et six ans plus tard, *L'Étrangleur d'Alger* d'Aomar Derradji alias Azedine apparut en 2010. Cet auteur universitaire et journaliste met en scène le commissaire Ben, un super flic de la criminelle à l'humeur fin. Bien qu'il n'ait écrit qu'un seul roman, cet écrivain a le mérite de prendre Alger, (comme l'indique d'ailleurs le titre de son récit), comme le théâtre des enquêtes de son héros, faisant étalage de ses quartiers et de ses rues dans une description menée sur un fond ironique et dérisoire.

---

<sup>[316]</sup> Si nous considérons *Le dingue au bistouri*, Laphomic, Alger, 1990, Flammarion, Paris, 2001, comme une première expérience policière de Khadra, prenant les années 1980 comme contexte pour l'enquête de Llob.

Reste à dire, que ouverte par ces romanciers, cette veine de policiers vient perpétuer la tradition du commissaire de police dans le roman policier algérien. Cette figure qui a été créée pour la première fois, dans les années 1980 par Zahia Houfani Berfas, mais qui a trouvé son apogée avec le Commissaire Llob de Yasmina Khadra, rompt définitivement avec le super héros de style S.A.S, de la première phase. Cependant, en dépit de ces expériences, la production policière algérienne reste assez maigre, en comparaison de celle produite en Espagne, malgré presque leur même naissance au cours des années 70. Toutefois, cette jeune littérature pourrait désormais se vanter d'avoir ses propres inspecteurs et détectives qui veilleront sur l'essor du genre en Algérie à l'instar de la littérature policière occidentale qui regorge d'enquêteurs et de privés.

Avant de conclure, il nous semble utile de préciser que cette évocation de ces auteurs et de leurs romans ne saurait couvrir l'ensemble de la production policière<sup>[317]</sup> en profondeur, mais seulement en donner un aperçu qui pourrait être intéressant pour des futures recherches poussées sur le roman policier des années 2000.

### **II.3.3. Le cycle Llob: affirmation du roman policier algérien.**

Le triptyque de Khadra en reflétant les conflits socio- politiques et idéologiques de l'époque des années 90, donne un nouveau souffle au genre policier en Algérie et marque d'une pierre blanche sa jeune histoire.

L'auteur de *Morituri*, même s'il inscrit ses récits dans le sillage des enquêtes policières de ses prédécesseurs, marque un besoin de renouveler ce genre naissant en Algérie et lui donner un nouvel éclat, même si le créateur du Commissaire Llob avance d'abord la visée de divertissement comme raison principale de son choix du policier:

*«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*

---

<sup>[317]</sup> De même pour les romans qui frôlent le genre, mais ne sont pas considérés comme des récits policiers pour autant. A ce propos, Christiane Chaulet -Achour ne manque pas de souligner que : « *si au sens strict, la production algérienne n'est pas très, abondante, des romans flirtent de près avec le genre comme Le passeport d'Azzouz Begag (Seuil, 2000), Les Vigiles de Tahar Djaout (Le Seuil, 1991), 31, rue de l'Aigle d'Abdelkader Djemai (Michalon, 1998), L'Homme de la première phrase de Salah Guermiche (Payot& Rivages, 2000). On constate une dominante para-policrière de ces romans qui ne sont pas perçus comme des « polars » mais qui en adoptent bien des stratégies. C'est sans doute dans ce flirt entre « polar », réalisme et roman de dénonciation sociale que l'on trouve le meilleur de la littérature policière algérienne.* »Op.cit.

*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 milliers de lecteurs en France, puis en Europe, je ne l'aurais jamais cru. »*<sup>[318]</sup>

*Le Dingue au bistouri* a été donc écrit dans ce premier souci de divertir à travers une enquête policière menée par un commissaire original et originaire de l'actualité algérienne, celle du début des années 90. *Le dingue au bistouri* est salué par la critique à l'époque : « *Enfin on sort des conventions et des précautions, note Jean Déjeux : critique de la société pourrie, style enfiévré, argot savoureux, clins d'œil par-ci par-là. Du sang, il y en a autant qu'on en veut avec ce dingue qui étripie ici et là. De la tendresse aussi. Pour la première fois, voilà donc un « polar » à la hauteur. »*<sup>[319]</sup>

Donc, ce roman remplit parfaitement son contrat auprès du lecteur algérien qui y trouve tous les ingrédients de l'enquête policière ; il va au-delà du simple divertissement et du plaisir à la lecture des romans policiers, car ce premier roman du Commissaire Llob est une critique sociale de l'Algérie de la fin des années 80. *Le dingue au bistouri* sera suivi par *La foire des enfoirés* en 1993 signé toujours par le pseudonyme du Commissaire Llob.

Cette fiction policière est la deuxième et aussi la dernière que Yasmina Khadra a tentée dans ce genre paralittéraire sous ce pseudonyme. L'auteur de *Monituri* a même refusé la réédition de ce roman parce qu'il le considère comme « *un navet insipide d'une rare maladresse.* »<sup>[320]</sup>

Cette première expérience du genre policier publiée sous la plume du Commissaire Llob marque l'entrée de Yasmina Khadra dans le monde de la littérature criminelle. Cependant, la véritable consécration de cet auteur dans le genre se fait avec la publication de *Morituri* en 1997, en France, sous la signature de Yasmina Khadra. La pseudonymie semble lui réussir et lui donner un champ large pour s'exprimer librement sur le mal qui ronge le pays, ce qu'il ne pouvait faire sous son véritable nom, Mohamed Moulsohouli, et son activité au sein de l'armée algérienne.

<sup>[318]</sup> SIMON, Catherine, "L'inévitable universalité du roman policier", *Le Monde*, 6 octobre 2000.

<sup>[319]</sup> DÉJEUX, Jean, *La littérature maghrébine d'expression française*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p.90.

<sup>[320]</sup> KHADRA, Yasmina, *Qui être-vous Monsieur Khadra.*, Entretien avec Youcef Mérahi, Sedia, Alger, 2007, p.18.

Maintenant, il ne s'agit plus d'une question de divertissement ou d'une simple lecture de plaisir et d'évasion, comme dans les deux premiers romans. Pour l'écrivain, le recours au cadre policier n'est nullement gratuit, il semblerait même d'une grande nécessité, dans cette phase de l'histoire de l'Algérie pour témoigner de l'horreur qui l'a façonné. Ce que l'auteur ne manque pas de souligner une fois encore en disant que :

*« Ecrit conformément au genre noir, mes romans policiers répondaient à un souci d'ordre purement pédagogique pour rendre compte du dérapage politique et de la régression sociale qui caractérisaient l'Algérie des années 80 avant de sombrer corps et âme dans le gouffre intégriste. Ce choix, bien qu'irréfléchi au commencement, consistait surtout à rapporter des atrocités inouïes sans traumatiser le lecteur. L'humour et le cynisme hilarant de mon commissaire s'exerçait sous une forme thérapeutique. De cette façon, on pouvait voir sans se culpabiliser. La tragédie algérienne dépassait l'entendement. Mes polars l'expliquaient dans la fidélité mais avec un maximum de précaution. »*<sup>[321]</sup>

Une fois la question du choix du genre policier bien résolue, Yasmina Khadra n'avait qu'à suivre les règles du genre dans ses romans, à commencer par la création d'un enquêteur ; c'est ce qu'il fait dès l'écriture du *Dingue au bistouri* en créant le Commissaire Ibrahim Llob qui se présente ainsi :

*« Et moi, Llob dixième du nom, preux chevalier des temps modernes, conscient de la bêtise humaine et des volte-face traîtresses, moi, Llob, l'inflexible, militant des causes perdues, dernier rescapé de la famille de Titans, audacieux jusqu'au bout des ongles, ancien cireur de chaussures, éternel étendard de la longanimité, moi, Llob des Ergs fantasques, ayant connu les mirages, la faim, la soif, les ayant surmontés un à un de mon seul courage, connaissant les bassesses des jaloux sans pour autant les esquiver, moi, votre Llob intrépide, je reste debout dans ma fierté inexpugnable, aussi débordant d'orgueil qu'un hymne national, toisant du haut de ma tête nimbée d'épines, la substance fécale gisant à mes pieds d'argile, pareille à un souillon que la dignité renie ! »*<sup>[322]</sup>

Le Commissaire Llob, ce *chevalier preux des temps modernes* ne part pas seul à l'aventure policière ; il est accompagné de collaborateurs comme tout récit policier qui se respecte. On trouve d'abord la figure de son assistant Lino qui l'accompagne dans ses enquêtes. Il est introduit comme « *un intello binoclard qui passe son temps à*

<sup>[321]</sup> Ibid.

<sup>[322]</sup> KHADRA, Yasmina, *Le dingue au bistouri*, op.cit., p.74.

*bouquiner dans les séries « B » pour avoir l'air cultivé.* »<sup>[323]</sup> Une relation d'entente et de complaisance existe entre le Commissaire Llob et son assistant qui apparaît tout au long de la trilogie et pour confirmer ce rapport étroit, Yasmina Khadra choisit Lino pour découvrir la mort de son *commy* à la fin de *L'Automne des chimères*.

Sans oublier Baya la secrétaire, et le dirlo, Monsieur Menouar, (le directeur du commissariat central) qui ancrent eux aussi les romans policiers de Yasmina Khadra dans le genre sériel, ainsi que d'autres compagnons du travail policier comme l'inspecteur Serdj, l'inspecteur Dine et l'inspecteur Bliss, le protégé du dirlo et le capitaine Berrah de l'Obs, c'est que

*«Y. Khadra respecte l'un des critères du genre : la série. Comme San Antonio et d'autres romanciers du polar, c'est la continuité au niveau du style, de la structure, du lieu de l'action (Alger), des personnages récurrents (Llob, Lino, le dirlo, la secrétaire...)».*<sup>[324]</sup>

### **II.3.3.2. Le Commissaire Llob : Le justicier algérien**

La trilogie de Khadra met en vedette le Commissaire Llob, c'est le narrateur de toutes les enquêtes policières qui s'y déroulent. Ses enquêtes deviennent alors un prétexte pour dévoiler la corruption, la violence et le terrorisme et l'atmosphère lourde de mort et d'injustice sociale qui règne à Alger.

Le personnage du Commissaire Llob (qui signifie cœur des choses en arabe) est né pour la première fois dans *Le Dingue au bistouri* en 1990 où il figure comme le narrateur et le nom de plume de ce récit policier. Cependant, sa naissance spirituelle a eu lieu bien avant ; en 1986, comme l'explique Yasmina Khadra:

*« J'ai pensé au commissaire Llob en 1986. A cette époque, les étals de nos librairies nous proposaient des ouvrages qui ballottaient entre une littérature « savante », voire pédante et un arrivage de livres horribles, outrageusement chauvins et indigestes que leurs auteurs tentaient de faire passer pour des textes engagés. Le lecteur algérien s'en plaignait beaucoup. J'ai décidé de lui soumettre des romans policiers pour le divertir. Mes ambitions étaient modestes. Jamais je n'avais soupçonné que Llob allait conquérir des milliers de lecteurs en Europe et s'entourer de fans en France, en Espagne, en Italie, en Allemagne, en Suisse et jusqu'en Autriche. Mais mon statut d'officier ne m'autorisait pas à dépasser certaines limites, encore*

---

<sup>[323]</sup> Ibid.

<sup>[324]</sup> BOUDJAJA, Mohamed cité par Amara Karim, *Le Soir d'Algérie*, op.cit.

*moins d’embrasser un genre traditionnellement considéré comme mineur et dévalorisant. En optant pour la clandestinité, en 1989, j’ai renoué avec Brahim Llob en écrivant d’une traite « Le dingue au bistouri », salué par la presse algérienne et « La foire » certainement le plus médiocre ouvrage que je connaisse. »<sup>[325]</sup>*

La figure policière du Commissaire Llob a été créée à un moment crucial de l’histoire de l’Algérie contemporaine. Il s’agit de la fin des années 80, juste après les événements d’octobre 1988. Ces derniers ont conduit le pouvoir en place - fondé sur un parti politique unique, à reformer le paysage politique économique et culturel en instaurant le pluralisme politique et culturel, la liberté d’expression et l’ouverture au libéralisme économique. Cependant, le personnage du Commissaire Llob, dans ce premier roman policier de Yasmina Khadra, ne se trouve pas encore plongé dans les événements prémisses des remous du vécu des années 90 qui tissent la thématique de la trilogie, il est plutôt préoccupé par une quotidienneté malmenée par des problèmes d’ordre social et individuel.

Le Commissaire Llob représente parfaitement le citoyen algérien, absorbé dans la vie quotidienne du petit peuple avec ses tracasseries, ses habitudes et ses traditions. Dans *Le Dingue au bistouri*, DAB, le tueur en série confirme ce modèle en s’adressant à Llob ainsi :

*« Tu es un homme de bien, Llob, tu as une petite auto [une Zastava] vieille de 10 ans. Tu habites une maisonnette modeste, presque pauvre. Ta femme porte le voile quand elle sort. Tes gosses sont polis et simples. Tu paies tes emplettes, et quand il t’arrive de rendre service, tu le fais en restant désintéressé ».<sup>[326]</sup>*

Le Commissaire Llob incarne donc la quotidienneté dans ses moindres détails, il « n’a rien d’artificiel : il est tout entier inclus dans la société, la société algérienne actuelle. »<sup>[327]</sup>. De surcroît, le Commissaire Llob est un personnage sympathique et honnête qui n’hésite pas à faire la critique de la société dans laquelle il vit :

*« Ses remarques courtes mais frappantes à propos de la quotidienneté algérienne traduisent ce que le commissaire voit et ce qui lui déplaît. Pourtant, sa critique n’est pas nouvelle pour l’Algérie. Par contre, ce qui est nouveau, ce sont aussi bien la façon dont la*

<sup>[325]</sup> KHADRA, Yasmina, *Rencontre avec Yasmina Khadra*, sur <http://www.bibliosurf.com/Rencontre-avec-yasmina-khadra>.

<sup>[326]</sup> KHADRA, Yasmina, *Le Dingue au bistouri*, op.cit., p 46.

<sup>[327]</sup> OURAMDANE, Nacer cité par BURTSCHER- BECHETER, op.cit., p118.

*critique est formulée et transcrite sur papier que la langue dont Llob se sert, langue pleine d'humour, souvent ironique et aussi argotique, ne cachant rien.* »<sup>[328]</sup>

Loin donc d'être un héros surnaturel, le commissaire est présenté comme un homme ayant « *cinquante piges et des poussières* »<sup>[329]</sup>, marié et père de famille (il a quatre enfants) et qui a beaucoup d'estime pour sa femme, Mina :

*« Ma Mina, il y en a pas deux comme elle dans tout le quartier. Elle sait lire et écrire. Elle sait être belle, rien que pour moi. Elle sait tenir une conversation mondaine. Mais elle a choisi d'élever ses gosses et de chérir son ours mal léché de mari avec un sens aigu de l'abnégation. »*<sup>[330]</sup>

Ces propos esquissent le portrait d'une épouse exemplaire. Khadra semble rendre hommage à la femme algérienne à travers cette figure féminine, en saluant son courage et sa bravoure dans les moments difficiles. Il le montre clairement lors du dévoilement du nom de plume derrière lequel se cache le Commissaire Llob lors de son écriture de *Morituri* :

*« -Alors, comme ça, tu t'appelles Yasmina Khadra, maintenant? Sincèrement, tu as pris ce pseudonyme pour séduire le jury du prix Femina et pour semer tes ennemis ?  
- C'est pour rendre hommage au courage de la femme parce que, s'il y a bien une personne à les avoir en bronze dans notre pays, c'est bien elle. » (L'Automne des chimères, p.801)*

Son besoin du réconfort de sa femme se manifeste dès le début de la trilogie: « *Aujourd'hui ma pauvre bête de somme a régressé comme les mentalités. Elle n'a pas plus d'attrait qu'une remorque couchée en travers de la chaussée, mais elle a l'excuse d'être là quand j'ai peur dans le noir.* » (*Morituri*, p.459)

La compréhension de Mina pour le travail de son mari n'empêche pas ce dernier, dans *Morituri*, de l'éloigner avec ses enfants en toute urgence d'Alger pour échapper à la menace de mort qui planait sur ce foyer conjugal, jadis heureux, et de ne plus réapparaître dans le reste de la trilogie que de façon allusive. Le Commissaire Llob, lui-même vit désormais dans la proximité de la mort, tout simplement parce qu'il est *flic* :

---

<sup>[328]</sup> BURTSCHER- BECHTER, Beate, *Entre affirmation et critique*, op.cit., p.121.

<sup>[329]</sup> KHADRA, Yasmina, *ibid.*, p 49.

<sup>[330]</sup> *Ibid*, p. 57.

« J'étais le bon flic du quartier, constamment disponible et désintéressé et mon gourbi, à défaut de faire figure de confessionnal, accueillait sans distinction de mœurs ou de race d'interminables cohortes de marginaux. (...) Puis on s'est mis à canarder mes collègues et mon univers s'est subitement dépeuplé. Dans la rue, on fait comme si on ne me connaissait pas. Etre proche d'un poulet, c'est s'exposer bougrement ». (Morituri, p.460).

C'est mesurer l'ampleur des événements des années 90 et leur ambiance dramatique sur la société algérienne incarnés dans le personnage du Commissaire Llob.

Dans une autre optique, se soumettant au genre sériel, le Commissaire Llob, policier et romancier talentueux, est entouré par des collègues intègres qui l'assistent dans ses enquêtes. À leur tête se trouve Lino, son subalterne, qui a été surnommé ainsi non parce qu'« *il ressemble étrangement (...) à ces monstres hideux qui hantent les abysses océanes et que les scientifiques appellent Lino arborifer.* »<sup>[331]</sup> Le fidèle assistant qui menait une vie insouciant avant le déclenchement des hostilités pendant les années 90, se trouve au sein d'une existence tourmentée par la mort toute proche : « *Mon lieutenant Lino est là. Avant c'était le champion des absentéistes. (...) mais Lino s'est assagi d'un coup. Il est au bureau avant le planton. Normal, puisqu'il y passe la nuit. Il ne rentre plus chez lui à Bab el Oued.* » (Morituri, p.p461-462).

L'assassinat de l'inspecteur Serdj marque profondément Lino et l'amène à changer sa façon de voir les choses : « *Lino est un homme aguerri, maintenant. Aigri, mais aguerri. Il en a mis du temps pour comprendre, mais il y est arrivé* » (Morituri, p.p. 564-565).

La mort violente de l'inspecteur Serdj témoigne de l'étendue de l'horreur qui s'est abattue sur l'Algérie des années 90 et qui avait parmi ces cibles de prédilection les policiers. L'enlèvement et l'assassinat de l'inspecteur Serdj, qui est très proche du commissaire Llob ne fait que confirmer l'actualité dramatique de la décennie noire, pendant laquelle, une mort naturelle était considérée comme une bénédiction de Dieu. Ce que le commissaire Llob remarque d'ailleurs : « *Drôle d'époque ! Lorsqu'un collègue est tué par une balle, on estime que c'est ce qui pouvait lui arriver de mieux- au vu des cadavres horriblement dépecés qui jalonnent la malheureuse terre d'Algérie.* » (Morituri, p.548)

<sup>[331]</sup> KHADRA, Yasmina, *Le Dingue au bistouri*, op.cit., p.12.

Le Commissaire Llob est aussi accompagné par d'autres collègues, à savoir Baya la secrétaire, l'inspecteur Dine, l'inspecteur Bliss (qui signifie diable en arabe), le Tergui Ewegh Seddig (qui entre en scène dans *Double blanc*). Tous ces membres de la police judiciaire travaillent sous les ordres du Dirlo, le directeur qui est présenté comme « *hypocrite, lèche-botte, prétentieux.* »<sup>[332]</sup>

Cependant, malgré les rapports tendus qu'entretient le Commissaire Llob avec le patron et la haine mutuelle qu'il échange avec l'inspecteur Bliss, le directeur, Monsieur Menouar essaye de le défendre dans *L'Automne des chimères* et de le réintégrer dans son poste après la révélation de son activité extra- policière, (son écriture de *Morituri*). Il lui rend hommage vers les dernières pages de ce roman en lui disant : « - *Brahim, mon ami, s'il y a quelqu'un qui mérite d'être Flic, avec une majuscule haute comme une stèle, c'est bien toi* ». (*L'Automne des chimères*, p.14). Yasmina Khadra rend lui aussi hommage au Commissaire Llob en réponse à la question suivante :

*«- Le personnage du commissaire de police représente-t-il pour vous l'Algérien qui travaille ?*

*-Il représente d'abord le refus. Le refus de baisser les bras, de renoncer à nos valeurs, de brader notre pays, de tomber si bas, de baisser et la garde et le pantalon. C'est cela le commissaire Llob. Une lueur d'espoir dans l'autodafé des manifestes, une étincelle heureuse dans le bûcher de nos voracités. Il est tous ces Algériens qui comprennent que la prédation relève de la faune et non pas de l'humanité, qu'un pays, ça se mérite, ça se gagne comme un trophée, ça se construit tous les jours et toutes les nuits. Ainsi est le commissaire Llob : le vœu des Algériens, des vrais d'Arguez, de ceux-là qui placent la dignité au-dessus des privilèges et l'honnêteté au-dessus des alliances les plus juteuses.»*<sup>[333]</sup>

En 2004, Yasmina Khadra va ressusciter le Commissaire Llob dans *La part du mort*, comme l'a déjà fait Sir Conan Doyle, en ressuscitant Sherlock Holmes, après l'avoir fait tuer. L'auteur explique la raison du retour de son héros dans la préface du quatuor algérien :

*« Lorsqu'en 2001, j'étais passé de l'« écrivain encensé » au « scribouillard sulfureux », lorsque mon téléphone avait cessé de sonner, lorsque tous mes amis s'étaient dérobés devant les « anathèmes et les sortilèges » qui me ciblaient, lorsque les fossoyeurs s'étaient apprêtés à jeter de la terre sue mes rêves d'enfants, Brahim*

<sup>[332]</sup> Ibid.

<sup>[333]</sup> KHADRA, Yasmina, *Entretien avec Youcef Merahi*, op.cit, p.p.44-45.

*Llob me rejoignit sans une seconde d'hésitation, déterminé à vendre cher notre peau. Il fut tout simplement admirable de patience et de présence d'esprit. C'est lui qui m'a appris cette autre vérité : pour triompher des mauvaises passes, il est impératif de rester soi-même, le véritable port d'attache d'un homme étant le respect de soi. Sacré poulet ! »*<sup>[334]</sup>

Yasmina Khadra a aussi réussi à créer un commissaire qui proclame sa qualité de flic honnête, dès le début de la trilogie, pour marquer ses distances, vis-à-vis, des hommes d'affaires richissimes et de la mafia politico-financière qui semblent détenir les ficelles de l'économie algérienne. Aussi, lors de la réception chez le gendre de Ghouli Malek, Llob interpelle son honnêteté pour faire face au peu de considération que la société algéroise huppée, semble éprouver pour lui : « *J'ai beau me répéter qu'au moins je suis honnête que ma conscience est peinarde, qu'il n'y a pas de sang sur mes économies ; rien à faire : aussi intègre, aussi sain que je sois, à côté de ces gens-là, je ne mérite pas plus d'égards qu'un paillason.* » (Morituri, p.468)

Ce que ne manque pas d'ailleurs de lui faire remarquer un des invités, Haj Garne en voyant ses vêtements vieux et démodés (*vieille veste, pantalon fripé et chaussures tordues*) : -« *Ton honnêteté ne t'a pas avancé à grand-chose, commissaire chéri. J'espère qu'il t'arrive de joindre les deux bouts.* » (Morituri, p.469)

Cependant, le Commissaire n'est pas au bout de ses peines concernant son intégrité professionnelle, surtout après sa rencontre avec Dahman Faïd dans son bureau seigneurial, où ce dernier ne rate pas cette occasion pour le rabaisser, comme dans cet échange :

- « -*Il vous reste vingt-trois secondes, Navarro.*
- *Ça vous ennuerait de m'appeler commissaire ?*
- *Je peux vous appeler le pape, si vous voulez. Pour moi, c'est du pareil au même (...)*
- *Je présume que suis en train de perdre mon temps, Monsieur Faïd.*
- *Le mien, surtout.* » (Double blanc, p.676).

L'entrevue de Llob avec l'homme d'affaire, n'a fait qu'attiser son sentiment d'impuissance et d'amertume devant le pouvoir d'argent, qui dicte sa loi dans son pays et que même sa foi dans sa propre loyauté, n'arrive pas à diminuer :

---

<sup>[334]</sup> KHADRA, Yasmina, *Préface du quatuor algérien*, Folio policier, Paris, 2008.

*« J'ai beau me répéter que les braves se doivent de ne pas se laisser abattre que le sort d'une nation dépend de leur entêtement à tenir la dragée haute aux hydres omnipotentes ; j'ai beau rêver d'un jour où la justice triomphera enfin du trafic d'influence et des passe-droits ; j'ai beau croire que, dans le ciel serti de milliards d'étoiles, il y en a une pour moi, plus belle que toutes les galaxies réunies, l'assurance qu'arborent les Dahmane Faïd finit inmanquablement par me dévitaliser. »(Double blanc, p.677)*

Sa déception de ne pas voir son honnêteté lui donner gain de cause, perdue jusqu'à la fin de la trilogie, surtout après avoir été écarté de ses fonctions de flic, à cause de son écriture de *Morituri*. Llob ressent une immense injustice et une douloureuse déception de ne pas voir ses efforts contre la criminalité et, plus tard, contre le terrorisme, être couronnés de reconnaissance :

*« Ils m'ont foutu à la porte. Après trente-cinq ans de corps à corps avec les imbéciles. Trente-cinq années à subir toutes sortes de vexations, à croire dur comme fer à l'ordre, aux principes, à la loyauté malgré les mensonges, les manœuvres démagogiques, les saloperies. J'allais demander ma mise à la retraite, mais cette foutue guerre m'est tombée sur les bras. J'ai pensé qu'un brave n'abandonne pas le navire quand il menace de chavirer, qu'il doit se démerder pour redresser la barre. » (L'Automne des chimères, p.791-792)*

L'insistance du héros de Khadra à suivre son sens de la moralité et de s'acquitter de ses sermons d'honneur, lui ont valu, à la fin, lors de la cérémonie de sa retraite, la reconnaissance de ses supérieurs, surtout de son chef hiérarchique, Monsieur Menouar, son directeur, qui retrace sa carrière dans un discours très élogieux :

*« Dans une Algérie qui se cherchait désespérément par les angles morts et les feux de la rampe, alors que chacun s'enrageait à se frayer une place au soleil, Brahim marchait droit. Les tentations alléchantes, le profit, la facilité ne l'ont jamais rattrapé. Ils ne lui pardonneront jamais, non plus. Brahim maintenait le cap sur ce qu'il estimait être loyal, juste ; le reste lui importait peu. Il s'était tracé une feuille de route dès le départ, et il s'y est conformé sa vie entière, avec courage et abnégation. Aujourd'hui, il n'en a aucun regret. Il a réussi. » (L'Automne des chimères, p.913)*

Le Commissaire Llob, a réussi à imposer une figure policière typiquement algérienne, qui n'a rien à envier aux modèles occidentaux. A travers son inclusion dans le contexte socio- politique de l'Algérie contemporaine, Llob a donné une meilleure image de l'homme de Sûreté, abreuvé de la quotidienneté et a désormais instauré le

mythe du justicier algérien dans le roman policier algérien contemporain et au-delà de lui, le roman policier méditerranéen.

Yasmina Khadra a pu ainsi dessiner le portrait d'un personnage dont le souci majeur est la droiture et l'intégrité. En cela, il rejoint certainement Izzo et Montalbán, qui, chacun à sa façon, ont créé un héros, peut être en conflit avec le système social auquel il appartient, mais sûrement pas avec les valeurs qu'il a choisi d'incarner et de prendre comme lois. Comme nous l'avons donc constaté, le héros du roman policier méditerranéen se fraye un chemin, en toute droiture dans sa ville, ignorant tous les pièges de la corruption qu'elle fait miroiter inlassablement dans son espace.

### **II.3.3.1. Thèmes de la trilogie : chronique des années de braise.**

Prenant le drame des années 90 comme pivot de ses thèmes, la trilogie policière de Yasmina Khadra, éditée en France, se fait une dénonciation, une réflexion critique sur les événements douloureux qui ont tourmenté cette période de l'histoire de l'Algérie contemporaine.

La publication du triptyque en France marque une nouvelle orientation dans l'évolution du roman policier algérien et notamment dans la production de Yasmina Khadra lui-même. Aussi, publier la série des enquêtes du Commissaire Llob de l'autre côté de la Méditerranée ne confirme-t-il pas l'appartenance de ce triptyque au roman policier méditerranéen ? Certes, la trilogie se noie dans le drame qui a écartelé la société algérienne pendant les années 90 et ses thèmes gravitent autour des éclats de cette tragédie, saignant le peuple algérien à mort, cependant, la structure policière adoptée (crime, enquête, établissement de la vérité) n'est-elle pas la même que celle adoptée dans le roman policier occidental et ses variantes : française (le cas d'Izzo) et espagnole (le cas de Montalbán) ?

La saga du Commissaire Llob se meut ainsi à l'intérieur de la crise algérienne et devient le récit dramatique d'une société en proie à des abus de pouvoir : « *Les romans de la trilogie (...) assument d'autres caractéristiques : ils ne concernent plus les crimes d'un seul individu mais plutôt ceux de véritables organisations de haut niveau, en décrivant le cadre complet de la société algérienne.* »<sup>[335]</sup>

---

<sup>[335]</sup> CANU, Claudia, *ibid*, p.38.

En fait, dans le sillage de cette actualité critique et assistant à un spectacle dramatique au temps de sa carrière militaire, Yasmina Khadra écrit *Morituri* <sup>[336]</sup>, c'est le premier volet d'une trilogie, dont la roue de proue est la violence intégriste. *Morituri*, ce mot d'origine latine, signifiant « *ceux qui vont mourir* » et évoquant la mort des gladiateurs <sup>[337]</sup> lors des combats qui se déroulaient à Rome, est témoin de la fureur meurtrière qui plane sur l'Algérie des années 90.

En choisissant un tel titre, Yasmina Khadra semble dire que ses protagonistes savent qu'ils vont tôt ou tard mourir; victimes de la terreur qui saccage l'Algérie, cependant, ils s'offrent à la mort, conscients de faire leur devoir envers leur pays. *Ceux qui vont mourir*, ce n'est pas seulement le lieutenant Serdj (selle de cheval en arabe) collègue et ami du Commissaire Llob, qui meurt assassiné. Cette offrande à la mort se prolonge tout au long des deux autres volets de la trilogie ; elle trouve son point culminant dans *L'Automne des chimères*, où on peut dire qu'il y'a une mort collective des protagonistes dont le pivot principal est le Commissaire Llob lui-même.

D'ailleurs, ce ton tragique est annoncé dès l'incipit du roman : « *saigné aux quatre veines, l'horizon accouche à la césarienne d'un jour qui, finalement, n'aura pas mérité sa peine* » (*Morituri*, p.459). Les idées de mort et de naissance difficile s'entremêlent pour prophétiser ce que sera le récit d'une enquête policière, voulant être plus qu'une recherche de la vérité et du rétablissement de l'ordre. C'est surtout « *une comédie humaine tout en noir (...) où s'entrechoquent les manipulateurs, les assassins psychopathes, les cadavres des dupes au grand cœur, sans un soupçon de rédemption.* » <sup>[338]</sup>

La trame de *Morituri* tourne autour d'une enquête menée par le Commissaire Llob chargé de trouver une jeune fille disparue, Sabine dont le père est Ghoul Malek (Ghoul signifie ogre en arabe), un ancien militant du FLN. C'est un « *Membre influent de l'ancienne nomenclature, (...) un big brother particulièrement redouté au temps du parti unique.* » (*Morituri*, p.477) Et malgré sa prétendue retraite de la scène politique après les événements du 5 octobre 1988, c'est toujours un homme redoutable et puissant

---

<sup>[336]</sup> *Magog* était le premier titre de *Morituri* avant que ce dernier se fasse publier par Gallimard sous ce titre-là.

<sup>[337]</sup> Les gladiateurs dans la Rome antique prononçaient devant l'empereur l'expression suivante avant le commencement du combat : « *Ave Caesar, morituri te salutent!* » qui veut dire (salut César, ceux qui vont mourir te saluent!).

<sup>[338]</sup> KAHOUAH, Abdelmajid, " Note de lecture sur *Morituri* de Yasmina Khadra", *Revue des littératures du sud*, N°146, Nouvelle génération, Octobre – Décembre, 2001.

qui depuis les hauteurs d'Alger où se trouve son palais, dresse des plans funestes pour l'avenir économique et politique de l'Algérie.

Au fur et à mesure de son enquête, le Commissaire Llob découvre le guet-apens préparé par Abou Kalybse (le père de l'Apocalypse) ; un émir dont la tâche consiste à assassiner les intellectuels du pays « *sur les murs sont accrochés les portraits des intellectuels assassinés récemment : trois écrivains, quatre érudits, un théocrate, cinq journalistes, un comédien et un universitaire* » (*Morituri*, p.566) mais le véritable investigateur de la mafia politico- financière est Ghoul Malek lui-même. L'enquête se complique par le danger de mort qui plane sur le Commissaire Llob et sa famille, cette dernière est évacuée rapidement à Bejaia chez des cousins.

Le dénouement de l'intrigue se fait dans un face-à-face tumultueux entre Llob et Ghoul qui se termine par la mort de ce dernier, exécuté par le commissaire, contraint de faire la justice lui-même pour venger toutes les victimes de la violence intégriste dont son collègue l'inspecteur Serdj fait partie.

Les enquêtes du Commissaire Llob se poursuivent avec *Double blanc*<sup>[339]</sup> qui renvoie au jeu de dominos. L'intrigue de ce second volet de la trilogie tourne autour de l'assassinat de Ben Ouda<sup>[340]</sup> (le fils de la jument en arabe) ; ancien diplomate et auteur d'un livre « *Le rêve et l'Utopie* » : « *un époustouflant réquisitoire contre le socialisme scientifique d'un ancien monteur d'ânes* » (*Double blanc*, p.608). Empruntant plusieurs pistes de recherche, le Commissaire Llob, accompagné toujours de son assistant Lino et d'Ewegh Seddig (un ancien para, d'une carrure colossale, et nouvellement affecté au service de Llob), trouve le mobile de la décapitation de Ben Ouda. Il s'agit d'un programme pour ordinateur que ce dernier avait en sa possession : H-IV, la Quatrième Hypothèse qui est « *un programme diabolique conçu par un groupe d'opportunistes friqués pour faire main basse sur le patrimoine industriel du pays.* » (*Double blanc*, p. 725)

---

<sup>[339]</sup> *Double blanc* est une pièce de jeu de dominos que les Européens ont rajouté à ce jeu d'origine chinoise. C'est une pièce qui ne porte aucune ligne sur ses deux cases séparées d'un trait pour la différencier de l'autre face. Yasmina Khadra en choisissant tel titre pour ce second volet de sa série, semble dire que la tragédie algérienne n'a pas une source bien définie, tout est confus dans le chaos de violence meurtrière dans laquelle vit l'Algérie, la partie de dominos devient une partie avec la mort, frôlée quotidiennement.

<sup>[340]</sup> « *Ben, c'était une autre paire de manche. Il avait de la classe. Il avait du talent. (...) Ben était un idéaliste. Il s'accordait à dire qu'il n'y a pas pire apocalypse qu'une culture sinistrée.* » (*Double blanc*, p.p723-724).

L'enquête du Commissaire Llob, peuplée de meurtres et de faux indices, le mène finalement vers Dahmane Faïd, un riche magnat qui « pèse un tas de milliards » (*Double blanc*, p.675). Il est le chef de ce complot diabolique contre l'économie algérienne. Mais c'est Abderrahmane Kaak (Kaak signifie gâteau en arabe) qui s'avère vers la fin du roman, l'instigateur de l'assassinat de Ben Ouda, et qui par cet acte, voulait impliquer Faïd et procéder à son élimination.

Mais cette fois-ci, le Commissaire Llob, après avoir arrêté Dahmane Faïd, laisse le soin à Kaak de mettre fin à sa vie: la partie de jeu de dominos est terminée. Ce n'est pas comme dans *Morituri*, où Llob était obligé d'aller au-devant de la mort et de la réclamer comme ultime justice pour Abou Kalybse.

Si dans *L'Automne des chimères*, le troisième volet de la trilogie, le lieu d'action au début est Alger, le reste des événements se passe dans l'arrière-pays, exactement à Igidher, un village kabyle (la région natale de Llob). Le déplacement de l'intrigue vers la terre natale du Commissaire Llob s'accompagne de son relèvement de ses services au sein de la police algéroise, suite à son écriture de *Morituri*. Comme son titre l'indique, *L'Automne des chimères*, l'Automne de la vie où, un par un, les amis du Commissaire Llob vont disparaître à commencer par Idir Nait-wali, son frère Arezki, Da Achour, suivi par Llob lui-même, assassiné à la fin du roman sous des balles inconnues.

De surcroît, la chimère<sup>[341]</sup>, la créature mythologique qui a une tête de lion, un ventre de chèvre et une queue de serpent (ou de dragon), est un monstre qu'il s'avère difficile de combattre de front. La chimère n'incarne-t-elle pas la vague de violence qui a déferlé sur l'Algérie et dont l'origine est multiple : politique, économique et sociale? Face à cette fureur meurtrière qui menaçait d'engloutir le pays, il devenait urgent de lui faire front. Il fallait la combattre comme l'a fait jadis le chevalier Bellérophon. Ainsi, dans *L'Automne des chimères*, la résistance se forme contre la violence intégriste avec des « patriotes de la région » (*L'Automne des chimères*, p.880) à Igidher. Ce mouvement de résistance fait référence à celui qui a pris naissance dans toute l'Algérie, au moment où le terrorisme battait son plein au milieu des années 90, et trouvant en face

---

<sup>[341]</sup> Dans la mythologie grecque, la chimère est une créature fantastique qui se compose de plusieurs animaux. Sa description la montre comme ayant une tête de lion, un corps de chèvre et une queue de serpent, crachant du feu et dévorant les humains. La chimère est la fille de typhon et d'Echidna. À cause de son massacre de la région de lycée (en Asie Mineure), le héros Bellérophon la tue, aidé par son cheval ailé Pégase.

de lui, des hommes ordinaires qui ont pris les armes pour défendre leur pays ensanglanté.

Cependant, ce dernier roman ne met en scène, aucune intrigue policière proprement dite. Il s'agit plutôt d'un journal intime où Llob évoque des souvenirs d'enfance, des journées sans tracas d'antan pour lesquels, il éprouve de la nostalgie et du regret : « *Nous étions une race d'hommes libres, et nous nous préservions du monde de ses bêtes immondes, de ses machines et de ses machinations, de ses manifestes et de ses manifestations, de ses investitures et de ses investissements.* » (*L'Automne des chimères*, p.768-769)

*L'Automne de chimères* s'achève avec la mort de Llob à la fin du roman : « *on a tiré à partir d'une voiture qui roulait dans ce sens. Ils ont carrément vidé leurs chargeurs sur lui. Ils ne lui ont laissé aucune chance.* » (*L'Automne des chimères*, p. 920)

L'assassinat de Llob est survenu suite à son licenciement du corps de la police pour avoir écrit *Morituri*. Ainsi, le commissaire Llob se révèle lui-même un écrivain, donc un intellectuel, ce qui va faire de lui une cible parfaite pour la violence intégriste pourchassant les hommes de lettres et les artistes, c'est que :

« *Les intellectuels représentent un danger dans ce qu'ils peuvent introduire de nouveau dans le pays. Ils permettent une approche de différentes sortes de connaissances, de plusieurs cultures et de plusieurs langues. Ils défendent une certaine ouverture du pays, ouverture vers les « autres », ouverture d'esprit et de pensée.* »<sup>[342]</sup>

Alors de tout temps, les écrivains dérangent, parce qu'ils sont la conscience de la société et de sa mémoire, ce que Yasmina Khadra semble penser justement en disant :

« *Les écrivains sont les prophètes, des visionnaires, des sauveurs de l'espèce humaine. Ils n'interprètent pas le monde, ils l'humanisent. J'ai toujours voulu être au service de ce dernier bastion contre l'animalité. Devenir un des phares qui bravent les opacités de l'égaré.* »<sup>[343]</sup>

---

<sup>[342]</sup> CANU, Claudia, op.cit., p.47.

<sup>[343]</sup> KHADRA, Yasmina, cité par Jean Luc Douin, in "Yasmina Khadra se démasque" *Le Monde*, 12 Janvier 2001.

Llob a été tué parce que sa vocation d'écrivain lui permettait de faire une analyse chirurgicale de la tragédie algérienne et d'en connaître les causes. Alors il devait mourir parce qu'il « *dérangeait* ». Il le dit lui-même :

*« Je dérange, remue la merde. Ça peut être n'importe qui : la mafia, les politiques, les intégristes, les rentiers de la révolution, les gardiens du Temple, y compris les défenseurs de l'identité nationale qui estiment que le seul moyen de promouvoir la langue arabe est de casser le francisant. Je suis écrivain, Lino, l'ennemi commun numéro 1. » (L'Autonome des chimères, p.838)*

Cette mort semblait nécessaire pour montrer la cruauté de la réalité algérienne des années 90 et ses conséquences les plus dramatiques sur la société et surtout sur son élite. En somme, Yasmina Khadra s'est attaqué avec brio à une critique sociale et politique de ces événements à travers la série d'enquêtes du Commissaire Llob, qui reste un témoignage et une dénonciation de cette période particulière de l'histoire de l'Algérie contemporaine.

Force est de constater donc que chacun de nos trois écrivains semble s'être approprié le genre policier, pas seulement pour un simple effet ludique, mais pour rendre surtout compte de certains projets socio-historiques, qui leur tiennent à cœur. Ainsi, qu'il s'agit de la dénonciation du racisme et l'inégalité sociale chez Izzo, de la critique de la période franquiste, et même post-franquiste faite par Montalbán, ou de l'introspection des rouages du terrorisme des années 90, entreprise par Khadra. Ces auteurs semblent éprouver le besoin de défendre ces thématiques, à travers les enquêtes de leurs héros, déambulant dans des villes, qui essayent d'afficher pleinement leur *méditerranéité*, que ce soit Marseille, Barcelone ou Alger.

**Partie III**

***Au-delà du mythe de la ville noire :  
Ce que le roman policier  
méditerranéen dit de la ville***

## **Chapitre 1:**

*L'espace et sa représentation : perspectives  
comparatistes*

Le déploiement des lieux décrits dans les récits policiers de nos trois auteurs est porteur de significations. Il permet d'appréhender l'espace, non comme un lieu muet et passif, mais comme une *construction dynamique*, pétrie de charges symboliques. Ainsi, le recensement des lieux et leur description s'accompagne de l'identification des valeurs, qu'ils véhiculent et les fonctions qui leur sont assignées dans l'intrigue. Et pour bien étudier la représentation de l'espace des villes : Marseille, Barcelone et Alger, nous avons réparti leurs espaces en différentes catégories: espaces de travail, espaces intimes, espaces de ressourcement et espaces marginalisés.

### **III.1.1. Espaces de travail : Le bureau de l'enquêteur.**

Les héros des séries policières de notre corpus entretiennent des rapports particuliers avec le bureau, qui s'acheminent tout au long des récits (sauf pour Fabio Montale qui démissionne à la fin de *Total Khéops*). Ce lieu constitue le point de départ de l'enquête criminelle, suivant la tradition des romans noirs américains dont l'intrigue commence généralement par une scène de bureau. C'est le cas du détective espagnol Pepe Carvalho, sollicité dans son bureau par l'avocat Viladecans et Mme Stuart Pedrell pour enquêter sur le meurtre de son mari dans *Les Mers du Sud*, et par deux Français pour retrouver un Grec disparu, dans *Le Labyrinthe grec*. D'une manière indirecte, c'est aussi le cas du flic français Fabio Montale. Ce dernier apprend la mort d'un membre puissant de la mafia marseillaise, tué par son ami d'enfance Hugo, dans son bureau et à partir de là, il commence son enquête, ou plutôt une quête de ses souvenirs dans les rues de Marseille.

Quant au Commissaire Llob, l'Algérien, c'est aussi dans son bureau qu'il rencontre son ami, l'humoriste Aït Méziane, venu solliciter sa protection, après avoir reçu une lettre de menace, signée par *Abou kalybse*, ce qui donne le signal du départ de la série d'aventures concernant la poursuite de cet instigateur principal des attentats contre les intellectuels algériens et, derrière lui, de Goule Malek, le riche homme d'affaires.

Il faut remarquer que cette scène de *Morituri* rapproche le Commissaire Llob de Pepe Carvalho, car d'un policier, il se transforme en un détective dont on demande l'aide à titre personnel, et non celle de la Sûreté institutionnelle, tout comme de Fabio Montale, qui au nom de l'amitié, se trouve impliqué dans le cercle de la mafia politico-financière marseillaise.

Commençons par le bureau de Fabio Montale, dont la description est passée sous silence, on sait seulement que son bureau possède « *une fenêtre ouvrant sur le port de la Joliette* » (*Total Khéops*, p.74) et par-delà, il a l'occasion de contempler le va et vient des ferries et des paquebots dans ce vieux port. Ça ne pouvait pas être autrement, car la fenêtre, ouverture sur la Méditerranée, est indispensable à la relation entre le héros d'Izzo et cette dernière, du moment qu'il vit à proximité dans son cottage des Goudes.

Le bureau du flic français, comme celui de Pepe, ne semble pas baigner dans le luxe, car il parle de son « *bureau miteux de l'Hôtel de Police.* » (*Total Khéops*, p.74) C'est la seule fois où il en parle vraiment car tout au long du récit, aucun autre détail important n'est donné sur ce lieu, bien qu'on puisse aisément situer des dialogues, des interrogatoires, entre Montale et des collègues ou des suspects, dans son bureau comme dans la scène avec le chauffeur du taxi Sanchez, où Montale joue au policier au courant de tout : « *J'ouvris un tiroir, attrapai un dossier au hasard bien épais, le posai devant moi et me mis à le feuilleter.* » (*Total Khéops*, p.180)

Donc, malgré le manque de description du bureau de Montale, il joue quand même un rôle important dans la quête de la vérité dans le meurtre d'Ugo et de Leila, personnages de *Total Khéops*.

Le bureau de Pepe Carvalho, quant à lui, se trouve dans un immeuble ancien d'un quartier populaire de Barcelone, où « *les effluves de trente ans de crasse accumulée ; ternissant l'éclat du vernis une poussière gluante s'était sédimentée sur les moulures des recoins.* » (*Les Mers du Sud*, p.18) C'est un lieu qui semble ne pas avoir changé d'allure depuis des années, car il contient une table de travail « *des années 40. Une table dont le vernis fin avait foncé tout au long de trente ans, comme si elle avait toujours trempé dans la pénombre de ce bureau de quartier populaire.* » (*Les Mers du Sud*, p.18)

Carvalho ne semble pas soucieux de l'état ancien de son bureau, car on trouve la même image de ce lieu, une décennie plus tard dans *Le Labyrinthe grec* où c'est toujours « *un bureau délabré des années quarante, pour ainsi dire rescapé d'une liquidation de décors appartenant à un producteur de film de Humphrey Bogart.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.20).

L'insistance sur *les années 40*, montre d'une façon évidente l'aspect vieillissant et démodé du détective, mais le privé barcelonais semble se désintéresser du sort de ce lieu de travail, car son souci majeur est d'économiser assez d'argent pour vivre convenablement le reste de ses jours. C'est pour cette raison peut-être qu'il semble ne pas faire tellement attention à son bureau qui reste pour lui, un espace de travail, tout le contraire de sa villa de Vallvidrera qui se trouve sur les hauteurs de Barcelone donc, dans un quartier plus chic que son bureau du quartier populaire.

Le bureau de Carvalho offre un tableau en contraste avec ceux de ses employeurs. En fait, dans *Les Mers du Sud*, quand le privé se rend au bureau de Stuart Pedrell, pour chercher quelques indices, susceptibles de le renseigner sur la mort de ce dernier, et notamment l'explication du vers trouvé sur lui, il trouve un lieu de travail au : « *style discrètement scandinave qui fut à la mode vers les années 65, corrigé par quelques maçonneries apparentes sur un mur tapissé de jute écru. Des abat-jour de parchemin huilé avec une touche orientale, une moquette de laine beige.* » (*Les Mers du Sud*, p.41). Les signes de richesse se manifestent surtout autour :

« [d'] un verre d'ivoire sculpté, plein de toutes sortes de crayons, stylos, feutres ; sur une écritoire de bronze ancien, un paradis pour bricolage d'écolier : des gommes de toutes les couleurs des plumes, des porte-plumes, des lames Gillette, des crayons Hispania bleu et rouge, une boîte de peinture Faber, et même des plumes pour écrire en gothique ou en ronde. » (*Les Mers du Sud*, p.12)

Cependant, le bureau de Stuart Pedrell paraît de moindre opulence, que celui de Brando ; le père de Beba ; la jeune fille dont Carvalho était chargé de surveiller les fréquentations nocturnes, car dans le lieu de travail du père Brando, il y'a « *un bureau hors de prix, la bibliothèque était faite dans une essence rare et la lampe valait son pesant d'or.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.p.43-44). De toute façon, les deux bureaux semblent offrir une image plus fortunée et plutôt moderne, que celle que véhicule celui du héros de Montalbán.

Le détective catalan paraît attaché à l'aspect vieillot de son bureau, parce qu'il semble avoir peur de la modernité, qui risque d'emporter tout sur son passage et d'effacer le passé de la ville. Ce passé trouve son écho dans l'immeuble qui abrite son bureau : « *les claquettes et les castagnettes de l'école de danse, le toc-toc méticuleux du vieux sculpteur* » (*Les Mers du Sud*, p.18), autant de bruits qui viennent des arts aussi vieux que le monde et qui lui donnent un sentiment de sécurité, en même temps qu'ils

s'accordent avec son refus du nouveau paysage urbain que Barcelone commence à avoir dans la période post-franquiste. Dans *Les Mers du Sud*, il s'agit du quartier San Magin où les gens issus des classes populaires immigrantes vivent dans des « arêtes de béton coupant » (p.161) et sont écrasés par le modernisme inhumain qui culmine avec les Jeux Olympiques. De même, dans *Le Labyrinthe grec* :

« Ces derniers temps, je me promène beaucoup dans la ville menacée par la modernité. Dans le vieux quartier, tout près d'ici, on perce une large avenue qui va emporter les miasmes de la ville pourrie je ne sais où, mais une chose est sûre : elle va les emporter. »  
(*Le Labyrinthe grec*, p.84)

Carvalho, conscient de cette défiguration de sa ville natale, trouve dans son bureau du quartier populaire, un refuge dans lequel, il peut se sentir à l'abri de la menace du modernisme et vivre ainsi dans la mémoire de sa ville.

En même temps, le bureau de détective est un lieu qu'il partage avec son assistant Biscuter qui vit dans ce bureau, depuis qu'il a commencé à travailler pour Carvalho. Pour Biscuter, ce lieu est *un bureau-maison* dans lequel, il travaille, couche et cuisine pour le détective : « *le petit monde de Biscuter- les toilettes, la petite cuisine et le réduit où ce bout d'homme avait son lit.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.19) Donc, pour ce personnage, le bureau représente *un espace intime* en même temps qu'un *espace de travail*.

A l'instar de Fabio Montale, le bureau du Commissaire Llob n'est guère un sujet de description détaillée, comme celui du détective barcelonais. Mais l'aspect misérable semble être un facteur commun à ces trois lieux différents et celui du protagoniste algérien semble être le plus pitoyable, car il travaille dans un bureau où il est obligé d'accrocher son « *manteau à un clou* » (*Morituri*, p.512) et où il y'a des « *lézards au plafond.* » (*Double blanc*, p.696). Ces clins d'œil à la misère (les clous et les lézards) dans laquelle se trouve le bureau du policier, sont accompagnés aussi par des allusions, toutes aussi peu avantageuses sur sa tenue vestimentaire : « *j'ai passé une heure à farfouiller dans mes archives vestimentaires pour dénicher une cravate clownesque d'avant la nationalisation des hydrocarbures* » (*Morituri*, p.465), ainsi qu'à sa voiture, tantôt désignée comme une « *guimbarde* » (*Morituri*, p.466), tantôt, telle une « *roturière Zaztava.* » (*Morituri*, p. 466)

L'auteur multiplie donc les traits misérabilistes à propos du Commissaire Llob pour donner une charge symbolique à son portrait ; c'est-à-dire le portrait classique du policier honnête et intègre, qui refuse de s'abaisser au rang des pistonnés, comme, par exemple, l'inspecteur Bliss, le bras droit du directeur. D'ailleurs, le bureau de ce dernier offre un contraste remarquable avec celui du Commissaire : « *le patron se répand dernière son bureau. Dans le luxe ambiant, il a l'air d'un monument.* » (Morituri, p.464). Ça montre à quel point, l'écart est grand entre le simple commissaire de police, qu'est Llob et son supérieur hiérarchique. Pour monter le voir à son bureau, Llob doit se taper : « *les soixante-huit marches de l'escalier – l'ascenseur étant réservé à l'usage strictement personnel du boss- jusqu'au troisième étage.* » (Morituri, p.464). La même image du bureau luxueux se répète dans *L'Automne des chimères*, quand le policier est convoqué, à cause de l'écriture de Morituri, chez Slimane Houbel, le chef de la police :

« *Une porte haute comme une tour s'écarte sur une salle immense pavoisée de trophées, d'armoiries et de tableaux gigantesques. (.....) Monsieur Slimane Houbel trône derrière son tableau de bord encombré de gadgets téléphoniques, de cartes de vœux et de dossiers tape-à-l'œil- car il faut bien faire croire aux visiteurs qu'un haut fonctionnaire a constamment du plancher et qu'il n'est pas près de se soustraire au pétrin.* » (*L'Automne des chimères*, p.779)

En somme, le bureau comme espace de travail n'a pas la même valeur symbolique chez les trois auteurs. Tandis que chez Montalbán, c'est souvent un lieu de jouissance gastronomique du moment qu'il s'essaye aux recettes de cuisine préparées par Biscuiter comme le « *colin au cidre* ». (*Les Mers du Sud*, p.192). Par contre, chez Izzo et Khadra, c'est un lieu banal qui n'offre aucun moment de plaisir pour chacun des deux policiers.

### **III.1.2. Espaces intimes :**

Nous avons reparti les espaces intimes en deux catégories : la maison des protagonistes et lieux de vie où se déroulent les enquêtes, pour mieux cerner leur représentation chez les trois écrivains.

**III.1.2.1. La maison des protagonistes**

La maison est un espace intime, qui prend une charge symbolique et un poids descriptif, différent d'un auteur à l'autre de notre corpus d'étude.

Commençons par le héros d'Izzo qui habite un petit village au bord de la mer : *Les Goudes*, où il possède un cabanon :

*« J'habitais en dehors de Marseille. Les Goudes l'avant dernier petit port avant les calanques. On longe la Corniche, jusqu'à la plage du Roucas- Blanc, puis on continue en suivant la mer. La Veille-Chapelle.*

*La Pointe-Rouge. La campagne- Pastrée. La Crotte- Roland. Autant de quartiers comme des villages encore. Puis la Madraque de Montredon Marseille s'arrête là. Apparemment. Une petite route sinueuse, taillée dans la roche blanche, surplombe la mer. Au bout, abrité par des collines arides, le port des Goudes ». (Total Khéops, p.78).*

Cette description détaillée du port des *Goudes*, prolongée aussi dans *Chormo*, prouve l'attachement de Montale à cet endroit : *« Les Goudes, à une demi-heure à peine du centre-ville, n'était, passé l'été, qu'un village de six cents personnes. Depuis que j'étais revenu vivre à Marseille, cela faisait une bonne dizaine d'années, je n'avais pu me résoudre à habiter ailleurs qu'ici, au Goudes. » (Chourmo, p.326)*

Le lieu de résidence de Montale est situé géographiquement, ce n'est pas un lieu anonyme, au contraire, c'est un lieu qui interpelle le lecteur avec la précision des détails de sa description pour l'ancrer amplement à Marseille. Ensuite, la description passe du dehors au dedans pour décrire l'intérieur du cabanon de Montale. La maison est aussi décrite d'une façon détaillée, pour continuer sur le même ton descriptif :

*« Ma maison, c'est un cabanon. Comme presque toutes les maisons ici. Des briques, des planches et quelques tuiles. Le mien était construit sur les roches, au-dessus de la mer. Deux pièces. Une petite chambre et une grande salle à manger-cuisine, meublée simplement, de bric et de broc. Une succursale d'Emmaüs. Mon bateau était amarré huit marches plus bas. Un bateau de pêcheur, un pointu, que j'avais acheté à Honorine, ma voisine. Ce cabanon, je l'avais hérité de mes parents. C'était leur seul bien. Et j'étais leur fils unique. » (Total Khéops, p.78)*

Dans *Chourmo*, Montale évoque une fois encore son cabanon, en guise de rappel pour le lecteur, qui aurait manqué peut-être le premier roman :

« un cabanon- un petit deux- pièces- cuisine- que j'avais hérité de mes parents. A mes heures perdues, je l'avais retapé tant bien que mal, c'est loin d'être luxueux, mais à huit marches au-dessous de ma terrasse, il y avait la mer et mon bateau. » (Chourmo, p.327)

L'insistance sur la description minutieuse des *Goudes* et du cabanon, relève d'un souci de réalisme de la part de l'auteur, mais révèle aussi sa volonté de montrer que la maison de Montale est un sujet de fierté pour ce dernier, et surtout combien il éprouve de l'amour pour ce lieu. En outre, la description de la maison du flic marseillais est à chaque fois, associée à celle de la mer et à son bateau. Cette allusion fréquente à la mer, ne fait que renforcer le lien particulier qui existe entre cette dernière et Fabio : « *Le seul vrai cadeau que la vie me faisait chaque jour était là devant moi. Intact. La mer, le ciel.* » (Solea, p.609)

La maison de Fabio n'est donc pas seulement son cabanon, c'est aussi la mer, qui, d'un espace ouvert, devient un espace intime, un havre de paix. Et malgré que le cabanon du flic français se trouve dans un petit port, en retrait de l'animation de la ville, il ne se présente guère comme un lieu de solitude, car tout au long de trilogie, il est un lieu de rencontre entre amis, un foyer de souvenirs de jeunesse et de liaisons amoureuses. C'est dans cette maison, que le flic français se trouve en équilibre avec lui-même, se réfugiant dans l'intimité de son cabanon, savourant la paix que lui offre la mer.

Le même isolement spatial entoure la maison du détective espagnol. Même si Pepe Carvalho y pratique aussi l'isolement social. Ainsi, tout comme Montale, le héros de Montalbán, vit dans une villa sur les hauteurs de Barcelone, à Vallvidrera. Habiter un tel lieu semble être un privilège et un luxe qui provoque l'admiration, comme lors de cette conversation entre Carvalho et un chauffeur de taxi:

« -Moi- j'habite Vallvidrera.

-Félicitations.» (Les Mers du Sud, p.86)

Cependant, contrairement à la maison de Montale, la villa de Pepe n'est pas située géographiquement et se prête à peu de détails, pouvant permettre sa localisation d'une façon précise : « *Carvalho prit sa voiture et grimpa les rampes du Tibidabo en direction de sa maison de Vallvidrera.* » (Les Mers du Sud, p.101)

La description de l'intérieur de la villa est, elle aussi, quasi-absente. Le point fort semble être la cheminée, dans laquelle, le détective brûle des livres régulièrement, c'est un rituel auquel, il s'adonne depuis des années pour rompre avec les lectures de sa jeunesse. La maison de Pepe perchée sur les hauteurs de Barcelone, marque le désir de s'éloigner des remous de la vie quotidienne, chargée d'enquêtes et d'investigations policières. C'est un lieu- refuge et solitaire pour le protagoniste Montalbánien, car Pepe y reçoit peu de visiteurs ; seulement son ami Fuster qui partage quelques fois des repas préparés par lui ou des relations amoureuses comme Charo, sa fiancée ou Yes, la fille de la victime dans *Les Mers du Sud*.

La maison pour Pepe, est donc un lieu privilégié, solitaire dans lequel, il pratique ses passe-temps préférés: cuisiner et brûler les livres, plaisirs qui apparaissent comme des traits identitaires du détective espagnol et inséparables de la construction de son personnage.

Quant à la maison du Commissaire Llob, elle n'est point décrite dans la trilogie, le lieu de vie du héros algérien est passé sous silence. Aucune indication géographique n'est donnée sur l'emplacement de la rue dans laquelle il se trouve, même pas son nom, bien que la trilogie abonde en noms précis de rues, de quartiers et de places qui rappellent l'espace réel algérois et donnent un ancrage authentique à la série, comme Bab Eloued, Hydra , Belvédère, La Casbah ... On y trouve juste des allusions à son lieu d'habitat comme : « *Il y a de mon immeuble au garage où je range ma voiture deux cents mètres.* » (*Morituri*, p.461)

Cette omission du cadre géographique de l'espace intime du Commissaire Llob, vient peut-être du fait, qu'il n'est pas originaire de la ville d'Alger. En effet, le héros de Khadra est un rural qui vient de la région de la Kabylie et qui a élu domicile dans la capitale algérienne, lors de son affectation dans le passé. Peu de détails sont aussi donnés sur l'intérieur de sa maison. Une description en est seulement donnée dans le une troisième volet de la série, après une visite de la mafia dans sa demeure :

« *Mon salon ressemble à un capharnaüm : fauteuils renversés, abat-jour disloqués, édredon retourné.*

*Ma bibliothèque de fortune git par terre, les livres ébouriffés et les tiroirs dispersés. Dans ma chambre à coucher, on a uriné dans les draps et dessiné des cochonneries sur les murs.* » (*L'Automne des chimères*, p.833)

C'est une scène qui semble être en accord avec le climat socio-politique des années 90 où la violence était à son comble et dont les échos se revoient tout au long de la trilogie de Khadra, surtout dans *L'Automne des chimères*, où elle atteint la maison du Commissaire Llob lui-même et participe ainsi à l'intrigue. Aussi, contrairement à Fabio Montale et à Pepe Carvalho qui valorisent leur lieu de résidence et le considèrent comme un refuge et une source d'épanouissement, le Commissaire Llob n'éprouve que mépris et dédain pour sa maison qu'il qualifie souvent de « *gourbi* » (*Morituri*, p.460).

Cela dénote une certaine amertume chez le héros de Khadra vis-à-vis de sa position sociale, qui ne lui permet pas de vivre dans une maison plus décente, voyant que la bourgeoisie algéroise réside dans des villas luxueuses, comme celles de Dahman Faïd et de Malek Ghoul.

La maison est donc un lieu, qui ne revêt pas la même signification pour les trois auteurs. Chez Izzo et Montalbán, la maison est un lieu vital, tributaire de valeurs et de plaisirs : amitié, amour et relations de bon voisinage, vers lequel, le protagoniste revient toujours pour se ressourcer. Chez Khadra, aucun sentiment de fierté et d'attachement n'est éprouvé par le héros de sa trilogie envers sa maison. C'est juste un lieu-abri pour sa famille, auquel n'est associé aucun plaisir, donc, c'est un lieu qui se présente comme muet et passif.

### **III.1.2.2. Lieux de vie ou cadres d'enquête**

A côté de la maison des héros de notre corpus, d'autres lieux de vie sont évoqués, qui participent d'une manière active au déroulement final de l'intrigue.

Chez Izzo, la maison de Batisti, le responsable de la mort de Manu et d'Hugo, a servi de cadre pour démêler le mystère de leurs assassinats et rétablir la justice dans les dernières pages de *Total Khéops*. Puisque Batisti fait partie du *milieu*, sa villa se trouve dans un beau et luxueux quartier de Marseille :

*« Batisti habitait rue des Flots-Bleus, au-dessus du pont de la Fausse-Monnaie, une villa qui surplombait Malmousque, la pointe de terre la plus avancée de la rade. Un des plus beaux quartiers de Marseille. Les villas construites sur la roche, avaient une vue magnifique, et totale.*

*De la Madrague de Montredon, sur la gauche, et bien après l'Estaque sur la droite. Devant, les îles d'Endorme, le Fortin, la Tour du Canoubier le château d'If et les îles du Frioul, Pomègues et Ratonneaus. » (Total Khéops, p.291)*

Comme d'habitude, Izzo ne fait pas l'économie des détails, quand il s'agit de décrire les quartiers de Marseille et de les mettre en valeur, surtout quand ils ont une vue sur la mer. Mais bientôt, la villa de Batisti va se transformer en un théâtre tragique, témoin de l'assassinat de ce dernier par son associé Wepler. La justice se trouve ainsi rétablie et Montale se trouve libéré du poids de la mort de ses amis.

Dans *Chormo*, la maison des Fabre est le lieu de l'assassinat de Guito, le fils de Gélou, la cousine de Montale, cependant, être un lieu de crime n'empêche pas cette maison d'être une de :

*« ces belles maisons rénovées du Panier, à l'angle des rues des Belles- Ecuelles et du Puits Saint- Antoine, près de la place Lorette. Le père de Mathias un architecte, en avait redessiné l'intérieur. Trois étages jusqu'à la terrasse, à l'italienne, sur le toit, d'où l'on dominait toute la rade, de l'Estaque à la Madrague de Montredon. Sublime. »*  
(*Chourmo*, p.319)

Une fois encore, Izzo procède à une description détaillée de l'emplacement de la maison du crime, avec des noms des rues et des places, certes avec un souci de réalisme, mais toujours avec l'amour de Marseille en filigrane.

La maison des Fabre est le cadre de la première enquête principale sur le meurtre de Guiton. Cependant, il y a aussi une intrigue secondaire : celle de l'assassinat de Serge, un éducateur de cités et qui justement fut tué à la sortie de l'une d'elles. Montale pour retrouver le meurtrier de son ami, était obligé d'aller chez Arno, un gitan de dix-huit ans, protégé du flic français et de Serge, car ce dernier y est venu vivre, après que le jeune garçon a été emprisonné suite à un braquage de pharmacie. La maison d'Arno contraste violemment avec celle des Fabre, car il habite :

*« au lieu-dit « le vieux Moulin » un endroit étrangement épargné par les promoteurs sur le chemin du Merlan. Avant et après, ce n'était plus que lotissements provençaux à quatre sous. Des HLM à l'horizontale pour employés de banque et cadres moyens. (...) l'endroit était plutôt sinistre. Surtout la nuit. Passé vingt heures trente, il n'y avait plus de bus et les voitures se faisaient rares. »*  
(*Chourmo*, p.374)

C'est un autre visage de Marseille, qui se dévoile à travers cette description désolée de la maison d'Arno, qui se reflète aussi dans son intérieur :

*« [la maison] n'avait jamais eu de verrou. En hiver, Arno mettait une chaise pour la maintenir fermée. »*

*En été, il dormait dehors, dans un hamac cubain. (...) un lit en ferraille de surplus militaires dans un coin. Une table, deux chaises. Une petite armoire. Un petit réchaud à gaz. Un chauffage électrique. » (Chourmo, p.377)*

Dans ce lieu marqué par la marginalisation et la pauvreté, Montale va trouver des indices liés à la première enquête et qui vont le conduire notamment au même meurtrier : Narni, l'époux de sa cousine Gélou.

La recherche de la vérité conduit aussi le héros d'Izzo dans *Solea* à visiter l'appartement de son amie Babette, une journaliste recherchée par la mafia pour détention des pièces d'accusation contre cette dernière. C'est un appartement : « *Magnifique. Une immense baie vitrée donnait sur le Vieux-Port. Avec, au loin, les îles du Frioul. C'était la première chose que l'on voyait en entrant, et tant de beauté vous prenait à la gorge. J'en bus tout mon soûl.* » (*Solea*, p.621)

C'est un lieu qui fascine manifestement Montale, surtout quand la source de son émerveillement est la mer : cet espace bleu, pour lequel Izzo ne manque jamais une occasion de montrer son amour et son attachement. Mais cette euphorie est de courte durée, car Montale est bouleversé par le désordre qui règne dans l'appartement de Babette, signe du passage de la mafia avant lui, cependant, il trouve comme même certaines informations qui le conduisent au lieu de cachette de la journaliste.

L'enquête policière chez Izzo semble donc être un prétexte pour décrire des espaces intimes, qui oscillent entre des lieux riches et d'autres pauvres d'une façon détaillée. La description sert essentiellement à démontrer le lien particulier, qui unit l'auteur à sa ville et qui se ressort à chaque fois dans l'évocation de l'espace marseillais.

Chez Montalbán, le premier lieu de vie dans lequel Carvalho procède aux investigations concernant la mort de Stuart Pedrell, est la maison de ce dernier. L'écrivain espagnol commence d'abord sa description par une comparaison avec l'antique Rome pour mettre l'accent sur le passé glorieux de Barcelone : « *Stuart Pedrell avait habité une maison du Putxet, une des collines qui dominaient autrefois Barcelone comme les collines romaines dominant Rome.* » (*Les Mers du Sud*, p.59)

C'est un espace où se côtoient des résidences pour la classe moyenne et des manoirs pour la haute bourgeoisie. La maison de Stuart Pedrell appartient à la seconde catégorie, héritage d'une grande tante n'ayant pas d'enfants, elle est présentée comme :

« bâtisse fin de siècle, réalisation d'un architecte inspiré par le style métallique anglais. Les grilles étaient déjà une déclaration de principes, et une crête de fers forgés, surchargés comme la crinière d'un dragon vitrifié, parcourait la colonne vertébrale d'un toit de céramique. Des fenêtres néo-gothiques, des façades dissimulées sous le lierre des meubles de bois laqué blanc garnis de tissu bleu, le tout dans un jardin rigoureux, où une haute et élégante haie de cyprès encadrait la liberté surveillé d'un petit bois de pins et la géométrie exacte d'un mini-labyrinthe de rhododendrons. Par terre, du gravier et du gazon. Un gravier habitué à crisser à peine sous les roues ou sous les pas. Un gazon presque centenaire, bien nourri, brossé, coupé, un vieux manteau douillet sur lequel la maison semblait flotter comme sur un tapis volant. » (Les Mers du Sud, p.59-60)

La longue description de la maison de la victime est faite sur un ton ironique, en se moquant du soin excessif donné à l'entretien de cette demeure. L'ironie accompagne aussi Carvalho dans ses déplacements à travers la maison, à la quête des indices :

« Carvalho demanda qu'on lui ouvre toute la maison et le majordome la lui offrit avec une inclination de tête qui aurait pu aussi bien être une invitation à danser. Et comme dans un bal fin de siècle, au rythme d'une valse, lente, fredonnant mentalement la valse de l'Empereur, Carvalho parcourt les deux niveaux de la maison, que reliait un escalier de marbre grenat, avec une balustrade en fer forgé et une main courante en bois de santal. » (Les Mers du Sud, p.60).

Carvalho pousse plus loin la moquerie, quand il se retrouve dans une sorte de loge d'opéra, où il imagine une scène de cinéma : « l'idéal pour permettre à la protagoniste de se pencher à l'arrivée de l'invité préféré en s'écriant « Richard » dans un bouillonnement d'anglaises tandis qu'elle retrousse ses longues jupes et descend sur la pointe des pieds jusqu'à la valse-étréinte. » ((Les Mers du Sud, p.61)

Carvalho rend aussi visite au lieu de résidence du marquis de Munt, l'associé du Stuart Pedrell, pour connaître mieux la vie du riche industriel qui habite :

« une des rues de l'ancien quartier de Las Tres Torres, quartier résidentiel de maisons individuelles aujourd'hui rasées et remplacées par de coquets édifices peu élevés, aimablement en retrait par rapport aux trottoirs, pour faire une place à des jardins plantés de cyprès nains, myrtes, petits palmiers, lauriers roses, et de quelques bananiers bien protégés. » (Les Mers du Sud, p.87)

Le ton ironique surgit une fois encore dans la description de l'appartement du marquis, qui se trouve dans un immeuble possédant « un hall digne de l'hôtel Plaza de

*New York [qui] servait de vaste scène et à un portier de comédie musicale.» (Les Mers du Sud, p.87)*

Même l'intérieur de l'appartement n'a pas échappé à la dérision, il est décrit comme « *un décor de cauchemar blanc* » (*Les Mers du Sud*, p.87), car il s'ouvre sur :

*« un immense espace de 80 mètres carrés, moqueté de blanc, pas de meubles sauf un piano à queue rose pâle, et, au bout du salon, une architecture complète de sièges construits à même le sol et adossés aux cloisons, le tout couvert de moquette blanche, sans autre présence que celle d'un étrange cône métallique terminé par une pointe très effilée, et qui poussait du sol, tentant en vain d'atteindre le plafond.»*  
(*Les Mers du Sud*, p.87)

Les fréquentes allusions à des décors cinématographiques, est un procédé humoristique que Montalbán, utilise, pour se moquer de la haute bourgeoisie barcelonaise et son enfermement dans des lieux luxueux. La description de ces deux espaces intimes luxueux, est l'occasion pour l'auteur de se moquer des riches et de marquer leurs lieux de vie d'une négativité, liée à des marques d'opulence ostensible, malgré que son héros lui-même réside dans une villa, sur les hauteurs de Vallvidrera, seulement Pepe n'est pas un descendant d'une ligne généalogique noble, mais le fils d'une famille ouvrière, qui a lutté pour vivre, surtout pendant le règne de Franco.

La quête des indices concernant la signification du poème trouvé sur le corps de Stuart Pedrell, se trouve résolue dans l'appartement de Sergio Beser, un professeur de littérature qui habite « *un appartement à San Cugat dans lequel il n'y avait que des livres et une cuisine* » (*Les Mers du Sud*, p.139).

L'espace intime de cet intellectuel semble se nourrir seulement de lecture et de cuisine, exactement comme celui du détective, en plus il en a tellement, qu'il en oublie qu'il possède certains titres : « *Il grimpa sur un escabeau de trois marches et commença à examiner rayonnage après rayonnage. Parfois il sortait un livre, le feuilletait et se mettait à le lire en s'écriant surpris : « je ne savais même pas que j'avais ce livre ici »* » (*Les Mers du Sud*, p.147). C'est au cours de cette inspection de ses livres, qu'il trouve l'auteur du vers : un poète italien du nom de Salvatore Quasimodo. C'est donc dans la maison du professeur de littérature, qu'une partie du mystère entourant la mort du riche industriel, se trouve résolue.

Le mystère du crime se lève finalement dans une autre maison, de l'autre côté de la ville, à San Magin, chez Mr Briongos le père d'Anna, la maîtresse de Pedrell. Les Briongos habitent une maison dont le salon est un lieu exigü, et dans lequel : « *Il n'y avait presque plus de place entre le téléviseur ventru et couronné d'antennes, une volumineuse salle à manger néo-classique, des chaises, un vaisselier et deux gros fauteuils de skaï vert* » (*Les Mers du Sud*, p.241). C'est dans cette maison de la banlieue barcelonaise, que le détective reçoit les confessions des Briongos, concernant le meurtrier de l'homme d'affaire, et qui n'est autre que le fils Pedrito.

Dans *Le Labyrinthe grec*, ce n'est pas dans les espaces clos, que Montalbán fait avancer son héros sur les traces menant au grec disparu. La grande partie de la narration se déroule dans des espaces ouverts, surtout quand Carvalho et les deux français se sont mis à sa recherche à travers le dédale des rues et des quartiers d'une Barcelone nocturne. Cependant, le fil d'Ariane qui va conduire au peintre grec, est un espace clos : la maison du peintre Dotras qui :

« *vivait dans une ruelle dissimulée derrière la place Medinaceli, à égale distance entre la Barcelone ouverte sur la mer du Moll de la Fusta et la Barcelone de la piquouse, du vol à la tire et de la drogue, coincée entre la rue Escudillers et les abords de la Plaza Real. (...) Demeures et maisons branlantes qui abritaient riches et pauvres au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, auxquelles le marteau-piqueur de la spéculation n'avait pas encore osé s'attaquer. (...) ces résidences étaient autant de grands et nobles espaces pour artistes en herbe ou en exercice.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.56)

Ce foisonnement de détails concernant la description de la maison du peintre espagnol, montre à quel point le détective est au courant de l'histoire de sa ville natale, et qu'il se désole au même temps sur son présent, qui s'entre-déchire entre les travaux préparatoires des Jeux olympiques et la drogue qui sévit sur son espace.

Quant à Yasmina Khadra, la majorité des enquêtes policières de son commissaire, se déroule dans des lieux intimes luxueux. A commencer par la « *majestueuse propriété d'Hydra* » (*Morituri*, p.477) de Ghoul Malek, où il est reçu pour une première fois par le riche homme d'affaire pour enquêter sur la disparation de sa fille Sabine. Ce luxe somptueux n'a pas empêché le Commissaire Llob de tuer Ghoul Malek, le responsable des attentats et les tueries intégristes dans sa villa même, se chargeant de faire lui-même justice:

*« J'ai mis deux heures pour épingler les photos sur les murs, les tableaux, les bibelots, les tapis, les rideaux, les chaises. Des photos insoutenables montrant des enfants égorgés, des femmes violées, des vieillards décapités, des mères exhumées, des soldats écartelés, d'illustres pauvres bougres suppliciés. » (Morituri, p.97)*

Un autre lieu luxurieux a été témoin de la découverte de la vérité, concernant les attentats contre les intellectuels, dont le responsable est Abou Kalybse. Ce dernier fut tué par l'homme de main de Ghoul Malek, bien qu'il travaille pour lui, la maison d'Abou Kalybse est : *« un vrai bijou architectural, avec de la pierre bleue sur la façade, des arcades sur la véranda et un portillon joli comme un bibelot. » (Morituri, p.565)* Mais, ce lieu de vie, qui offre une apparence inoffensive, n'est que le centre d'opérations, à partir duquel est organisée la mise à mort des hommes de lettres algériens : *« le salon est encombré d'une panoplie de gadgets électroniques, de logiciels, de fax et de radios qui font de l'endroit un centre d'état-major. » (Morituri, p.565)*

Dans *Double blanc*, le Commissaire Llob tente toujours de rétablir un désordre dans un autre lieu luxueux : la villa d'Abderrahmane Kaak, le responsable de nombreux crimes dans ce récit, et où il s'agit d'un :

*« univers tapissé de velours grenat et étincelant d'argenterie. Des fauves empaillés m'épient parmi les divans ventrus et les guéridons en bronze forgé. Une armure authentique monte la garde dans une alcôve, le bassinet rabattu et le glaive tranchant. Il y a même un tigre du Bengale, la gueule rugissante, qui semble surgir de sous un rouleau compresseur pour proposer aux semelles sa peau aplatie. » (Double Blanc, p.750)*

Le policier algérien n'a pas reculé devant cette opulence pour accuser Abderrahmane Kaak, d'être l'instigateur d'horribles machinations et d'assassinats. À la suite de ces accusations, ce dernier se donne la mort dans sa villa même et là une fois encore, le second roman de la trilogie, se termine comme le premier sur une fin qui symbolise le retour de l'ordre et le rétablissement de la justice, qui est finalement la quête du roman policier.

En somme, la scène qui se répète chez Khadra où le héros se rend en solitaire chez le criminel, pour faire éclater la vérité et livrer le nom du criminel, est semblable à celle où Montale, le protagoniste d'Izzo se rend chez Batisti, pour dénoncer sa culpabilité, et aussi chez Montalbán, quand le détective barcelonais se rend chez Lita

Vilardell, pour retracer la manière dont Stuart Pedrell était mort, car elle était en partie responsable de sa mort, quand elle l'a laissé mourir suites à ses blessures provoqués par le fils Briongos.

Il semblerait que les trois écrivains se sont mis d'accord pour faire d'un espace intime, à priori la maison, un lieu pour dénouer l'intrigue et livrer le nom du coupable du crime. Ils ont procédé à l'encontre du roman policier traditionnel à la manière d'Agatha Christie, où d'habitude, l'enquêteur fait réunir tous les personnages-clés puis dénonce le coupable en public. Izzo, Montalbán et Khadra ont donc participé à la transformation du déroulement de la situation finale du récit policier ; d'une scène publique à une scène privée.

De surcroît, les trois écrivains se sont appropriés des espaces intimes luxurieux ; des villas dans la plupart des romans du corpus, pour en faire des espaces de justice et de retour à l'ordre. C'est donc dans l'espace des riches, que le crime sévit et alimente toute sorte de transgressions de l'ordre social et moral, ce qui ne confirme pas le cliché classique de la ville du roman policier, où les bas-fonds des quartiers populaires sont toujours le foyer du crime. Nous pouvons ainsi dire, qu'Izzo, Montalbán et Khadra ont procédé à la subversion de l'espace intime, en particulier riche, pour créer un nouvel espace, certes intime, mais qui véhicule des valeurs négatives associées au crime et à la violence intégriste.

### **III.1.3. Espaces de ressourcement :**

Les espaces de ressourcement sont des espaces, que les héros de notre corpus, considèrent comme sources de renouvellement, de méditation et surtout d'occasions pour prendre parfois une distance nécessaire vis-à-vis des enquêtes policières en cours, pour pouvoir les reprendre ensuite, avec un esprit, plus au moins, claire et paisible.

Chez Izzo, les espaces de ressourcement oscillent entre espaces clos et espaces ouverts et ce sont ces derniers, que son héros cherche le plus souvent. De fait, le premier espace vers lequel se dirige Montale, quand il se sent malheureux ou en péril, c'est évidemment la mer. Cette dernière traverse la trilogie, le plus souvent sous forme de sorties en bateau et des scènes de pêche. Donc, c'est spontanément vers la mer, que le flic français est venu se recueillir après la mort de son ami Ugo :

*« Je sortis à la rame pour ne pas troubler le sommeil des voisins, puis passé la digue, je mis le moteur et fis cap sur l'île Maïre. J'avais envie d'être là.*

*Entre le ciel et la mer. Devant moi, toute la baie de Marseille s'étendait comme un ver luisant.» (Total Khéops, p.85)*

Et lors de cette sortie en mer, il se souvient de son baptême maritime avec son père et de sa première expérience avec l'eau :

*« Mon père avait rangé les rames. Il me prit par les mains et me dit : « N'aie pas peur ». Il me plongea vers moi et j'eus son visage au-dessus du mien. Il me souriait. « C'est bon, hein ». J'avais fait oui de la tête. Pas rassuré du tout. Il me replongea dans l'eau. C'est vrai que c'était bon. C'était mon premier contact avec la mer. Je venais d'avoir cinq ans. Ce bain, je le situais par là et j'y revenais chaque fois que la tristesse me gagnait. Comme on cherche à revenir à sa première image du bonheur.»(Total Khéops, p.85)*

Cette scène du premier contact avec la mer, se répète une fois encore dans le dernier opus de la trilogie, où Montale fait ressurgir ses souvenirs de ce baptême, après la mort de Sonia : une jeune femme, dont le flic a fait la connaissance une nuit, et qui fut tuée le lendemain par la mafia, dans un règlement de compte avec son amie Babette :

*« Au large des îles de Riou, j'avais coupé le moteur et laissé flotter le bateau. A cet endroit, approximatif, où mon père, me tenant sous les aisselles, m'avait trempé pour la première fois dans la mer. J'avais huit ans. L'âge d'Enzo [le fils de Sonia]. N'aie pas peur, disait-il. N'aie pas peur ». Je n'avais pas eu d'autre baptême. Et quand la vie me faisait mal, c'est toujours vers ce lieu que je revenais. Comme pour tenter, là, entre mer et ciel, de me réconcilier avec le reste du monde.» (Solea, p.640)*

Car, pour le héros d'Izzo, la mer méditerranéenne n'est pas seulement un espace bleu, c'est un espace maternel, protecteur, dans lequel il se défend contre les atrocités de la vie :

*« Je m'étais dit que la solution à toutes les contradictions de l'existence était là, dans cette mer. Ma Méditerranée. Et je m'étais vu me fondre en elle. Me dissoudre, et résoudre, enfin, tout ce que je n'avais jamais résolu dans ma vie, et que je ne résoudrai jamais.» (Solea, p.614)*

Pour Montale, la mer est accompagnée souvent de scènes de pêche pour exorciser les spectres du passé et revivre souvent les souvenirs d'enfance et de jeunesse. C'est une sorte d'apaisement pour ses chagrins et c'est naturellement vers elle, que

Montale accourt après la mort tragique de Leila. Cependant, dans ce moment-là, il n'arrive pas à s'exercer à la pêche :

*« Le Soleil venait de se coucher et j'étais en pleine mer. Depuis plus d'une heure. J'avais emporté quelques bières, du pain et du saucisson. Mais je n'arrivais pas à pêcher. Pour pêcher, il faut avoir l'esprit libre. » (Total Khéops, p.141)*

L'esprit libre, Montale ne le possède pas, car, il est assailli par des questionnements sur les assassinats de ses amis : Leila, Hugo et Manu et auxquels, il veut trouver des réponses pour les venger et faire éclater la vérité. La pêche est donc un prétexte pour Montale, afin de méditer et faire le point sur sa vie :

*« Cela m'était essentiel de prendre, chaque jour, de la distance avec les humains. De me ressourcer au silence. Pêcher était accessoire. Juste un hommage, qu'il fallait rendre à cette immensité. Loin, au large, on réapprenait l'humilité. Et je revenais sur terre, toujours plein de bonté pour les hommes. » (Chourmo, p.395)*

Fabio Montale devait donc sentir et voir la mer pour qu'il puisse refléter le rapport particulier et intime qu'Izzo lui-même entretient avec la mer, car c'est elle : « *qui, de ses poésies à ses romans en passant par ses goûts littéraires, a forgé Jean-Claude Izzo et son imaginaire.* »<sup>[344]</sup> C'est pour cette raison que : « *Montale peut vivre ailleurs qu'à Marseille, mais pas loin de la mer.* »<sup>[345]</sup>

Chez Montalbán, les espaces de ressourcement sont les lieux où le détective barcelonais peut se livrer à sa passion favorite: la gastronomie. Chaque fois, que Carvalho est tourmenté par une intrigue, il se dirige vers un restaurant ou il fait la cuisine chez lui, le plus souvent en compagnie de son ami et voisin Fuster.

Dans *Les Mers du Sud*, il est question d'un restaurant ; chez *Leopoldo* : « *un restaurant rescapé de la mythologie de son adolescence.* » (*Les Mers du Sud*, p.75) C'est un lieu, qui lui rappelle son premier diner avec son père, hors de la maison familiale, et où « *il s'était gavé des calmars à la romaine, le plat le plus sophistiqué qu'il connaissait, tandis que son père avait recours à un répertoire classique mais sûr.* » (*Les Mers du Sud*, p.75)

<sup>[344]</sup> DOUKHAR, Nadia, op.cit., p.20.

<sup>[345]</sup> Ibid. p.21.

Cette initiation à la cuisine raffinée, va forger plus tard ses goûts gastronomiques et son penchant quasi obsessionnel pour la cuisine, et c'est pour cette raison qu'il a gardé en mémoire le nom de ce restaurant : « *Chez Leopoldo, comme celui de l'initiation à un rite passionnant.* » (*Les Mers du Sud*, p.76) Ces souvenirs de ce premier baptême avec les mets savoureux de son enfance, forment un espace douillet dans son esprit et lui procurent un sentiment de sécurité et de protection : « *Il sortit et s'engagea dans la rue Aurora à la recherche des paysages perdus de son enfance.* » (*Les Mers du Sud*, p.76)

Cette scène de première rencontre avec la cuisine en compagnie de son père ne rappelle-t-elle pas celle de Montale avec la mer, assisté lui aussi de la protection paternelle?

Il semble donc que l'amour de la cuisine, tout autant que celui de la mer, soit inculqué respectivement à Pepe et à Fabio par leurs pères, et que finalement, ce soit à travers ce rappel de ces images d'enfance, que les deux héros recherchent la protection paternelle, forte et solide contre les maux du vécu quotidien, et surtout contre les inquiétudes suscitées par les enquêtes et la mort qui les guettent à tout moment.

La cuisine est donc plus qu'une passion chez le privé barcelonais, c'est un remède magique qu'il utilise, quand il se sent mal à l'aise au cours de ses aventures. C'est le cas dans *Le Labyrinthe grec* ; quand il n'a pas compris la réaction des deux Français, qui finalement ne cherchaient pas un Grec, mais deux Grecs. Pour démêler l'écheveau de cette histoire *grecque*, il demande à son ami Fuster de venir dîner chez lui, car : « *Pour guérir [il] doit faire la cuisine et manger ce [qu'il a] préparé avec quelqu'un qui sache l'apprécier.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.122)

Quant au protagoniste du *Khadra*, c'est vers la maison de Da Achour (Da veut dire père en kabyle), qu'il se dirige pour se ressourcer : « *Je suis allé voir Da Achour.*

*Quand je ne suis pas bien, c'est vers lui que me conduisent mes pas. Sa sérénité met de l'eau dans mon vin.* » (*Morituri*, p.489)

Effectivement, les pas du Commissaire Llob l'ont conduit vers le lieu de vie de son vieil ami après un entretien orageux avec son directeur à propos de l'écriture de *Morituri*. La maison de Da Achour se trouve : « *au sortir d'un village fantôme, à l'est*

d'Alger. Un patelin tout en renoncement tapi dans un repli de plage, si rétif que même les terroristes répugnent à l'investir. » (Morituri, p.499) En fait, Da Achour habite :

« un taudis au bout d'un chemin flanqué d'une haie en disgrâce et d'une paire de chiens tellement durs à la détente qu'on les supposerait constipés. À part un morceau de mer en guise d'horizon et un pan de falaise pour unique port d'attache, on se croirait dans les limbes. » (Morituri, p.499)

Cette description dévalorisante de l'espace dans lequel vit le vieil homme, n'a pas empêché le policier algérien de venir se recueillir dans ce lieu, bordé par la mer, son seul avantage. C'est de cette dernière que le Commissaire recherche la compagnie à travers la présence de Da Achour, et il vient la retrouver, quand le policier est obligé de démissionner après trente-cinq ans de service, à cause de l'affaire *Morituri* : « comme à chaque fois que je perds de nord, je me surprends à mettre le cap sur Da Achour. C'est mon sédatif à moi. (...) Je m'assois sur un tabouret à côté de lui et laisse mon regard voltiger parmi les vagues moutonneuses. » (*L'Automne des chimères*, p.790)

L'apaisement de la mer, il le cherche encore, mais cette fois-ci en solitaire : « Je suis allé voir la mer se chamailler avec les rochers du rivage sous les piailllements des mouettes survolant l'embrun. (...) Je ne sais pas combien de temps je suis resté là, puis je suis parti flâner au gré de mes ressentiments. » (*L'Automne des chimères*, p.854)

La sagesse de Da Achour et le murmure de la Méditerranée, rendent donc au policier sa confiance en lui-même et l'arment du courage nécessaire pour affronter les agissements terroristes, comme lors de l'enterrement de Da Achour à Idigher où les intégristes ont attaqué le village et semé la terreur et la mort dans ses maisons et ses vallées.

Le traitement des espaces de ressourcement chez les trois auteurs, n'est pas donc le même. Chez Izzo, il s'agit surtout de la mer et de la pêche, puisque son héros vit à la proximité de l'étendue bleue, par contre chez Montalbán, c'est l'espace de la cuisine dans lequel, il se sent le mieux en harmonie avec lui-même et avec la vie. Khadra, quant à lui, amène son héros à méditer sur le drame algérien sur le bord de la mer, en compagnie de la sagesse de la vieillesse. Cependant, les trois écrivains laissent jaillir de ces espaces, la même image, celle du père, (Da Achour, n'est-il pas une sorte de père pour Llob, comme son nom l'indique, du moment que Da signifie en kabyle père ? Le

père qui véhicule des valeurs positives comme la force tranquille, la sagesse, pour le héros de Khadra, et l'apprentissage de l'amour de la mer et la passion pour la cuisine, pour les protagonistes d'Izzo et de Montalbán et qui constituent leur identité même.

#### III.1.4. Espaces marginalisés :

Les espaces de marginalisation sont des espaces frappés de négativité, avec lesquels nos héros entretiennent généralement des rapports imprégnés le plus souvent de sentiments de pitié et de désolation qui influencent sur leurs relations avec leurs villes.

Pourtant, c'est avec un espace marginalisé qu'Izzo ouvre *Total Kéops* : Le Panier. A partir de ce quartier, l'intrigue commence, quand Hugo y débarque pour venger la mort de son ami Manu. Le Panier est le plus vieux quartier de Marseille, et aussi le quartier des exilés comme Fabio et ses amis, c'est un lieu qui a toujours été accompagné d'une mauvaise réputation : « *Vivre au Panier, c'était la honte. Depuis le siècle dernier.* » (*Total Khéops*, p.56) C'est peut-être pour cette raison, que le flic français, s'est tenu à l'écart de ce quartier, ne lui rendant visite que pour suivre les traces d'Hugo, bien qu'il fût le lieu de son enfance et de sa jeunesse : « *Je n'avais jamais autant trainé dans le quartier depuis mon affectation à Marseille. Je n'y étais revenu que l'autre jour, pour tenter de rencontrer Ugo. Toutes ces années, je m'en étais toujours tenu à la périphérie.* » (*Total Khéops*, p.165) Montale remarque d'ailleurs, durant son passage que rien n'a changé: « *le quartier n'était pas encore Montmartre. La mauvaise réputation durait. Les mauvaises odeurs aussi.* » (*Total Khéops*, p.165)

Le héros d'Izzo revient au Panier une seconde fois, lors de la seconde enquête dans *Chourmo*, il assiste à une transformation massive, pour le rénover, afin de le détacher de l'image négative qui s'agrippe à ses rues :

« *Le Panier ressemblait à un gigantesque chantier. La rénovation battait son plein. N'importe qui pouvait acheter ici une maison pour une bouchée de pain et en plus, la retaper entièrement à coups de crédits spéciaux de la ville. On abattait des maisons, voire des pans de rues entiers, pour créer de jolies placettes et donner de la lumière à ce quartier qui a toujours vécu dans l'ombre de ses ruelles étroites.* » (*Chourmo*, p.433)

Mais malgré les changements apportés à cet espace marginalisé, son histoire et son passé des exilés, demeurent les mêmes, car ils font partie de l'identité marseillaise même :

*« Le Panier resterait le Panier. On ne pouvait changer son histoire. Pas plus que celle de la ville. De tout temps, on avait débarqué ici sans un sous en poche. C'était le quartier de l'exil. Des immigrés, des persécutés, des sans-toit et des marins. Un quartier de pauvres. » (Chourmo, p.434)*

Les quartiers Nord sont aussi des lieux où habitent des immigrés, comme Leila et sa famille, ainsi que Naima et sa famille : *« Les quartiers nord, avec leurs milliers de fenêtres éclairées, ressemblaient à des bateaux. Des navires perdus. Des vaisseaux fantômes. C'était l'heure la pire. Celle où l'on rentre. Celle où, dans les blocs de béton, on sait que l'on est vraiment loin de tout. Et oubliés. » (Chourmo, p.463)*

Les Laarbi, la famille de Leila vit dans une cité des quartiers Nord : La Paternelle. Cette dernière offre une image déserte et triste, qui mesure à quel point, ce lieu est misérable :

*« Je garai ma R5 sur le parking de la Paternelle. Une cité maghrébine. Ce n'était pas la plus dure. Ce n'était pas la moins pire. Il était à peine 10 heures et il faisait déjà très chaud. Ici, le soleil pouvait s'en donner à cœur joie. Pas un arbre, rien. La cité. Le parking. Le terrain vague. Et au loin, la mer. L'Estaque et son port. Comme un autre continent. Je me souvenais qu'Aznavor chantait La misère est moins dure au soleil. Sans doute n'était-il pas venu jusqu'ici. Jusqu'à ces amas de merde et de béton. » (Total Khéops, p.88)*

Le bâtiment dans lequel habite Mouloud Laarbi, est à l'image désolante de la cité : *« le B7 ressemblait à tous les autres. Le hall était cradingue. L'ampoule avait été fracassée à coups de pierres. Ça puait la pisse. Et l'ascenseur ne marchait pas. Cinq étages. Les monter à pied, c'est sûr qu'on ne montait pas au paradis. » (Total Khéops, p.92)*

On retrouve la même scène de misère dans la cité La Bigotte, quand Montale part sur les traces de Guitou, chez les Hamoudi, la famille de Naima :

*« Le terrain de basket, assez récent, avait bouffé l'espace d'une partie du parking, devant les deux grandes barres de la cité La Bigotte sur les hauteurs de Notre-Dame-Limite, à la « frontière » de*

*Marseille et de Septèmes-les-Vallons. Une cité qui dominait les quartiers nord.* » (Chourmo, p.345)

Le seul avantage de cette cité semble être sa vue sur Marseille et surtout sur la mer, qui semble diminuer sa misère accablante et lui donner un soupçon de réconfort. Izzo ne manque pas, comme d'habitude de saisir l'occasion de valoriser la mer, même en parlant d'un lieu démuné comme la cité *La Bigotte*. Ça confirme en fois de plus l'attachement de l'auteur à la mer et son regard de poète sur elle :

*« Ici, rien n'est pire qu'ailleurs. Ni mieux. Du béton dans un paysage convulsé, rocheux et calcaire. Et la ville Là-bas, à gauche. Loin. On est là, loin de tout. Sauf de la misère. Même le linge qui sèche aux fenêtres en témoigne. Il semble toujours sans couleurs, malgré le soleil et le vent qui l'agite. Des lessives de chômeurs, voilà tout. Mais, par rapport à «ceux d'en bas», il y a la vue. Magnifique. La plus belle de Marseille. On ouvre sa fenêtre et on a toute la mer pour soi. C'est gratuit. Quand on n'a rien, posséder la mer –cette Méditerranée- c'est beaucoup. Comme un quignon de pain pour celui qui a faim.»* (Chourmo, p.345)

Montale revient dans cette cité, après la mort de Serge, pour chercher Guitou, mais il sait d'emblée qu'il ne va pas le trouver dans cet espace car :

*« Ce n'était pas un lieu pour s'aimer, ces cités. Tous les gosses qui y étaient nés, qui y avaient grandi le savaient. Ici, ce n'est pas une vie, c'est la fin. Et l'amour a besoin de rêves, et d'avenir. La mer, loin de leur réchauffer le cœur, comme à leurs parents, les incitait à se tirer ailleurs.»* (Chourmo, p.359)

Le flic français connaît très bien les quartiers Nord, car ils furent longtemps son terrain d'action, avant qu'il ne démissionne : *« Le maintien de l'ordre dans les quartiers nord. Les banlieues de l'immigration. Les cités interdites. Ça, c'était mon job.»* (Total Khéops, p.72) Mais, tous les Marseillais ne semblent pas connaître ces quartiers comme Montale ou Serge :

*« Il fallait habiter là, ou être flic ou être éducateur, pour traîner ses pieds jusque dans ces quartiers. Pour la plupart des marseillais, les quartiers ne sont qu'une réalité abstraite. Des lieux qui existent, mais qu'on ne connaît pas, qu'on ne connaîtra jamais. Et qu'on ne verra qu'avec les « yeux » de la télé. Comme le Bronx, quoi. Avec les fantasmes qui vont avec. Et les peurs.»* (Chourmo, p.346)

La désolation qui règne aux quartiers Nord, semble ne pas se limiter seulement aux vivants, elle s'étend jusqu'au cimetière où fut enterrée Leila :

« Je m'étais perdu dans le cimetière à la recherche du carré musulman. On était ici dans les nouvelles extensions, loin du vieux cimetière. J'ignorais si à Marseille on mourait plus qu'ailleurs, mais la mort s'étendait à perte de vue. Toute cette partie était sans arbre. Des allées, hâtivement goudronnées. Des contre-allées de terre battue. Des tombes en enfilades. Le cimetière respectait la géographie de la ville. Et on était là comme dans les quartiers Nord. La même désolation. » (Total Khéops, p.192)

Quant à Montalbán, il peint la ville satellite San Magin, comme un espace pour marginaux par excellence dans *Les Mers du Sud*, c'est un espace pour la classe ouvrière, issue surtout de l'immigration :

« San Magin a été en majorité peuplé par le prolétariat immigrant. Les égouts sont restés non terminés. Pendant presque cinq ans après la mise en fonctionnement du quartier. Un manque total de services sociaux. Revendication d'un dispensaire de la Sécurité Sociale. Dix à douze mille habitants. (...) Tout le quartier est inondé quand débordent les canalisations du Llobregat. » (Les Mers du Sud, p.156)

Le quartier San Magin est un espace imaginaire, créé par Montalbán dans le but de dénoncer l'injustice sociale et de s'allier à la cause ouvrière, se moquant en même temps des efforts du pouvoir en place, ouvert à tous les exilés: «Carvalho parcourut plusieurs fois les rues aux noms régionaux, qui tentaient de bâtir l'illusion d'une micro-Espagne immigrée, réunie grâce à l'élan créateur des programmeurs de la ville satellite San Magin.» (Les Mers du Sud, p.162)

À l'instar de Fabio, Pepe essaye aussi de défendre les exilés, malgré qu'il n'appartienne pas à la classe immigrante, comme le flic français. Issu lui-même d'une classe ouvrière, il compatit aux conditions de vie misérables, qui les obligent à vivre dans des :

« pâtés de maisons toutes semblables qui avaient l'air d'avoir été posés par la toute-puissance d'une grue miraculeux. Les arêtes de béton coupant faisaient mal aux yeux, malgré l'animation des femmes vêtues de peignoir en nylon matelassé et malgré la rumeur sourde de vie qui sortait le roussi et l'humidité de placards muraux. » (Les Mers du Sud, p.166)

Dans *Le Labyrinthe grec*, les aventures de Carvalho, le mènent vers *Pueblo Nuevo* à la poursuite d'Alekos le Grec disparu, étant donné, que ce dernier habite cet endroit misérable avec son ami Mitia : « un coin qui a vieilli rapidement, comme tout

*ce qui est pauvre, plein d'usines et d'entrepôts abandonnés et il tourne le dos à la future Cité olympique. » (Le Labyrinthe grec, p.81)*

Ce secteur industriel abandonné, semble être un refuge idéal pour le Grec en fuite illégale, qui essaye même de le considérer comme sa patrie, en peignant le nom de cette dernière sur sa porte : *Skala*, le petit port de l'île de Patmos. Cependant, c'est au bout de la traversée de cet espace marginalisé, que le détective de Mantalbán, va trouver la clé du mystère. Du coup, *Pueblo Nuevo* tient un rôle important dans le dénouement de l'intrigue, tout comme le quartier San Magin dans *Les Mers du Sud*, qui détient dans sa misère et son anonymat, le secret de la disparition de Stuart Pedrell.

Donc, l'auteur barcelonais a choisi pour chacune de ses enquêtes, des espaces de marginalisation, habités généralement par des immigrés, en quête de travail et d'une vie décente. Tout en œuvrant à trouver le coupable, il s'applique aussi à mettre en lumière les conditions sociales misérable, dans lesquelles vivent les occupants de ces espaces. Par-là, il rejoint Izzo dans sa dénonciation de l'inégalité, qui sévit au cœur des exilés.

Quant à Khadra, les espaces marginalisés sont généralement les lieux habités par les pauvres, (puisque en Algérie, le phénomène d'immigration n'existe pas, c'est plutôt le contraire, ce sont les Algériens qui immigrent vers d'autres pays étrangers).

Et c'est avec la Casbah, le vieux quartier historique d'Alger que le Commissaire Llob commence sa peinture des quartiers marginalisés: « *De ma fenêtre, je peux voir la misère urticante de la Casbah, sa noirceur de rinçure et au bout la Méditerranée* ». (*Morituri*, p.473). La Casbah, qui était jadis un bijou architectural et artistique, est devenue un lieu rongé par l'abandon et la misère. La crise du chômage, qui ne cesse de s'aggraver dans le pays, semble noircir davantage son visage pauvre et malheureux :

*« Les désœuvrés y viennent siroter du café pour mieux broyer du noir en attendant la nuit pour mourir un peu. Ils sont là, du matin au soir, à esquinter les tables à coups de dominos, tournant le dos au cortège des jours et aux promesses d'un bled sans parole, de la grisaille sur la figure et l'âme en consignation au large des abjurations. » (Double blanc, p.638)*

Cette image désolante trouve aussi son écho dans d'autres lieux, souffrant de la même façon des affres de la pauvreté, comme la cité de *Hai El Moustaqbal* (cité de l'avenir en arabe) dont l'auteur critique le nom, car, selon lui, il ne correspond

nullement à l'image que cette cité est censée donner pour un avenir meilleur, c'est une contre-image que Khadra décrit :

*« Baptiser pompeusement Hai El Moustaqbal—« cité de l'avenir »— un épouvantable ramassis de baraques putrescentes, amoncelées pêle-mêle sur un terrain vague débordant de rigoles pestilentielles et de misère, relève carrément du cynisme. Hai El Moustaqbal n'ose même pas espérer. Ses horizons sont maudits. Ses lendemains ont peur. On le croirait surgi d'une dépression nerveuse. Pas un lampadaire, pas une fondrière ; rien qu'un no man's land sinistré en étau entre la lâcheté des uns et le lâchage des autres ; un territoire voué à toutes les pertitions où les gens - ni sujets, ni citoyens - naissent et meurent dans une indifférence générale. » (Double blanc, p.713)*

Le héros de Khadra à travers ces descriptions détaillées, se livre lui aussi à une critique sociale, voulant mettre le doigt sur le clivage qui existe entre les haut lieux habités par la classe riche et les lieux de vie occupés par les pauvres, comme dans cette comparaison à laquelle, se livre le Commissaire Llob lors de son arrestation de Sid Lankabout, alias Abou Kalybse. Ce dernier habite la cité Deheb (la cité d'or en arabe), qui est : *« une baie peinarde d'une trentaine de villas que départage une rue large et droite avec, de part et d'autre, de jeunes palmiers et des lampadaires en fer forgé. » (Morituri, p.564)*

Le policier algérien n'éprouve qu'amertume et tristesse à la vue de l'opulence exhibée de l'espace des riches, quand l'autre face de la lune, celle des pauvres, n'est pas du tout réjouissante :

*« Quand je songe aux cités-dortoirs qui pervertissent- nos paysages, aux « fourre -gens » insipides à peine inaugurés que déjà délabrés, où l'on cultive les inimitiés ; quand je pense aux bidons-villes qui continuent de s'étendre jusque dans les mentalités, les soupirants béants sur les émanations sulfureuses, je ne me fais pas trop d'illusions sur les lendemains. » (Morituri, p.564)*

Ainsi, les trois écrivains semblent se mettre d'accord sur les valeurs attribués aux espaces marginaux, qui jalonnent leurs récits policiers. Loin de les mépriser ou de les discréditer, ils veulent surtout attirer l'attention du lecteur sur la misère et l'injustice sociale qui règnent le plus souvent au sein de ces espaces. Le récit policier devient dans ce cas, plus que la narration d'une enquête policière, mais la dénonciation de l'injustice sociale qui ronge la société méditerranéenne.

En somme, l'étude des espaces des trois villes de notre corpus, montre des fois, des affinités, comme l'espace marginalisé, celui des banlieues et les quartiers pauvres, entre Izzo, Montalbán et Khadra et marque un terrain d'entente, quant à sa représentation en tant qu'espace sordide et oppressant pour chacun de ces écrivains. Parfois, c'est seulement entre deux écrivains, possédant la même vision de l'espace, comme l'espace de ressourcement, qui réunit le héros français et algérien, et qui n'est autre que la mer, qui est un lieu particulièrement valorisé dans leurs écrits. En revanche, cet espace ne véhicule pas la même signification pour Montalbán. Il s'agit notamment de restaurants où l'auteur espagnol s'adonne à sa passion favorite : la gastronomie. Ainsi, la représentation de l'espace n'est pas la même chez les trois, c'est due en particulier à leur appartenance à des aires culturelles différentes: la culture Sud européenne pour Izzo et Montalbán et la culture maghrébine pour Khadra, et qui ne possèdent pas les mêmes mœurs culturelles, bien que leurs villes partagent le même espace géographique, celui de la Méditerranée

## **Chapitre 2**

### ***Effet-ville sur les personnages***

Le roman policier est le réceptacle des personnages qui participent à la constitution de son identité générique, rythmant l'intrigue à la mesure des rôles qu'ils se départagent : « *Les personnages en tant que rôles sont les repères premiers de la fiction policière, ils lui permettent de se parler, lui servent de langage.* »<sup>[346]</sup> Et la ville du roman policier se prête volontiers à ce jeu de personnages, elle en invente même des figures devenues désormais des classiques de ce genre urbain, comme le flâneur et la prostituée. En plus, cette ville cultive des rapports particuliers, que les personnages entretiennent avec la cuisine, la musique et la poésie : nouveaux éléments introduits par le roman policier méditerranéen, faisant de lui une nouvelle catégorie policière, emboîtant le pas au roman noir américain, qui a longtemps dominé le devant de la scène littéraire policière.

### III.2.1. Le flâneur ou le désir de mémoire<sup>[347]</sup>

Le personnage du flâneur, souvent célébré par Baudelaire, est repris par nos trois écrivains dans leur manière de représenter leur ville. Le parcours urbain des héros est significatif, il ne permet pas uniquement la révélation des lieux, mais aussi la récupération de la mémoire urbaine, autant que la mémoire personnelle, par le biais des déambulations de ces protagonistes.

Fabio Montale arpente Marseille d'un bout à l'autre, pas seulement pour y traquer des criminels, mais surtout pour le plaisir de se promener à travers sa ville aimée, illustrant parfaitement les propos de Pierre Sansot : « *La promenade (...) constitue la première manière d'explorer et d'aimer une ville.* »<sup>[348]</sup> Le flic français se livre à des flâneries, où il se sent en parfaite harmonie avec les habitants de sa ville :

« *Je descendis la rue Estelle, puis je pris la rue Saint-Ferréol. La grande rue piétonne de Marseille (...). Je m'étais plongé dans le flot des flâneurs. Petits bourgeois, cadres fonctionnaires, immigrés chômeurs, jeunes, vieux. Dès cinq heures, tout Marseille déambulait dans cette rue.* » (Total Khéops, p.p. 242-243).

<sup>[346]</sup> DUBOIS, Jacques, op.cit, p.88.

<sup>[347]</sup> Nous avons repris le titre de l'ouvrage de Manuel Vázquez Montalbán : *Le désir de mémoire*, qui nous a semblé répondre parfaitement à cette partie de recherche, *Le désir de mémoire*, Renaissance du livre, Paris, 2004.

<sup>[348]</sup> SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, 1<sup>ère</sup> éd, Armand Colin, 1996, 2<sup>ème</sup> éd, Payot Rivages, 2004, Paris, p.248.

Rues, places et espaces portuaires se succèdent, rythmant ainsi la narration. Mais c'est surtout le littoral qui se trouve être l'objet privilégié des promenades de Fabio, qu'il soit à pied, en voiture ou en bateau. Il l'avoue franchement, dès le début de l'enquête, dans *Total Khéops* : « *J'étais venu à pied. Pour le plaisir de flâner sur le port, en mangeant des cacahuètes salées. J'aimais cette promenade. Quai du Port, quai des Belges, quai de Rive-Neuve. L'odeur du Port, mer et cambouis.* » (*Total Khéops*, p.156). La même scène se répète dans *Chourmo*, mais la promenade est faite cette fois-ci en bateau : « *Le ferry-boat arrive. Je m'offris un aller-retour pour le plus court et le plus beau des voyages. La traversée de Marseille. Quai du port, Quai de Rive Neuve.* » (*Chourmo*, p.543)

La flânerie du héros d'Izzo à la proximité de la mer est associée, dans les deux épisodes, à des souvenirs d'enfance de son père. Se promener au long des quais, au milieu des étalages, a fait surgir chez Montale une première fois, l'image de son père en ces mêmes lieux, lui offrant un cadeau : un éléphant africain : « *ce fut le premier cadeau de mon père. J'avais quatre ans.* » (*Total Khéops*, p.157) Le second souvenir émerge lors d'une traversée de Marseille en ferry-boat, identique à celle entreprise des années plus tôt avec son père : cette fois-ci, il s'agit de l'image de son père, lui inculquant l'amour de la mer :

« *Mon père m'avait assis sur la fenêtre du ferry-boat, et il me disait. « Regarde, Fabio Regarde, c'est l'entrée du port. Tu vois, Le fort Saint-Nicolas. Le fort Saint-Jean. Et là, le Phare. Tu vois, et après, c'est la mer. Le large » Je sentais ses grosses mains qui me tenaient sous les aisselles. J'avais quoi ? Six ou sept ans pas plus.* » (*Chourmo*, p. 544).

La flânerie chez Izzo n'est, donc, pas seulement un parcours à travers la ville et une déambulation touristique dans ses lieux, elle apparaît plutôt comme un prétexte pour montrer l'attachement du flic à sa ville et la relation passionnelle qu'il entretient avec elle, à travers la récupération de la mémoire personnelle de son héros, qui vise surtout l'établissement de la mémoire urbaine de sa ville, par le biais d'un Marseille écrit et décrit avec un plaisir inépuisable.

Montalbán semble aussi prendre conscience de la récupération de la mémoire urbaine de sa ville par la promenade de son détective, à travers les rues de Barcelone « *Il [Pepe] sortit et s'engagea dans la rue Aurora, à la recherche des paysages perdus de son enfance* » (*Les Mers du Sud*, p.76), se désolant de l'état actuel de sa ville,

ravagée par la modernité, en faisant d'elle « *une ville asphyxiée par des océans de bioxyde de carbone* ». (*Les Mers du Sud*, p.120). Le détective éprouve de la tristesse à la vue de la défiguration de sa ville: « *Sans y prendre garde il était arrivé jusqu'aux Ramblas. Il jeta un coup d'œil sur les bouleversements de leur morphologie. Chaque violation de son paysage d'enfance lui faisait mal.* » (*Les Mers du Sud*, p.84)

En plus, l'auteur barcelonais à travers les promenades de son héros, c'est la Barcelone de son enfance qu'il cherche à reconstituer son visage :

« *Par des marches, rêveries, reviviscences, Pepe nous offre sa ville, un personnage qui, comme d'autres, évolue au fur et à mesure de ses aventures. Entre son bureau du Barrio Chino et son appartement-refuge sur les hauteurs de Vallvidrera, entre le port imprégné d'odeurs et d'espoirs (départ vers le sud, femmes rêvées qui l'attendaient), c'est dans son paysage d'enfance que Pepe nous invite.* »<sup>[349]</sup>

La flânerie, dans le récit de Montalbán, évoque donc l'altération continue de sa ville, et même si elle est faite sous le couvert des Jeux Olympiques, elle est toujours critiquée par Pepe. Il ne voit que destruction et aliénation du véritable visage de Barcelone : « *Des édifices néo-classiques au service du pouvoir militaire, quelques coups de pinceaux néo-gothiques des commerces maritimes, une place néoromantique, vitrine de postmodernité préfigurant la rénovation de la promenade dominée par la crevette gigantesque de Mariscal.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.76)

D'autre part, les promenades rituelles de Carvalho de son bureau, jusqu'au port, passant par les fameux *Ramblas*, semblent dénoter le besoin du détective de sentir pleinement sa ville, elles sont : « *une façon pour le personnage d'ingurgiter physiquement, au quotidien, son territoire. Au-delà du personnage, ces itinéraires connotent les promenades dominicales des Barcelonais sur les Ramblas, du haut vers le port et inversement, comme pratique d'identification à la ville.* »<sup>[350]</sup>

De surcroît, la peur de la modernité pousse l'écrivain à exprimer ses craintes pas seulement vis-à-vis de sa ville, mais aussi à l'égard de son écriture elle-même, qui puise sa force de cet espace même :

<sup>[349]</sup> ABEL, Françoise, op.cit., 210.

<sup>[350]</sup> SAVARY, Sophie, “ Comment des polars barcelonais modèlent l'imaginaire de la ville”, *Géographie et cultures* [En ligne], sur : <http://gc.revues.org>.

« On est en train de détruire la ville de mon enfance et du personnage de Carvalho [...] mes points de références disparaissent (...). Alors maintenant, si je veux récupérer Barcelone en tant que romancier, où est-ce possible ? Comment retrouver ces possibilités de décor, de scène pour un imaginaire littéraire ? C'est là un grand problème pour les romans de Carvalho. Parce que Pepe et la ville ne faisaient qu'un. »<sup>[351]</sup>

Le détective se réfugie dans sa villa de Villvidrera, sur les hauteurs de Barcelone, pour ne pas assister à la défiguration en cours de sa ville, préférant vivre dans un lieu reculé avec un passé peuplé des images anciennes d'une Barcelone adorée, loin des échos des changements urbains qui s'opèrent en son centre.

Le héros de Montalbán semble ne pas être le seul à exprimer de telles craintes devant le modernisme et ce qu'il apporte de néfaste sur l'espace de la ville. C'est que Montale partage aussi les inquiétudes de Pepe et les dévoile amèrement, lors d'une promenade le long de la mer avec le commissaire Hélène Pessayre. Oubliant momentanément l'objet de leur rencontre (Hélène Pessayre est chargée d'enquêter sur la mort de son amie Sonia), les deux policiers échangent leur angoisse de voir un lieu comme *le port de la Joliette* transformé en un nouveau paysage maritime, effaçant ainsi sa mémoire historique, sous prétexte que :

« Marseille n'avait d'avenir qu'en renonçant à son histoire. C'est cela que l'on nous expliquait (...). On raserait donc les hangars. (...) on redessinerait les quais. On perceraient des tunnels. On créerait des voies rapides. Des esplanades. On repenserait l'urbanisme et l'habitat de la place de la Joliette jusqu'à la gare Saint-Charles. Et on remodelerait le paysage maritime. » (Solea, p.655)

Izzo abandonne, donc pour un moment, l'enquête policière pour déplorer la restructuration des ports de sa ville et pour condamner le projet du *Centre-ville* auquel Marseille est destinée. Dans sa volonté de défendre les paysages nostalgiques de son enfance, Montale interpelle la mémoire poétique pour ne pas oublier que Marseille est avant tout un port ouvert à tous les peuples du monde, comme l'atteste son histoire :

« Avaient-ils lu Braquier, tous ces technocrates venus de Paris ? Et leurs paysagistes conseils ? Et Gabriel Audisio, l'avaient-ils lu ? Et Toursky ? Et Gérald Neveu ? Savaient-ils qu'ici, un penseur-juré, du nom de Jean Ballard avait créé, en 1943, la plus belle revue littéraire de ce siècle, et que Marseille, sur tous les bateaux du monde, dans tous les ports du monde, avait rayonné avec

<sup>[351]</sup> MONTALBÁN, Manuel Vázquez, *Le désir de mémoire*, op.cit., p.p. 190-191.

Les Cahiers du Sud *mieux qu'avec ses échanges de marchandises ? »*  
(Solea, p.656).

Car, pour Izzo/Montale, la véritable richesse de Marseille réside dans ses ports, et que c'est seulement grâce au développement de ces derniers, qu'elle va trouver ses anciennes gloires maritimes : « *C'est comme ça que je voyais la révolution culturelle à Marseille. Les pieds dans l'eau, d'abord.* » (Chourmo, p.424)

Izzo et Montalbán se rapprochent ainsi dans leur désir de dénoncer le projet socio-historique moderniste et ses effets nuisibles sur la mémoire de leur ville à laquelle, ils s'agrippent fortement, en faisant de son histoire l'enjeu même de leur écriture.

La flânerie chez Khadra prend une conception autre que celle entretenue chez les deux autres écrivains. En fait, le Commissaire Llob déambule à travers Alger pour mesurer l'impact du drame des années 90 sur la ville elle-même et sur ses habitants. Il se livre à des promenades à pied ou en voiture, mais c'est surtout après des entrevues, où il sent sa dignité offensée en tant qu'un représentant de l'ordre, qu'il se livre généralement à de telles excursions spatiales. Ainsi, après l'épisode de sa rencontre avec Dahmane Faïd, Llob se met à parcourir Alger à bord de sa voiture et surtout à observer la foule des gens qui déferlent sur son territoire:

*« Sur la route miroitante de soleil, j'ai vu des fellahs s'échinant dans leurs champs, des routiers tenant à brassée leur volant, des femmes qui attendent un bus amnésique, des enfants trotinant vers l'école, des oisifs méditatifs aux terrasses des cafés, des vieillards se faisant au pied des palissades. »* (Double blanc, p.677)

Ces simples images de vie quotidienne apaisent l'âme révoltée du policier algérien et calment son irritation devant les agissements de la mafia politico-financière représentée par Faïd et lui redonnent de l'espoir pour la combattre, juste pour sauver tous ces braves gens car :

*« sur leur visage, malgré le fardeau des incertitudes et noirceur du drame national, j'ai décelé une sorte de sérénité admirable... la foi d'un peuple débonnaire, généreux au point d'offrir sa dernière chemise, tellement humble qu'il suscite le mépris de ceux qui n'ont rien compris aux prophéties. »* (Double blanc, p.677)

L'errance à travers les routes d'Alger est un prétexte pour le héros de Khadra pour se rappeler, à quel point la ville est affectée par les répercussions du terrorisme et ses retombées mortelles sur la société algérienne :

*« Je me suis souvenu de Serdj, décapité dans un faux barrage sur une route reniée ; je me suis souvenu de son moutard qui courait après une roue de bicyclette sans comprendre pourquoi il y avait tant de gens à la maison. Au détour d'un soupir, un bar sinistré me propose ses murailles en ruine. Bombe artisanale. Une école me rappelle qu'on a tiré sur des écoliers à peine plus hauts que trois pommes. Une porte cochère me raconte l'histoire de ce jeune appelé qui ne connaîtra pas les joies de la quille. Que de drames sur mon chemin, que de graves malentendus... » (L'Automne des chimères, p. 917)*

Cependant, face à ces souvenirs douloureux nés du drame algérien, d'autres resurgissent, plus lointains enfouis dans la mémoire du Commissaire, ses propres souvenirs personnels, hérités d'une époque heureuse de l'histoire de son pays. Llob se souvient avec nostalgie et avec beaucoup d'humeur de sa première rencontre avec la capitale algérienne, dans un passé joyeux et serein:

*« Les rues me promenaient à travers leur bonheur, étalaient devant moi drugstores, vitrines, barbecues, squares, et moi, péquenot déluré, engoncé dans mon costume Tergal à larges rayures, qui rappelait la tunique des forçats, le col de la chemise raide par-dessus celui de la veste, je me pavanais des heures durant, fier de mon ceinturon cow-boy que bouclait un énorme médaillon frappé de deux Winchester argentées. J'avais le coup de foudre pour le moindre sourire, pour chaque prénom de femme. Avec ma petite gueule de zazou rural et mes galons d'inspecteur fraîchement promu, je m'apprêtais à conquérir les cœurs et les esprits. J'avais vingt-huit ans et autant de raisons de croire que le bled m'appartenait. » (L'Automne des chimères, p.p 917-916)*

La reconstitution du passé à travers la flânerie, rapproche donc Khadra de Montalbán et d'Izzo, bien que ce soit surtout la récupération de la géographie urbaine qui surgisse dans la mémoire de ces derniers, tandis que chez Khadra, il s'agit essentiellement d'une sorte d'introspection dans une certaine période de l'histoire contemporaine d'Algérie. En parcourant les rues de leurs villes, nos trois héros, les transforment ainsi, de lieux de recherche des transgresseurs de la loi, en des théâtres où se déploient leurs souvenirs, cherchant à récupérer la mémoire urbaine et historique de leur ville, pour reconstituer celle de la ville méditerranéenne.

### III.2.2. La prostituée ou l'inévitable personnage

Depuis la célèbre *Nana* d'Emile Zola, le personnage de la prostituée est devenu assez fréquent et peu marginalisé dans la littérature. Produit de la misère sociale, la prostituée a attiré l'intérêt des écrivains sur sa personne. Appartenant d'abord à la littérature populaire, mais prenant une importance particulière au XIX<sup>e</sup> siècle dans le roman urbain, où elle est associée à la ville, la figure de la prostituée, selon Pierre Sansot : « paraît un autre moyen d'accéder à la poésie de la ville. »<sup>[352]</sup>

Le genre policier s'est approprié, à son tour, cette figure féminine, pour en faire un des éléments indispensables du récit criminel. Il semblerait que le mérite en revienne à *L'affaire Lerouge* d'Emile Gaboriau qui a instauré la tradition du personnage de la prostituée, à travers son personnage de femme entretenue, Juliette Chaffour. Se conformant à cette esthétique du genre policier, nos trois auteurs s'accordent pour inclure ce personnage dans leurs récits, chacun le présentant, à partir de son contexte social et culturel. Il s'agit de sentiments forts, comme l'amour que Pepe Carvalho éprouve pour Charo chez Montalbán, ou comme l'amitié ressentie pour Joe, par le Commissaire Llob, chez Khadra. Montale, aussi, a sa part de relation avec ce personnage féminin, qu'Izzo ne manque pas d'introduire dans la narration.

Ce personnage est, en effet, présenté dès le début du cycle Fabio Montale dans *Total Khéops* par le biais de Marie-Lou ; une prostituée antillaise que Fabio avait l'habitude de rencontrer, de temps en temps, dans un restaurant de nuit le *O' Stop* où elle prend ses rendez-vous avec ses clients éventuels.

Dans le récit, cette prostituée est présentée comme une très belle jeune femme, dont l'apparence est assez appréciée par Fabio : « Elle était superbe. Genre Diana Ross, à vingt-deux piges. Ce soir, elle portait un jeans noir et un débardeur gris, assez échancré. Ses cheveux étaient tirés en arrière et attachés avec un ruban noir. » (*Total Khéops*, p.115) Rien n'était vulgaire en elle, même pas, sa façon de s'asseoir. Marie-Lou est décrite aussi comme une femme sélective, pas facilement abordable par les hommes : « Elle était presque hautaine. Rares étaient les hommes qui osaient l'aborder sans qu'elle ne l'ait décidé, d'un regard » (*Total Khépos*, p.115). Fabio cherche souvent sa compagnie, car ça le change des histoires sentimentales et surtout du souvenir de ses amours perdus : « On aimait bien se retrouver. Pour elle, j'étais un client idéal. Pour

<sup>[352]</sup> SANSOT, Pierre, op.cit, p.320.

*moi, c'était plus simple que d'aimer. Et ça m'allait bien pour le moment. » (Total Khéops, p.116)*

La déviance de Marie-Loup est imputée par Izzo aux conditions sociales difficiles qu'elle a connues qui, selon lui, sont celles qui conduisent une femme à être une vulgaire fille de rue :

*« L'histoire de Marie-Lou, c'était celle de toutes les Marie-Lou du monde. À la virgule prés. À commencer par le viol par le papa, chômeur pendant que maman fait les ménages pour nourrir la famille. Les frères qui s'en foutent, parce que t'es qu'une fille. Sauf s'ils te voient frayer avec un Blanc ou, pire, avec un beur. Les claques qui pleuvent, pour un oui, pour un rien. Parce que les claques c'est les carambars du pauvre. » (Total Khéops, p.220)*

Situation familiale difficile, misère et pauvreté, telles sont les causes qui ont poussé Marie-Loup à fuguer de chez elle à 17 ans et à ne plus revenir. Montale est attendri par son récit de vie, il essaye de la consoler de son mieux : « - Je crois que le regard des autres est une arme de mort. » (Total Khéops, p.220)

Malgré les sentiments de pitié et de compassion que le flic français éprouve à l'égard de cette femme, il n'en songe pas à la prendre pour compagne, comme toutes les femmes qu'il a eues dans sa vie, à commencer par Lole, bien qu'elle propose de vivre avec lui :

*« - T'aimerais pas une fille comme moi, hein ?  
-Celles que j'ai aimées sont parties.  
-Moi, je pourrais rester. J'ai rien à perdre ».  
Ses paroles me bouleversaient. Elle était sincère. Elle se livrait. Et elle se donnait, Marie-Loup.  
- Je ne supporterais pas d'être aimé par une femme qui n'a rien à perdre. Aimer, c'est ça, cette possibilité de perdre. » (Total Khéops, p.221)*

Le refus de s'engager dans une relation durable avec la prostituée cache, peut-être, un discours moral conservateur chez Izzo lui-même : il semble apprécier le personnage de la femme qui suit un certain ordre social et moral. Car, c'est souvent une image positive de la femme que véhicule la trilogie, que ce soit la femme-mère, comme Honorine et Céleste, ou la femme-amante, comme Lole et les autres compagnes de Fabio, où même la femme-amie, comme Babette et, plus tard, le commissaire Elène Pessayard. Même la cousine de Montale Gélou est présentée, comme une femme convenable, même si elle a eu une aventure extraconjugale avec Narni, devenu son mari

plus tard. Ce sont des femmes qui travaillent, qui prennent soin de leur foyer et participent activement à la vie sociale, chacune à sa manière.

D'autre part, il est à remarquer que le personnage de la prostituée disparaît dès le second volet de la trilogie. Certes, d'autres figures féminines déchuées apparaissent comme le personnage de Pavie, l'amie d'Arno (le protégé de Fabio dans *Chourmo*), - une jeune fille, qui s'adonne à la drogue et mourra des suites d'une over dose - mais le personnage, lui-même de la prostituée, ne figure plus dans la constellation des personnages qui entourent Fabio, et qui participent au déroulement de l'intrigue.

Dans les récits policiers de Montalbán, la prostituée, qu'incarne Charo, revêt une autre signification, que celle prêtée à Marie-Loup chez Izzo. C'est que Charo est introduite comme la fiancée de Carvalho, et sa compagne fidèle qui accepte ses éloignements sans rancune, car elle sait qu'il revient toujours vers elle, malgré, ses nombreuses aventures.

Carvalho a connu Charo « devant la vitrine d'un maroquinier » (*Les Mers du Sud*, p.224). Elle venait de débarquer de Venezuela où elle avait travaillé pendant un certain temps, comme fille de nuit. Maintenant, à Barcelone <sup>[353]</sup>, c'est une « call-girl établie à son compte au dernier étage d'une maison neuve construite dans le quartier chinois » (*Les Mers du Sud*, p.224), et qui va être souvent son domicile, jusqu'à sept heures de soir. Après cette heure, Charo commence à recevoir les clients qu'elle a déjà sélectionnés par téléphone, ce dernier étant le moyen par lequel l'amie de Pepe procède au choix de sa clientèle. Malgré son métier de prostituée, Charo n'a jamais fait de trottoir. Elle semble même mépriser cette idée : « Je n'aime pas qu'on me chasse sur le trottoir. Je n'ai jamais fait le trottoir. Je ne suis pas de cette race-là. » (*Les Mers du Sud*, p.224)

En choisissant une call-girl pour en faire sa compagne, le protagoniste de Montalbán rejette toute forme de dépendance et de lien familial qui pourrait entraver le rythme de sa vie et l'empêcher de vivre tranquillement dans sa villa de Villvidrera car « le métier de Charo vaccinait Carvalho contre la tentation de la dépendance. » <sup>[354]</sup> Pourtant, Pepe lui propose souvent d'abandonner ce métier et de lui offrir une vie convenable, propositions qu'elle rejette d'ailleurs toujours, en objectant que c'est le seul

<sup>[353]</sup> Selon Sophie Savary : « l'une des imaginaires personnifiées de Barcelone est d'ailleurs la prostitution. » op.cit.

<sup>[354]</sup> MONTALBÁN, Manuel Vázquez, *Histoires de familles*, op.cit., p.51.

métier qu'elle sait faire et que même si elle se retire, elle sera toujours l'objet du harcèlement des hommes qu'elle rencontre. Ça ne semble pas être l'unique raison pour laquelle la prostituée demande à Carvalho de la laisser faire à sa convenance, Charo semble avoir peur d'une relation durable avec le détective, habitué à vivre, comme un loup solitaire dans sa tanière sur les hauteurs de Barcelone. Une peur partagée d'ailleurs par le héros de Montalbán lui-même :

« Quand elle déprimait, il n'avait qu'à lui proposer de laisser tomber son boulot et de tenter de vivre d'une manière conventionnelle pour que, après le moment d'hésitation, elle rejette son offre. Jamais Carvalho ne lui avait demandé si c'était par peur d'elle-même ou par peur qu'il fût incapable d'assurer une certaine durée à leur nouvelle expérience. Peur d'elle –même ou peur de lui. Lui-même n'était pas sûr de lui, d'être capable d'une réponse sincère. »<sup>[355]</sup>

Charo est présentée comme une femme simple, sincère et qui éprouve un grand amour pour Pepe, malgré ses fréquentations masculines. Le détective, à son tour, ne manque pas de la chérir et de la protéger contre l'agression de certains de ses clients. Il n'hésite pas aussi à partager avec elle ses plaisirs gastronomiques et des voyages, comme dans *Les Mers du Sud*, où Carvalho invite la jeune femme pour un week-end en Cerdagne et en France, il la désigne même comme *sa femme*.

Dans *Le Labyrinthe grec*, quand Pepe tombe amoureux de Claire, la très belle Française, il se détourne de Charo, et l'ignore complètement. Ayant pressenti la fin de leur relation, Charo lui écrit une longue lettre, dans laquelle elle lui annonce sa retraite à Andorre, pour gérer l'hôtel d'un ancien client de sa connaissance. Seulement, Carvalho semble peu disposé à faire revenir Charo sur sa décision, il n'avait qu'une hâte, aller au port pour rencontrer Claire, son amour rêvé : « *ses pieds s'écartèrent du chemin qui menait chez Charo, on verrait demain, et le conduisirent jusqu'au bout des Ramblas, vers le port, au cas où se produirait la rencontre avec la femme de ses rêves.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.206)

De fait, on constate que malgré l'attachement de Pepe à Charo, et son retour constant vers elle, elle ne semble pas répondre particulièrement à son idéal de femme rêvée, qu'on retrouve incarnée chez Claire, ou même chez Yes, la fille de la victime dans *Les Mers du Sud*. Ces deux femmes provoquent chez le détective le même sentiment d'une *aura* ressentie, dès leur première rencontre et alimentée par la

---

<sup>[355]</sup> Op.cit.

fascination pour leur chevelure dorée ; celle de Yes est « *semblable à du miel que répandrait lentement un pot merveilleux* » (*Les Mers du Sud*, p.67), quant à Claire, elle a des « *cheveux brun miel, aussi épais que le meilleur des miels bruns.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.13)

Alors, puisque Charo ne correspond pas spécialement à la femme rêvée pour Pepe, dans ce cas pourquoi ferait-on d'un personnage marginal de la société, la fiancée du détective ? C'est probablement une manière de se défendre contre la politique franquiste, qui prônait un certain conservatisme au sein de la société espagnole, surtout dans les années 70. C'est, donc, une sorte de défi, pour l'auteur barcelonais, que de prendre une prostituée, comme personnage récurrent de ses récits policiers, sachant que le genre policier jouissait, lui-même, de peu de considération, sinon, du mépris de la part du pouvoir franquiste. Mais c'est aussi, à l'instar d'Izzo, parce que le personnage de la prostituée se prête volontiers aux ficelles du genre policier.

Si la prostituée incarnée par Charo, pourrait être identifiée à la mère chez Montalbán, selon Françoise Adel,<sup>[356]</sup> il n'en va pas de même pour Khadra. L'auteur algérien semble tenir deux discours différents sur ce personnage ; le premier est accusateur, lorsqu'il vise la figure d'Anissa, une prostituée de luxe, établie dans un hôtel huppé sur les hauteurs d'Alger, mais le second est franchement compréhensif et compatissant lorsqu'il s'agit de Jo, l'indic du Commissaire Llob. Ces deux personnages n'apparaissent qu'une seule fois dans la trilogie.

C'est lors de l'enquête sur la disparition de Sabine Malek, la fille de l'homme d'affaires, que Llob rencontre Anissa « *un beau brin de rêve* » (*Morituri*, p.482) et qui exerce le métier « *le plus vieux du monde* » (*Morituri*, p. 483) dans *Le Cinq Étoiles*, un hôtel qui était censé être un hôpital au départ, « *avant le neuvième étage, les documents ont radicalement changé et de contenu et de mains si bien qu'à l'inauguration au lieu de l'hymne national, les convive eurent droit à une épatante soirée « raï ».* » (*Morituri*, p.482)

Anissa est présentée comme une prostituée qui a sa suite personnelle dans cet hôtel, et qui ne fréquente que des hommes riches et influents ; d'ailleurs, c'est à cause de ses relations douteuses avec certains membres de la mafia politico-financière, qu'elle sera assassinée, lors d'une réception chez Mme Fa Laankabout.

<sup>[356]</sup> ADEL, Françoise, op.cit., p.216.

Le personnage d'Anissa concorde parfaitement avec l'image de la femme entretenue, attirant dans ses filets des hommes importants, pour pouvoir les faire chanter après. Khadra semble respecter minutieusement ce cliché de la prostituée, par sa reprise dans *Morituri* dans sa volonté d'écrire un véritable récit policier, possédant tous les éléments du genre, y compris ce personnage.

Ce projet se poursuit, aussi dans le second volet de la trilogie, mais cette fois-ci, l'auteur algérien introduit une autre image de la prostituée, incarnée par Jo ou Joher, présentée, comme une victime sociale. En fait, de respectable gestionnaire dans une grande entreprise, Jo est devenue une fille du trottoir, malgré ses diplômes universitaires, car pour pouvoir faire une carrière professionnelle, elle a dû céder aux avances de ses supérieurs, et ça a été le début de la fin pour elle. C'est que « *Avachie, déchuée, elle fut congédiée et livrée aux ressacs des trottoirs où la police lui faisait des misères inimaginables.* » (*Double blanc*, p.648)

Et c'est dans la rue que le Commissaire Llob a connu Jo, au cours d'une enquête, où elle lui a servi à dresser un guet-apens. C'est le commencement d'une relation presque paternelle entre cette femme et Llob qu'elle appelle, d'ailleurs, affectueusement *Tonto Brahim*.

Une fois encore, Khadra fait intervenir le personnage de la prostituée pour participer au déroulement de l'enquête et poursuivre les criminels et là aussi, cette figure féminine subit le même sort que sa précédente (Anissa), car elle est aussi assassinée à cause de ses fréquentations dans le milieu mafieux : « *sur la chaise longue au bord de la piscine, à l'ombre d'un parasol (... ..), Jo paraît rêver. Mais quel rêve, pourrait-on faire lorsqu'on a la gorge tranchée d'une oreille à une autre.* » (*Double blanc*, p.658)

Il semblerait que l'auteur algérien ayant intégré la prostituée dans son système de personnages, n'a pu s'empêcher de la faire tuer au cours de la narration, bien que le récit ne véhicule aucun jugement moral explicite, surtout dans le cas du personnage de Jo, où il apparaît clairement que c'est la société qui est dénoncée et que c'est à elle qu'incombe une grande part de responsabilité dans la déchéance de ces personnages.

D'autre part, faire disparaître les deux prostituées n'est pas surprenant de la part de l'auteur algérien, ça semble même être un fait logique, du moment que ce

personnage marginal est une menace contre l'ordre social dans une société conservatrice, imprégnée de valeurs issues de la religion islamique qui condamne de telles pratiques et qui ne font que procéder à l'abêtissement de la femme, et la cantonner dans un rôle des plus avilissants.

Par ailleurs, aborder un tel sujet, s'insère dans le projet de Khadra de faire du roman policier, pas seulement un récit de crime et d'enquête, mais aussi, un instrument de dénonciation des maux qui rongent la société algérienne, tels que la prostitution, la pauvreté, mais surtout la corruption qui sévit à son sein.

Cependant, quoique l'image de la prostituée revête une signification assez différente chez les trois écrivains, il n'en demeure pas moins, qu'ils sont d'accord pour rattacher ce personnage à la misère sociale, mais surtout à la criminalité. De fait, leurs récits se retrouvent chargés d'une certaine volonté d'expliquer et d'exposer les causes qui ont conduit à la déviance sociale et morale de ces femmes. Ils laissent échapper une parole de justification et d'excuse pour ce phénomène social, en laissant la société endosser le rôle du responsable, mais aussi de bourreau. Sans oublier toutefois, le projet initial de ces auteurs qui consiste à insérer le personnage de la prostituée dans leurs récits policiers, car elle correspond parfaitement à l'esthétique du roman policier. De surcroît, l'association de la femme déchue, victime de société, et de l'enquêteur, défenseur de cette même société, va assurer à leurs intrigues une efficacité romanesque réelle.

### **III.2.3. Effet-cuisine ou fonction identificatrice:**

La spécificité du roman policier méditerranéen réside essentiellement dans l'insertion de nouveaux éléments dans la narration comme : la cuisine, la musique et la poésie qu'on trouve d'habitude dans la littérature non policière. Ce triptyque le colore d'une couleur typiquement méditerranéenne, qui le différencie du roman policier classique et participe à l'instauration de nouvelles traditions dans le genre policier, ne se limitant pas seulement au crime, mais approchant aussi son envers. Concernant nos récits policiers, c'est surtout dans les romans d'Izzo et de Montalbán, que ces éléments sont le plus évoqués ; ils font partie de l'art de vivre des villes de Marseille et de Barcelone, allant jusqu'à en constituer leur identité même, à l'encontre de Khadra, chez qui le culte de la table, l'amour de la musique et des vers semble tenir peu de place dans sa trilogie.

Commençons par les fictions policières d'Izzo, dans lesquelles la cuisine est présente d'un bout à l'autre. Le fait de cuisinier pour lui-même et pour les autres, procure à Montale un sentiment de paix et une sensation de plaisir qui l'éloigne pour un temps des tracasseries de l'enquête, comme dans cette scène où il est question de préparer *un loup de mer au fenouil* : « *Je m'apaisais enfin. La cuisine avait cet effet sur moi. L'esprit ne se perdait plus dans les méandres complexes des pensées. Il se mettait au service des odeurs, du goût. Du plaisir.* » (Total Khéops, p.148)

C'est donc une relation d'amour qu'entretient le flic français avec la gastronomie, mais qui lui permet aussi d'ériger un rempart contre ses ennuis personnels, aussi bien que ses difficultés professionnelles où l'ombre de la mort le poursuit quotidiennement. La cuisine, source de plaisir se transforme donc en un moyen de préservation et de résistance pour Fabio :

« *J'aime ça, manger. Mais c'est pire quand je côtoie la mort. J'ai besoin d'ingurgiter des aliments, légumes, viandes, poissons, desserts ou friandises. De me laisser envahir par leurs saveurs. Je n'avais rien trouvé de mieux pour réfuter la mort. M'en préserver. La bonne cuisine et les bons vins comme un art de survivre.* » (Chourmo, p.421)

Etant un fin gourmet lui-même, Izzo ne cesse de parsemer sa trilogie d'appétissantes recettes de cuisine préparées soit par son héros, soit par Honorine, la voisine de Montale, qui a pris l'habitude de lui mijoter des repas après la mort de son mari Toinou, faisant le bonheur du flic, comme le prouve l'épisode « *des poivrons farcis. À la roumaine* » (Total Khéops, p.201) ou celui de *la soupe au pistou*, dans lequel Izzo se livre à une description détaillée de sa préparation, mais c'est surtout pour insister sur son appartenance à la cuisine marseillaise : « *À Marseille, tout le monde disait : « Ma mère la faisait comme ça, et la cuisinait donc à sa manière. »* (Solea, p.646)

D'autres fois, c'est Céleste, la femme de Félix, qui se charge de la cuisine comme dans la scène de *l'aïoli* : « *Pour l'aïoli, Céleste n'avait d'égale qu'Honorine* ». (Total Khéops, p.246), s'ensuit alors comme d'habitude une longue description de la façon dont Céleste procède à la préparation de cette sauce, et qui va être suivi par d'autres recettes, toutes aussi typiquement marseillaises comme la préparation de la bouillabaisse, qui « *était une des meilleures de Marseille. Rascasse, galinette, fielas, saint-pierre, baudroie, vive, roucaou, pageot, chapon, girelle.....Quelques crabes*

---

*aussi, et à l'occasion une langouste. Rien que du poisson de roche.» (Chourmo, p.388)*

Le soin mis par Izzo pour évoquer ces préparations culinaires, semble procéder du désir de l'auteur de marquer ses récits policiers d'un cachet typiquement marseillais qui dénote, chez lui, le désir de se désigner comme un auteur marseillais, par rapport aux écrivains français en général, mais surtout ceux issus du milieu parisien, considérés comme les plus illustres, et aussi pour diminuer la domination culturelle de Paris sur les autres villes de France, et particulièrement sur Marseille. De ce fait, la cuisine s'avère un moyen tout à fait conforme au projet de l'auteur marseillais.

Montale a aussi ses habitudes dans le bar des *Treize-Coins*, près de l'hôtel de police, où il travaille, mais il est le seul policier à fréquenter ce lieu « *Les autres avaient leurs habitudes plus bas, rue de l'Evêché ou place des Trois-Cantons, selon les affinités* ». (*Total Khéops*, p.133). Justement, le flic marseillais entretient des affinités avec le patron du bar : Ange qui le connaissait depuis longtemps : « *Pendant des années, ce bar, derrière l'hôtel de police m'avait servi de cantine. Loin des autres flics.* » (*Chourmo*, p.413)

L'insistance sur la solitude de Montale dans ce bar-cantine, montre à quel point, le policier veut rester à l'écart de la compagnie des autres flics, qui avaient des habitudes : « *Là où des serveuses leur roucoulent des mots d'amour pour gratter du pourboire.* » (*Chourmo*, p.413)

C'est donc en solitaire que Montale prend souvent ses repas ou des verres de *pastis* dans ce bar, mais il lui arrive de les partager avec d'autres personnes, comme l'inspecteur Loubet ou le commissaire Hélène Pessayre. Dans ce cas-là, le bar de *Treize-Coins* se transforme en un lieu de travail, dans lequel les personnages se livrent à des déductions et des hypothèses, pouvant conduire à la solution de l'énigme.

*Chez Félix* est aussi un bar-restaurant qui se trouve dans la rue Caisserie, dans lequel le flic marseillais prend de temps à autre des mets, préparés par la femme de Félix : Céleste ; un cordon bleu dont la spécialité est *la bouillabaisse*. C'est aussi un lieu où Montale avait l'habitude de venir avec ses amis Hugo, Manu et Lole. *Chez Félix* est plutôt un espace de souvenirs, dans lequel Fabio se ré-mémorise des épisodes de sa

jeunesse, les aventures qu'il a vécues avec ses amis, et surtout sa dernière rencontre avec Manu, avant qu'il ne se fasse tuer devant ce bar même :

*« Quinze jours avant qu'il ne se fasse descendre, il vint s'asseoir en face de moi. Un vendredi, jour d'aïoli. On s'envoya quelques tournées de pastis, puis du rosé de Saint-Cannât. Deux bouteilles. Nous nous retrouvions sur nos vieilles routes. Sans rancune, rien que des rancœurs. » (Total Khéops, p.246)*

Montale a aussi ses habitudes au bar de Hassan : *« chez Hassan, Bar des Maraîchers à la Plaine, ni raï, ni reggae, ni rock. De la chanson française et presque toujours Brel, Brassens et Ferré. L'Arabe, il se faisait plaisir en prenant les clients à contre-pied. » (Total Khéops, p.258)*

Pour Hassan, le patron du bar, tous ses clients sont des amis étrangers : *« Quelle que soit la couleur de la peau, des cheveux ou des yeux. » (Total Khéops, p.258)* Montale éprouve un sentiment de bien-être à chaque fois, qu'il vient chez Hassan, c'est que : *« Les habitués se côtoyaient sans aucune barrière d'âge, de sexe, de couleur de peau, de milieu social. On y était entre amis. » (Solea, p.599)*

Ce bar sert de lieu de rencontre pour ceux qui ont choisi Marseille, quelle que soit leur ville d'origine: *« Ici dans ce bar, chacun savait bien pourquoi il était de Marseille et pas d'ailleurs, pourquoi il vivait à Marseille et pas ailleurs, l'amitié qui flottait là, dans les vapeurs d'anis, tenait dans un regard échangé. Celui de l'exil de nos pères. » (Solea, p.598)* Étant une ville méditerranéenne, Marseille s'offre par excellence comme un espace d'échange et de communication entre tous les peuples du monde où les immigrés de nationalités différentes peuvent le partager.

Le bar de Fonfon est un autre lieu dans lequel le héros d'Izzo passe des moments de plaisir et de loisirs. Mais aussi, c'est un lieu de travail pour Fabio qui remplace Fonfon tous les après-midi, de deux heures à sept heures, depuis sa démission de la police. C'est un accord qui a été fait, quand Fonfon a voulu vendre son bar à Fabio pour un franc symbolique, mais ce dernier a refusé, par contre il lui a proposé son aide, car il sait que Fonfon est très attaché à ce lieu : *« Son bar, il avait envisagé de le fermer. De le vendre. Mais il n'avait pu se résigner à cette perspective. Après tant d'années passées à servir les clients, à parler avec eux, à s'engueuler avec eux, fermer c'était mourir ». (Solea, p.611).*

Pour Izzo, ces restaurants et bars représentent des points d’attache pour son héros ; des lieux de rencontre entre amis, et l’occasion de savourer des plats typiquement marseillais. C’est une manière d’affirmer son appartenance à la culture marseillaise. En plus, l’emplacement précis des bars et des restaurants montre combien Fabio connaît sa ville et veut la faire connaître au lecteur en même temps.

A l’instar de Montale, Carvalho accorde lui aussi une place importante à la cuisine et même un soin plutôt excessif à la composition des repas qu’il partage, le plus souvent, avec son voisin Fuster. Pour Montalbán, cuisiner est un acte culturel, il l’explique ainsi :

*« Cette histoire de cuisine contient une métaphore de la culture elle-même, que j’ai parfois soulignée : la cuisine est le masque de la mort. On doit tuer pour se nourrir, qu’il s’agisse d’une laitue ou d’un animal. Si l’enchaînement est immédiat, c’est-à-dire on tue, on mange, c’est un acte de sauvagerie. Mais si on tue, cuisine et mange, l’acte prend un tour culturel. On lui applique un artifice ou une technique qui lui donne de la dignité et le transforme en comportement culturel. »<sup>[357]</sup>*

A l’instar du flic marseillais, Pepe ressent la cuisine comme une protection contre la mort qui peut l’assaillir, à tout moment, au cours de ses affrontements avec les criminels, mais aussi, comme un acte freinant éventuellement son désir de tuer, fermenté avec le contact quotidien avec la mort. Et pareillement à lui, Carvalho est aussi un fervent défenseur de la cuisine traditionnelle, particulièrement celle fécondée par la culture populaire.

En fait, Montalbán ne manque pas d’intégrer d’une manière massive dans ses récits policiers des recettes de cuisine, puisées dans des fonds populaires. Dans *Les Mers du Sud*, en particulier, Montalbán semble s’être donné la tâche de faire connaître au lecteur l’art culinaire espagnol, comme lors du dîner avec Fuster et le professeur de littérature Besser. Il s’agit essentiellement pour son héros, de partager des recettes traditionnelles : *la paella*, *les flaons*, issues de différentes régions d’Espagne, telles que la région de Maestrazgo. C’est fait au cours d’un repas qui s’étale sur deux chapitres, et qui s’interrompt seulement pour livrer la clé de l’énigme du poème trouvé sur la victime, mais qui a, comme même, une clôture populaire sous forme des mises en scène du Théâtre valencien comme celles de la compagne du *Cid* à travers le royaume

<sup>[357]</sup> MONTALBÁN, Manuel Vázquez, *Manuel Vázquez Montalbán ou la liberté de l’écriture* sur le courrier de l’UNESCO : <http://www.unesco.org/courrier/1998>.

de Valence, jouées par Besser et Fuster (*Les Mers du Sud*, p.149) et *David et la harpe* (p.150).

Montalbán vise, comme Izzo, à valoriser la gastronomie régionale, en plus de la littérature populaire catalane, l'insérant dans un vaste projet socio-culturel, voulant mettre en évidence la richesse culturelle de la région de la Catalogne, pour réclamer sa qualité d'auteur barcelonais.

De plus, les diverses recettes de cuisine insérées dans la narration fonctionnent comme des pauses, à la fin desquelles, le privé sort toujours plus détendu, plus éveillé et surtout plus prêt que jamais à poursuivre l'enquête et dénouer le mystère. Mais parfois, ces pauses durent plus longtemps que la narration, chez Montalbán, ne le nécessite, et ça conduit à un certain ennui chez le lecteur. Par exemple, dans *Le Labyrinthe grec*, l'épisode du dîner avec Fuster s'étale sur six pages (*Le Labyrinthe grec*, p.p123-128), le lecteur ne sent plus qu'il est en train de lire un récit policier, mais plutôt un guide gastronomique, qui fige un moment la narration et éloigne le lecteur de son premier objectif de sa lecture policière : celui de trouver la solution du mystère criminel.

Cependant, contrairement au héros d'Izzo, le détective de Montalbán ne se rend pas à des restaurants et à des bars bien précis. À l'exception de chez *Leopoldo* (*Les Mers du Sud*) et *La Rose d'Alexandrie* (*Le Labyrinthe grec*), Pepe n'a pas ses habitudes dans des endroits particuliers, qui se retrouveraient tout au long de ses aventures de privé. Pourtant, nombreux sont les bars et restaurants qui jalonnent les deux romans de l'auteur.

Ainsi, dans *Le Labyrinthe grec*, Carvalho, au cours de son enquête sur la fille Brando, s'offre un repas à *La Rose d'Alexandrie*, qui se trouve: « à l'angle d'une ruelle donnant sur l'arrière de l'hôtel Colón, tout près de l'Odisea ; l'enseigne était déjà tout un programme, un hommage au roman du même titre de Conrad, et tout rappelait la mer, jusqu'aux moindres détails. » (*Le Labyrinthe grec*, p.67) C'est un restaurant dont la cuisine est appréciée par le détective espagnol, et qui lui offre en même temps l'occasion d'étaler toutes ses connaissances sur l'histoire culinaire :

« Rien à reprocher à l'entrée : pâtes fraîches aux trompettes de la mort, un champignon énigmatique qui revient à la mode depuis que le Réco de Can Fabes, à Sant Celoni, en a fait sa spécialité ; ensuite

*une morue à la Cathédrale, sorte de synthèse des morues catalanes, aperçu calligraphique de préparations baroques de la morue.» (Le Labyrinthe grec, p.68)*

La même scène gastronomique où le menu est très détaillé, se répète dans *La Casa Leopoldo*, un restaurant des Ramblas : « *Langoustines à l'ail, seiches et poulpes microscopiques, anguilles accompagnées de magret et de kiwis en rondelles, demi-langoustes, crevettes rouges et un énorme turbot grillé au four.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.74)

Pour Montalbán, ces lieux abritent des moments d'extase au cours desquels le détective s'adonne au plaisir de manger et de boire, s'offrant ainsi des sensations de détente et d'euphorie. De surcroît, mettre la lumière sur des recettes de cuisine aussi diversifiées, semble être une préoccupation essentielle chez Montalbán, pour faire connaître les traditions culinaires et la culture catalane au lecteur.

En contradiction avec la place prépondérante qu'occupe l'art culinaire, chez nos deux écrivains du Nord de la Méditerranée, Khadra ne semble pas spécialement connaisseur en matière de nourriture, se contentant du strict minimum pour son commissaire dont le plat préféré est toujours le même : « *une soupe aux oignons* » (*Morituri*, p.490), « *une soupe d'oignons ridée de vermicelle.* » (*Morituri*, p.571)

Le manque d'intérêt pour la cuisine vient peut-être du fait que le Commissaire, occupé à combattre le terrorisme qui sévit au sein du pays, est empêché de jouir pleinement des plaisirs de la table: « *Je trouve du pain et du fromage dans le buffet, me confectionne un café de circonstance et vais me torturer davantage dans le salon.* » (*L'Automne des chimères*, p.789) Et même, quand il arrive à Khadra de faire des allusions à certains éléments culinaires, il le fait sur un ton moqueur, comme lors du banquet chez Mme Ryme, dans lequel des invités la complimentent sur la qualité des mets :

« *-Le Saumon est vachement succulent, glousse une allumeuse en léchant voluptueusement ses doigts.*  
*-Madame Ryme, lance un play-boy de sous sa mèche blonde,*  
*permettez-moi de vous dire que votre crème anglaise est un délice.*  
*- C'est la reine Elisabeth en personne qui l'a préparée pour moi. »*  
 (*L'Automne des chimères*, p.825)

Railler les commentaires gastronomiques des convives, semble être une façon de dire combien ce plaisir est futile et dérisoire en comparaison des attentats meurtriers qui agitent le quotidien algérien, comme en témoigne justement la bombe qui éclate à Alger au moment même du dîner : « *une formidable déflagration fait vibrer vitres et murs (...). Très loin, une gigantesque grappe de fumée situe le lieu du drame qui vient de foudroyer encore une fois la ville (...). C'est la 78<sup>e</sup> bombe qui éructe à Alger.* » (*L'Automne des chimères*, p.p 815-816)

Peut-être, c'est dû aussi à la tradition littéraire maghrébine à laquelle appartient Khadra qui accorde peu d'intérêt au fait gastronomique, pour reprendre les termes de Rosalia Bivona, qui remarque que : « *Dans cette littérature on mange pas beaucoup* »<sup>[358]</sup> C'est ce que l'écrivain algérien semble appliquer à la lettre dans sa trilogie qui, même si elle appartient à la littérature policière, n'en reste pas moins une littérature d'appartenance culturelle particulière, bien différente de sa voisine européenne, et dans notre cas, spécialement française et espagnole.

D'autre part, il ne faut pas oublier que la prédilection de Montale et de Carvalho pour la bonne cuisine, est un héritage légué par leurs créateurs, qui sont eux-mêmes de grands cuisiniers et des fins gourmets dans la vie réelle. L'autobiographie a son mot à dire dans ce cas et agit comme un pivot autour duquel, est tissé l'amour de la nourriture. À la différence de Llob, dont l'auteur n'est pas connu pour avoir un intérêt quelconque pour la cuisine, peut-être en raison d'une éducation militaire sévère qui encourage le renoncement aux plaisirs naturels, comme la nourriture, au profit de l'endurance morale et physique.

Ainsi, l'intérêt porté à l'art culinaire fait défaut chez Khadra. Le Commissaire Llob semble se désintéresser des plaisirs de la table, peut-être, c'est dû au climat dramatique dans lequel baigne Alger, et qui ne lui permet guère de s'attarder dans les plaisirs gourmands. Le policier algérien ne fréquente qu'un seul restaurant ; la gargote de Sid Ali, un ancien instructeur, qu'on retrouve tout au long de la trilogie :

« *La gargote de Sid Ali enlaidit le coin de la rue du Pont, face à un square sinistré grouillant de mioches turbulents. C'est une grotte de quatre mètres sur huit, avec de part et d'autre, un comptoir artisanal proposant une variété de brochettes douteuses et des tables*

<sup>[358]</sup> BIVONA, Rosalia, *Nourriture et littérature dans la littérature maghrébine contemporaine*, Thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise, France, 2006.

*quadrillées de chaises béquillardes. Au fond de la salle, un portait de Cheb Hasni sourit au poster de Belloumi. Sur les étals rudimentaires surplombant la caisse au milieu de trophées et de fanions, des photos mouchetées de chiures montrent le maître de céans posant au milieu de l'équipe du Mouloudia, ou encore se marrant de fierté aux côtés d'anciennes gloires du ring. » (Double blanc, p.619)*

C'est une description plutôt dévalorisante pour un espace censé procurer du plaisir au protagoniste. Cependant, malgré l'image peu réjouissante qu'offre la gargote de Sid Ali, elle ne reste pas moins, un lieu de paix et d'amitié pour le Commissaire Llob. Il y retrouve le réconfort, après avoir été relevé de ses fonctions de flic :

*« Je ne sais même pas comment j'ai fini devant la gargote de Sid Ali.  
Sid Ali agite solennellement un éventail par-dessus son barbecue. Pour se donner de l'entrain il hume la fumée des grillades en se purléchant les babines. Me découvrant sur le pas de sa porte, il marque une pause, repose son éventail et essuie ses mains replètes sur son tablier zébré de trainées de sauce. » (L'Automne des chimères, p.854)*

Les récits policiers de Khadra sont dénués de jubilation gastronomique, les plaisirs de la table ne jouent aucun rôle important, ni dans la vie, ni dans le travail du Commissaire Llob, étant donné que ce dernier se contente du strict nécessaire en nourriture et mange de la façon la plus banale. Apparemment, faire connaître la gastronomie algérienne, avec ses deux variantes arabe et berbère, n'entre pas dans le projet d'écriture de l'auteur, contrairement à Montalbán et Izzo. C'est dû peut-être au climat de violence dans lequel vit Alger, qui semble-t-il fait perdre à cette ville ses repères culinaires, éléments essentiels de son identité culturelle.

#### **III.2.4. Effet –musique /effet-poésie ou l'envers du crime :**

La musique et la poésie colorent d'une couleur typiquement méditerranéenne les romans policiers de nos trois auteurs : éléments qu'on trouve d'habitude dans la littérature non policière. Cette dichotomie les différencie du roman policier classique et participe à l'instauration de nouvelles traditions dans le genre policier, ne se limitant pas seulement au crime, mais approchant aussi son envers.

### III.2.4.1. La musique ou le violon d'Ingres d'Izzo

Un grand hommage est donc rendu à la musique, qui se greffe à la narration de façon remarquable. Des trois écrivains, c'est Izzo qui semble posséder le plus l'âme musicale. Les titres de sa trilogie eux-mêmes révèlent son amour pour la musique : *Total Khéops* désigne le groupe marseillais IAM ; *Chourmo* rappelle un autre groupe marseillais, Massilia Sound System, et *Solea* est un des plus beaux morceaux de Miles Davis.

La musique est présente dans toute la trilogie, elle accompagne toujours Montale dans ses moments de quiétude, comme dans ses instants de grande activité. Elle rythme la narration et constitue une véritable ligne mélodique des récits : « *J'avais mis une cassette de B.B. King. Le son au maximum. Rien que la musique. Je ne voulais pas penser.* » (*Total Khéops*, p.104)

Le cycle offre un éventail très coloré en matière de musique ; qui surprend le lecteur agréablement d'un récit à un autre. De la musique d'aujourd'hui, comme les groupes du Rap, IAM, Massilia Sound System, ou celle plus classique de Miles Davis et Ray Charles. La musique appartenant à d'autres aires culturelles, a aussi sa place dans le palmarès de Montale, comme la musique du chanteur algérien Lili Boniche dont les chansons étaient célèbres dans les années trente: « *un mélangeur de genres. Ses rumbas, ses paso-dobles, ses tangos, avaient fait danser tout le Maghreb (... ..) un véritable bonheur.* » (*Chourmo*, p.445)

Il y a même une évocation de la musique arabe dont le flic a fait la connaissance par le biais de Leila : « *Un solo d'oud. La musique qu'elle avait rêvée pour cette nuit avec moi. L'oud se répandit dans la voiture comme une odeur. L'odeur paisible des oasis. Dattes, figues séchées, amandes.* » (*Total Khéops*, p.102) ou même la musique sud-africaine représentée par Abdullah Ibrahim, qui l'émeut profondément et le baigne dans une atmosphère de quiétude et de sérénité:

« *Je ne comprenais rien aux paroles d'Abdullah Ibrahim, mais cette Remembrance of Allah trouvait en moi sa traduction la plus simple. C'est bien ma vie que je joue ici, sur cette terre, une vie à goût de pierre chaudes, de soupirs de la mer et de cigales, qui bientôt, se mettront à chanter. Jusqu'à mon dernier souffle, j'aimerai cette vie. Inch Allah.* » (*Solea*, p.701)

Mais c'est surtout le jazz qui fait vibrer Izzo/Montale : « *Le jazz avait toujours cet effet sur moi, de recoller les morceaux.* » (Chourmo, p.483). Sa passion pour le jazz, a conduit même Izzo à l'associer avec l'amour que Montale éprouve pour Lole, en faisant d'elle une chanteuse de jazz après leur séparation dans *Solea* : « *Depuis un an, elle avait intégré la formation de son ami et elle se produisait en concert. Ils avaient enregistré un album ensemble. Tous les grands standards du jazz. Elle me l'avait envoyé, avec juste ces mots: « Toi, ça va ? »* (Solea, p.615). Ça illustre parfaitement les propos d'Izzo/Montale, la musique « *n'avait de sens que si elle avait du cœur.* » (Chourmo, p.615)

Nadia Dhoukar confirme la passion d'Izzo/Montale pour la musique, en remarquant que :

« *La musique, suave, habite les pages de la Trilogie aussi sûrement que les journées de Jean-Claude Izzo. Elle est souvent d'ailleurs (Lili Boniche, Abdullah Ibrahim, Paco de Lucía), parfois d'aujourd'hui (IAM, Massilia Sound System, Paolo Conte), et souvent d'hier (Miles Davis, Ray Charles, Billie Holiday). Jean-Claude Izzo aimait la musique, indispensable à sa vie, le jazz en particulier qui parle et transporte sans les mots.* »<sup>[359]</sup>

Par contre, la musique est peu présente dans les récits de Khadra et les romans de Montalbán, les rapprochant ainsi. Car, malgré quelques allusions à des morceaux de musique, insérés dans leurs récits, par exemple, chez l'auteur espagnol (*la 4<sup>e</sup> Symphonie de Mahler, L'Hymne à l'arrosage*), ou même, chez l'auteur algérien (*Hawzi, Raï*), nous ne pouvons pas vraiment dire, que la musique chez ces deux écrivains soit présente et ressentie de la même façon que par Izzo. C'est un élément qui fonctionne comme un degré zéro de la narration, c'est-à-dire, qu'il n'a aucune fonction à assumer au sein du récit, si ce n'est de servir de décor à certaines séquences chez Montalbán comme la scène d'adieu à Yes dans laquelle Pepe a mis le disque *L'Hymne à l'arrosage*, en disant que :

« - *C'est la musique appropriée.*

-*La plus appropriée qui soit en ma position.* » (*Les Mers du Sud*, p.257)

La même chose se répète chez Khadra dans l'épisode de l'hôpital dans *L'Automne des chimères*, où il est question de la démission du Commissaire Llob : « À

<sup>[359]</sup> DOUKHAR, Nadia, op.cit., p.37.

*quelques tables, une radio de poche diffuse une musique hawzi, encombrant l'air d'une grave mélancolie.» (p.903)*

### III.2.4.2. La poésie

Le foisonnement musical chez Izzo est associé magnifiquement à la poésie qui rythme, elle aussi la narration, rendant compte de l'amour de l'auteur marseillais pour la poésie : « *Jean-Claude Izzo a toujours apprécié la poésie. L'écrire et la lire (...) La trilogie est traversée de vers, ceux de Saint-John Perse et de Louis Brauquier en particulier. Montale les savoure comme il goûte un mets.* »<sup>[360]</sup>

Effectivement, Montale ne cesse d'évoquer les poèmes de Brauquier, surtout quand il s'agit de Marseille, de sa mer, et de ses ports :

*«Le Vieux port était là, ceinture de lumière. Immuable et magnifique.  
Deux vers de Brauquier me revinrent à l'esprit :  
La mer  
A moitié endormie, me prenait dans ses bras comme elle eut accueilli  
un poisson égaré.» (Chourmo, p.484)*

Ou encore :

*« Le petit port du Vallon- des Affres (...). Un havre de paix (...) un de ces lieux où Marseille s'invente dans le regard que l'on porte sur elle (...).  
Des vers de Luis Brauquier se mirent à chanter dans ma tête :  
Je suis en marche vers les gens de mon silence Lentement, vers ceux  
prés de qui je peux me taire.  
Je vais venir de loin, entrer et puis m'asseoir.  
Je viens chercher ce qu'il me faut pour repartir.» (Solea, p.735)*

La musique conjugue donc avec la poésie, fait planer un air de fête sur la trilogie. Bien qu'il s'agisse plutôt de récits de crime, de poursuites et d'affrontements avec des criminels, Izzo est arrivé à subvertir la structure policière traditionnelle, axée seulement sur l'enquête et le dénouement de l'intrigue, par l'insertion de ces éléments étrangers à la fiction policière classique, pour construire un véritable récit policier moderne.

Quant à Montalbán, quoi que la poésie soit présente dans *Les Mers du Sud*, (elle est absente dans *Le Labyrinthe grec*) dès le début de l'enquête, elle ne fonctionne pas de la même façon qu'Izzo, pourtant, c'est un poète lui aussi.

<sup>[360]</sup> Ibid, pp.18-19.

En effet, le vers trouvé sur la victime, et plus tard les autres poèmes récupérés dans le bureau de ce dernier, font partie de l'intrigue elle-même, ils jouent le rôle d'indices pour la découverte de la clé du mystère. D'abord, Carvalho, prend connaissance des noms des auteurs de ces poèmes (T.S. Eliot, Pavese et Quasimodo) grâce à Beser, qui lui suggère ensuite la réponse à l'énigme dans le vers de Quasimodo : « *La tristesse d'un Méridional qui reconnaît son impuissance à retourner vers le Sud. Son cœur est déjà retenu dans les prés et les eaux sombres de Lombardie* » (*Les Mers du Sud*, p.148). Le détective découvre ainsi que Stuart Pedrell n'est pas parti aux *Mers du Sud*, mais qu'il est allé vivre à l'autre extrémité de la ville : dans la banlieue ouvrière de San Magin, considérée symboliquement comme *Les Mers du Sud* pour ce dernier.

La poésie fonctionne, donc, comme un fil d'Ariane dans le récit de Montalbán. C'est elle qui conduit Carvalho à résoudre l'énigme concernant le lieu de la disparition du riche promoteur pendant un an, en plus de la connaissance de son meurtrier plus tard.

Les poèmes eux-mêmes structurent la narration, et participent au déroulement de l'enquête, à l'encontre d'Izzo, chez qui ils répondent plutôt à la fonction de susciter, chez le lecteur, le plaisir de la lecture poétique qui le repose un moment de sa concentration sur la recherche des criminels et l'interprétation des indices.

Quant à Khadra, il s'abstient d'avoir recours à la poésie dans sa trilogie, peut-être, pour la même raison que celle déjà avancée concernant la cuisine chez cet auteur : le climat violent qui règne en Algérie ne prête guère à l'usage poétique. La narration est focalisée en priorité sur les déboires de la tragédie nationale, bien que Yasmina Khadra incruste son écriture elle-même de notations poétiques qui se déploient souvent dans le cycle, comme : « *On entend pépier les oiseaux et bruire le feuillage. L'air est une noce de bouffées de chaleur et de senteurs délicates* » (*Morituri*, p.559) et aussi : « *Le Soleil se complique l'existence derrière la stèle du Maqam. Il voudrait bien flirter avec les nuages, mais il craint d'être pris pour un canard sauvage* » (*Double blanc*, p.633), ou encore : « *La rivière éventre le sol, les galets pareils à des entrailles fossilisées (...) l'eau cascadaait de la montagne et déambulait loin dans la plaine. Les roseaux se coudoaient ferme sur les berges pour impressionner les lauriers-roses.* » (*L'Automne des chimères*, p.879)

Khadra semble se rattraper ultérieurement avec ses romans *blancs* sur la tragédie algérienne, notamment avec *À quoi rêvent les loups*, où il introduit réellement des poèmes chantés par ses personnages, avec le souci de mesurer l'ampleur de cette tragédie :

« *Quand le rêve met les voiles*  
*Quand l'espoir fout le camp*  
*Quand le ciel perd ses étoiles*  
*Quand tout devient insignifiant*  
*Commence pour toi et moi*  
*Mon frère*  
*La descente aux enfers.* »<sup>[361]</sup>

Bien différente est, donc, la place de la poésie chez Khadra, de celle qu'elle occupe dans la trilogie d'Izzo, ou dans les romans de Montalbán.

En somme, c'est l'auteur français qui semble être le plus animé par la fibre artistique, que les deux autres écrivains, en le manifestant ouvertement et amoureusement tout au long de sa série. De ce fait, c'est la ville de Marseille qui paraît se soumettre le plus à la représentation de la ville méditerranéenne : une ville en fête, répandant la joie de vivre dans son espace par l'entremise de la bonne cuisine, de la musique et de la poésie ; un triptyque constitutif de son identité.

Cette représentation joyeuse esquissée par Izzo veut créer une nouvelle image de Marseille, longtemps considérée comme un lieu où sévissent la pègre, la violence et la mort. La volonté d'Izzo de lutter contre ces clichés, qui ont alimenté la mauvaise réputation de cette ville, entre dans un vaste projet intellectuel marseillais, né à partir des années 90 visant à remettre en cause les désignations négatives et les stéréotypes péjoratifs appliqués à Marseille,<sup>[362]</sup> projet aujourd'hui couronné par la nomination de la ville de Marseille comme capitale de la culture européenne pour l'an 2013. Ce qui va lui rendre certainement sa gloire comme un des ports les plus prestigieux du bassin méditerranéen.

En définitive, cuisine, poésie, et musique, tel est le triptyque autour duquel se tisse l'intrigue des récits policiers d'Izzo et de Montalbán, qui par le biais de leurs personnages esquissent une nouvelle conception du roman policier, en lui donnant un nouveau cachet, celui de *la méditerranéité*, autrement dit, un air de fête qui plane sur

<sup>[361]</sup> KHADRA, Yasmina, *À quoi rêvent les loups*, Julliard, Paris, 1999, p.87.

<sup>[362]</sup> ROSEMBERG, Muriel, "L'ambiguïté des relations à la ville d'un personnage de fiction, *Total Khéops* de Jean-Claude Izzo", *Amiens*, sur : <http://www-ohp.univ-paris1.fr>.

---

l'enquête menée dans l'espace de la ville, qu'elle soit Marseille ou Barcelone. Ces dernières offrent les épousailles les plus heureuses entre l'enquête des héros et la joie de vivre qui berce leur ville.

Quant à Alger, c'est une ville qui semble être prisonnière de son actualité dramatique, qui l'empêche de jouir pleinement de ces plaisirs. On ne peut vraiment pas parler de la capitale algérienne comme une ville en fête dans la trilogie de Khadra, c'est plutôt la représentation d'une ville en détresse, qui est dessinée par le créateur du Commissaire Llob, une ville qui porte désormais le deuil de son histoire, jadis enrichie de musique, de poésie, mais surtout de sa célèbre cuisine arabo-berbère.

## **Chapitre 3 :**

### *Parcours du lecteur sur les lieux de la fiction policrière*

Le roman policier est le genre paralittéraire qui se rapproche davantage de *l'art culinaire*, selon l'expression de Hans Robert Jauss<sup>[363]</sup> du moment qu'il comble une attente immédiate et opte ainsi pour le simple divertissement. L'horizon d'attente du lecteur dans ce cas est peuplé de clichés accumulés au cours de lectures précédentes et de sa propre expérience du monde, qui le guident dans son appréciation du genre policier.

C'est aussi autour des structures qui se répètent d'un roman policier à un autre (l'enquête, les personnages, le crime, la poursuite à travers la ville...), que le lecteur du roman policier se trouve inscrit dans le récit et se prête, d'une part, au jeu de reconnaissance du déjà-vu et du déjà-dit, mais d'une autre part, il s'attend aussi, à une atmosphère de suspense et de surprise lors de sa lecture, et qui caractérise finalement le bon roman policier. Dans ce sens, le lecteur se trouve confronté ainsi à deux types d'activités très différentes faites sur le modèle du jeu : le *playing* et le *game*, selon les termes de Michel Picard<sup>[364]</sup>. Le *playing* répond au principe de plaisir, engendré par l'évasion, l'imagination et l'abandon aux structures familières dont le roman policier regorge, le *game* renvoie, quant à lui, aux jeux nécessitant réflexion et déchiffrement qui se trouvent être les indices et les pistes de recherches soumis à l'intelligence du lecteur et à sa capacité de décodage.

### **III.3.1. La répétition cyclique :**

L'usage de la répétition confirme donc le lecteur dans ses habitudes de lecture et ses expériences familières. Le déjà-dit fonctionne comme *des balises*, que le lecteur retrouve dans un texte ou plusieurs textes d'un même auteur, ou même chez d'autres écrivains. Les mécanismes de la répétition sont souvent les mêmes chez les trois auteurs de notre corpus. À commencer par le personnage de l'enquêteur lui-même, qui se répète tout au long du cycle, vivant toujours dans le même lieu et entouré des mêmes personnages.

---

<sup>[363]</sup> Pour Hans- Robert JAUSS, quand l'œuvre littéraire n'exige aucun changement d'horizon d'attente, elle relève de l'art culinaire selon l'esthétique de la réception, car il « comble (...) parfaitement l'attente suscitée par les orientations du goût régnant : il satisfait le désir de voir le beau reproduit sous des formes familières, confirme la sensibilité dans ses habitudes, sanctionne les vœux du public, lui sert du « sensationnel » sous la forme d'expériences étrangères à la vie quotidienne, convenablement apprêtées, ou encore soulève des problèmes moraux- mais seulement pour les « résoudre » dans le sens le plus édifiant, comme autant de questions dont la réponse est connue d'avance. » JAUSS, Hans- Robert *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, p.59.

<sup>[364]</sup> PICARD, Michel, *La lecture comme jeu*, Minuit, Paris, 1986.

Ainsi, Fabio Montale habite toujours le cottage des *Goudes* dont la description est faite à deux reprises: dans *Total Khéops* et *Solea*, utilisant presque les mêmes mots concernant le lieu marseillais.

La même constellation des personnages tourne autour du héros d'Izzo, que ce soient des amis : Babette, Serge, des voisins : Honorine, Fonfon ou même des policiers comme Loubet. Sans oublier le souvenir de ses deux amis : Hugo, Manu et la nostalgie de son amour pour Lole qui l'accompagne durant toutes ses enquêtes.

Montale fréquente aussi les mêmes restaurants et bars depuis le premier volet de la trilogie : *Les Treize Coins* chez Felix, le bar de Hassan et *chez Ange*, ainsi que le bar de Fonfon. Il conserve aussi les mêmes habitudes, telles que : sortir le bateau et partir à la pêche au large, ou partager simplement des repas entre amis et voisins.

Même l'enquête chez Izzo, suit un cours des plus traditionnels et en même temps récurrent : commencer par un meurtre au début de chaque roman (l'assassinat de Hugo dans *Total Khéops*, la mort de Guitou dans *Chourmo* et celle de Sonia dans *Solea*) et partir par la suite à la recherche des indices susceptibles de le conduire au coupable, qui entretient généralement des relations avec la mafia marseillaise.

Certes, dans *Chourmo* et *Solea*, Izzo introduit à chaque fois, des nouveaux personnages secondaires dans la narration, pour produire un effet de diversité et éviter d'ennuyer le lecteur, comme la famille Hamoudi et leur fille Naima dans le second roman et son lien avec le meurtre du fils de sa cousine Gelou. Cependant, la description de ces personnages et même de leur mode de vie, ne diffère pas trop de celle de la famille Laârbi, celle de Leila (personnages du premier roman).

Il s'agit toujours du même espace marginalisé des immigrés, surtout maghrébins. Si les noms des personnages changent : de Laarbi à Hamoudi, de Leila à Naima, ou même les noms des lieux : de la cité de *la Paternelle* (où habitent les Laarbi) à celle de *La Bigote* (où vit les Hamoudi), c'est toujours le même espace marseillais : les quartiers Nord.

C'est comme si l'auteur s'amusait à conserver les mêmes rôles pour ses personnages, en changeant seulement les traits physiques et moraux, qui doivent apporter une touche d'originalité. Ainsi, à travers la redondance des éléments narratifs,

Le lecteur se trouve, la plupart du temps, en face du re-dit, qu'il lui donne l'impression de lire la même histoire, même si elle est faite en trois récits différents.

Ce procédé de répétition se retrouve chez Montalbán. A l'instar de Montale, Carvalho vit toujours dans sa villa de Villvedrera, qui domine Barcelone, et entouré des mêmes personnages : Charo, Biscuter, Fuster et Bromure (ce dernier est déclaré mort dans *Le Labyrinthe grec*), ainsi que du peintre Arthimbau. De surcroît, le détective barcelonais a toujours son bureau du quartier populaire, dont la description est presque la même dans *Les Mers du Sud* et *Le Labyrinthe grec*, malgré l'écart temporel entre la publication des deux romans. (En cela, il rejoint la double description de la maison du flic marseillais dans *Total Khéops* et *Chourmo*). Il conserve lui aussi les mêmes rites familiers : préparer des recettes de cuisine et aller régulièrement dans des restaurants, où il a ses habitudes gastronomiques.

L'objet même de l'enquête gravite, lui aussi, autour du thème de la disparition dans des deux romans du cycle. Dans *Les Mers du Sud*, il s'agit d'enquêter sur l'année de la disparition de Stuart Pedrell, plutôt que de chercher son assassin, et sur la disparition d'Alekos dans *Le Labyrinthe grec*. Cependant, malgré le maintien de ces traits répétitifs, Montalbán semble respecter l'intelligence de son lecteur, en faisant progresser la narration de sa série au rythme chronologique des événements, qui se passent dans le monde réel, comme les Jeux Olympiques dans *Le Labyrinthe grec*, et qui vont, selon lui, défigurer le visage de sa ville. Ce roman écrit une décennie après *Les Mers du Sud*, n'épargne pas des clins d'œil au vieillissement du détective catalan, comme lors de cette conversation avec son ami Arthimbau :

« -*Quand on se met à comparer le passé avec le présent, c'est signe que l'auteur de la comparaison se fait vieux.*  
-« *Il subsiste quelques artisans de notre espèce et ils doivent s'entraider.*»(*Les Mers du Sud*, p.p. 54-55)

Ou même quand, il rencontre le fils Brando dans son bureau, où il mesure l'écart d'âge entre lui et l'héritier de l'affaire : « *Tu te fais vieux, songea-t-il, et ce n'était pas très indiqué pour comparaître devant cet homme jeune et athlétique, dans presque tous les sens du terme.*»(*Le Labyrinthe grec*, p.135)

La récurrence des personnages est aussi assurée dans la trilogie policière de Yasmina Khadra. Suivant Izzo et Montalbán, l'auteur algérien fait tourner son héros au cœur d'un groupe de personnages récurrents : Lino, le dirlo, Baya la secrétaire, les

inspecteurs Dine, Serdj et Bliss, Da Achour, qui meurt vers la fin de la trilogie, ainsi qu'un autre personnage, introduit dès *Double Blanc* et qui va rester jusqu'à la fin, il s'agit du Tergui Ewegh.

Et bien que le Commissaire Llob soit marié, il n'est point question des noms de ses enfants, seul le nom de sa femme Mina est évoqué. D'ailleurs, dès *Morituri*, la famille du policier quitte Alger, pour la ville de Bejaïa pour des raisons de sécurité.

Aussi, Alger est toujours le théâtre des enquêtes policières du Commissaire, elle passe au second plan seulement dans *L'Automne des chimères*, pour laisser la région de la Kabylie s'insérer dans certaines parties du récit.

Autre répétition notable dans la trilogie de Khadra : celle des riches demeures qui sont toujours le théâtre du dénouement de l'intrigue, surtout dans les deux premiers romans : la villa de Ghoul Malek dans *Morituri* et la résidence d'Abderrahmane Kaak dans *Double Blanc*. Le lecteur, dans ce cas, se trouve dans une situation un peu déroutante, car il a l'habitude de voir le crime sévir dans les bas quartiers ; l'espace des pauvres, comme c'est souvent le cas dans le roman policier, issu de la tradition américaine. Ainsi, malgré les traits répétitifs de la trilogie pour éviter la surprise chez le lecteur, ce dernier se trouve, quand même, étonné devant l'espace choisis par l'écrivain, celui des riches, où la justice est établie par le Commissaire Llob.

La répétition fonctionne, donc, d'une part comme des repères au sein de ces récits, qui mettent le lecteur sur les rails de la compréhension, en plus de sa participation à l'instauration de la tradition cyclique chez ces écrivains, qui définit l'essence même du genre policier. La reprise des mêmes repères contextuels donnent à chacun des trois cycles policiers son originalité et son ambiance et créent pour le lecteur une impression de familiarité. D'autre part, du moment que le roman policier est un genre ludique, dont l'objectif premier est le plaisir et la distraction, la répétition aide le lecteur à bien apprendre le rôle de chaque personnage, ses caractéristiques, et son monde, avec le retour des mêmes types d'actions, la réutilisation d'intrigues déjà utilisées. De cette façon, le lecteur, ne va pas trop se perdre dans les méandres de l'interprétation du contenu de chaque série, au contraire, il va s'offrir un moment agréable de lecture de plaisir.

**III.3.2. Les clichés :**

Le roman policier réactive des clichés qui participent à son identité générique. Les trois écrivains de notre corpus usent d'une façon fréquente du stéréotype et truffent leurs récits de clichés, que le lecteur essaye de faire correspondre avec son monde de référence. Il trouvera ainsi un certain plaisir à la reprise de ces clichés, étant donné que « *la prévisibilité de la stéréotypie, et les jeux infinis de variations qu'elle engendre, lui offrent une prime de plaisir.* »<sup>[365]</sup> Mais, il s'agit surtout de la capacité du stéréotype à garantir la vraisemblance de l'histoire racontée et à l'accréditer à l'œil du lecteur, car « *par son caractère conventionnel et familier, le stéréotype est aussi (...) la base par excellence de la vraisemblance : à l'effet de genre, il conjugue l'effet de réel.* »<sup>[366]</sup>

**III.3.2.1. La figure de l'enquêteur :**

Depuis l'avènement du roman noir américain à partir des années 30, l'enquêteur s'est détaché de l'image dans laquelle, il est resté longtemps confiné avec le roman policier classique à la manière d'Agatha Christie : usage du processus déductif pour faire éclater la vérité publiquement et rétablir l'ordre social déstabilisé dans un univers clos. L'enquêteur, qu'il soit un détective privé ou un officier de police dans le roman policier contemporain, ne se soumet plus à cette contrainte spatiale et au raisonnement logique des *cellules grises* ; il arpente les rues de sa ville, se déplace dans ses bas-fonds et se rend sur des terrains vagues à la recherche de la clé du mystère.

Dans sa quête de la vérité, l'enquêteur n'hésite pas à faire appel à la force physique, entrant souvent lui-même dans des affrontements violents avec le coupable, ou un groupe de malfaiteurs. L'objet final de l'enquête elle-même n'est plus l'élucidation de l'affaire criminelle : l'enquêteur s'échine surtout à dévoiler sous le crime, la misère, l'injustice sociale et les agissements de la mafia politico-financière, qui rongent la société moderne.

C'est en héros solitaire, au comportement désabusé et cynique, que l'enquêteur se prête donc, au jeu de la poursuite du criminel. Dans quelle mesure le protagoniste du

---

<sup>[365]</sup> AMOSSY Ruth, PIERROT - HERSCHBERG Anne, *Stéréotypes et clichés*, Nathan, 1997, Armand Colin, Paris, 2007, 2009, p.81.

<sup>[366]</sup> DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotypes et lecture, Essai sur la réception littéraire*, P.I.E.Peter Lang, Bruxelles, 2010, p.232.

roman policier méditerranéen se prête –il lui aussi, à ce cliché d'enquêteur dans les romans de notre corpus ?

En fait, les trois héros partagent la même solitude : Montale vit seul dans son *Les Goudes*, en dehors de Marseille, Carvalho se réfugie comme un loup solitaire dans sa villa de Vallvidrera, sur les hauteurs de Barcelone, quant au Commissaire Llob, bien qu'il soit marié et père de famille, il est aussi seul que ses confrères : « *Une fois derrière le volant, j'ai pris conscience de l'extrême gravité de ma solitude. Mina et les gosses sont toujours à Bejaïa, les rares amis que j'ai, ont d'autres chats à fouetter (... ..) D'un coup, Alger me paraît aussi insondable qu'un monde parallèle.* » (*L'Automne des chimères*, p.786)

Cependant, c'est le flic marseillais qui semble être le plus marqué par la solitude, bien qu'il soit le plus entouré par ses voisins, ses amis et même ses relations amoureuses. Le héros d'Izzo se sent seul, vivant uniquement sur les souvenirs d'une amitié de jeunesse et des amours perdus:

*« J'étais comme tous les hommes qui tangent vers la cinquantaine. A me demander si la vie avait répondu à mes espérances. Je voulais répondre oui, il me restait peu de temps. Pour que ce oui ne soit pas un mensonge. Je n'avais pas comme la plupart des hommes, la possibilité de faire un autre môme à une femme que je ne désirais plus, pour tromper ce mensonge. Donner le change. Dans tous les domaines c'était monnaie courante. J'étais seul et la vérité, j'étais bien obligé de la regarder en face. Aucun miroir ne me dirait que j'étais bon père, bon époux. Ni bon flic. »* (*Total Khéops* p.p. 188-189)

Mais bon flic, il l'est Montale, puisqu'il est arrivé à recoller les morceaux de plusieurs intrigues ; cependant, il n'a pas pu se résoudre à tuer volontairement, comme dans la scène chez Batisti : « *Je lui tirai une claque. Une que je ruminais depuis longtemps. Et puis une deuxième, une troisième. En pleurant. Parce que je savais, je ne pourrais appuyer sur la gâchette. Ni même l'étrangler. J'étais sans haine. Que du dégoût. Rien que dégoût.* » (*Total Khéops*, p.295)

Son refus de tuer un homme, vient de son passé lointain, quand il a braqué une pharmacie, avec ses amis Hugo et Manu et dont le propriétaire fut paralysé à vie, à cause d'une balle de Manu :

« Mon horreur des armes venait de cette nuit-là. De devenir flic n'avait rien changé. Je n'avais jamais pu me résoudre à porter une arme. J'en avais souvent discuté avec mes collègues. Bien sûr, on pouvait tomber sur un violeur, un déséquilibré, un truand. La liste était longue de ceux qui, violents, fous ou simplement désespérés, pouvaient se trouver un jour sur notre chemin. Et cela m'était arrivé pas mal de fois. Mais au bout de ce chemin, c'était toujours Manu que je voyais, son flingue à la main. Et Hugo, derrière lui. Et moi, pas loin. » (Solea, p.p. 612-613)

Montale ne se conforme pas aux lois institutionnelles, mais plutôt aux valeurs humaines, qui lui dictèrent sa conduite, et il adopte une conduite généreuse avec les gens :

« Manu s'était fait hier par des truands. Ugo par des flics. Moi, j'étais toujours vivant. Je prenais ça pour de la chance. La chance d'avoir su comprendre dans le regard de certains adultes que nous étions des hommes. Des êtres humains. Et qu'il ne nous appartenait pas de donner la mort. » (Solea, p.613)

Cependant, la résolution du flic français vole en éclat dans le troisième volet de la trilogie, où il est obligé de prendre l'arme de Manu pour venger la mort de son ami Marvos et de Sonia, assassinés par les hommes de la mafia et de se faire tuer lui-même, par ces derniers, au bord de la mer.

Mais malgré cela, la visée de Montale n'était pas *a priori* de combattre les malfaiteurs, mais surtout de se poser en justicier, et d'établir la justice par lui-même, car comme le souligne André Vanoncini : « [L]'enquêteur travaille sur la base d'un contrat fragile qui le lie à ses mandataires privés ou institutionnels comme les deux instances se révèlent peu fiables, il a tendance à s'en détourner et à se frayer sa voie en toute indépendance. »<sup>[367]</sup>

Carvalho et Llob, eux aussi, ont choisi d'être des justiciers, plutôt que des hommes de loi, se rapprochant ainsi de Montale, et lui emboîtant le pas sur le chemin de cette justice indépendante et individuelle.

Ainsi, Carvalho dans *Les Mers du Sud*, tout en livrant les résultats de son enquête sur Stuart Pedrell, demande à sa femme de ne pas remettre à la police le nom du coupable : « C'est-à-dire que si vous voulez la fête, l'honneur et la fortune en toute quiétude, vous devez laisser ce crime impuni. » (*Les Mers du Sud*, p.311)

---

<sup>[367]</sup> VANONCINI, André, op.cit., p.17.

Et ce n'est pas seulement le propre intérêt de Mina Pedrell qui pousse le détective espagnol à lui conseiller de renoncer à la punition de Pedro Larios, c'est surtout l'histoire de ce jeune homme orphelin, et la vie misérable qu'il a menée au sein de la famille Briongos, qui l'a sensibilisé et a provoqué son côté humanitaire. On retrouve d'ailleurs cette forme d'humanisme dans la scène, qui le réunit avec l'avocat Viladecans et Lita Vilardell: quand, il leur révèle les circonstances de la mort de Pedrell et leur reproche de ne pas s'être porté à son secours :

*« Je ne suis pas moraliste, et je ne vous discuterai pas le droit de vous débarrasser des cadavres. Peut-être le procédé n'était-il guère humain ; mais la valeur de ce qui est humain a toujours été et sera toujours conventionnelle. Peut-être auriez-vous pu faire quelque chose pour lui sauver la vie. » (Les Mers du Sud, p.300)*

Mais Lita Vilardell, l'étonne avec sa justification, pour ne pas avoir secouru Pedrell encore vivant: *« Peut-être vais-je vous suspendre. Mais une maîtresse peut se sentir encore plus humiliée qu'une épouse quand elle devient la vieille concubine oubliée d'un harem. » (Les Mers du Sud, p302)*

Carvalho fut encore surpris par la réponse de Mima Pedrell, qui à l'instar de sa rivale, ne se hâte pas à faire éclater la vérité : *« -En dehors de toute l'histoire de la fille, je n'aurais pas bougé le petit doigt pour que la police retrouve l'assassin. » (Les Mers du Sud, p.311)*

Le même scénario se répète dans *Le Labyrinthe grec*, quand le détective barcelonais ne livre pas le nom de l'assassin d'Alekos au commissaire Contreras, c'est justement l'amour de la Française pour le jeune Grec, ainsi que son propre coup de cœur pour elle, qui le conduisent à laisser le crime impuni, se contentant de connaître les zones obscures de cette histoire.

Quant au Commissaire Llob, les résultats de ses enquêtes le conduisent à l'arrestation des coupables secondaires (comme Abou Kalybse et Abderrahmane Faid), et à faire la justice par lui-même dans le cas des principaux coupables : Ghoul Malek et Abderrahmane Kaak. Il les affronte avec leurs crimes sordides qui attisent les feux de la tragédie algérienne. Car, finalement, il ne s'agit pas seulement d'une seule victime nécessitant la connaissance du nom de son meurtrier, il s'agit de centaines d'innocents, victimes de terrorisme, que le héros de Khadra voulait venger par lui-même. Dans *Morituri*, Ghoul Malek ne s'attendait nullement à l'intention de Llob, de le tuer :

« -Vous n'êtes pas sérieux commissaire. Vous êtes flic. Vous n'avez pas le droit.

- Je crains que ce soit le seul droit qui me reste. » (Morituri, p.599)

A ce propos, Saadedine Fatmi remarque : « *L'exécution de Ghoul Malek a permis à Llob d'affirmer son individualité en tant qu' « Exécutant de la justice. » Il a commis ce geste pour devenir ce justicier nécessaire pour que tout puisse rentrer dans l'ordre.*»<sup>[368]</sup>

Dans *Double Blanc*, il confronte aussi Abderrahmane Kaak avec ses crimes, et fait semblant de l'attendre pour le conduire au commissariat, mais il sait qu'il ne va pas le suivre et va se suicider dans sa chambre : « *Quand le coup de feu a claqué, je marchais déjà vers la plage.* » (*Double Blanc*, p. 756)

Ainsi, dans le cas de la trilogie de Khadra, il ne s'agit pas d'un simple crime commis par un coupable, poussé par des motifs de règlements de compte, de vengeance et même d'amour, comme c'est le cas pour Montale et Carvalho. Le Commissaire Llob par son acte meurtrier, veut mettre fin à la violence terroriste, qui sévit au sein de l'Algérie, donc, il n'y a pas place à la compassion et à la pitié vis-à-vis de ses instigateurs. Le lecteur, surtout algérien, connaisseur de l'actualité des années 90, ne va pas s'étonner de ses agissements envers les coupables, il va éprouver plutôt du soulagement et de la solidarité pour ce dénouement, qui bien que dramatique, est un *happy end*, pour lui, car il met fin, même d'une façon fictive, aux agissements de la mafia politico-financière.

En somme, chaque fois que l'aboutissement de l'enquête mène à l'éclatement de la vérité et à la désignation du coupable, chacun des trois enquêteurs le fait en solitaire sans la présence d'aucun témoin, malgré la constellation des personnages, qui tournent toujours autour d'eux. Ils confirment ainsi la représentation, que le lecteur se fait du héros du roman policier moderne, celle de l'enquêteur solitaire, hérité du roman noir américain, dont l'enquête est moins la recherche du Bien, que l'établissement du Vrai.

---

<sup>[368]</sup> FATMI, Saadedine, "Le polar algérien francophone et les influences américaines", sur : *Anales de Filologia Francesa*, n°20, 2012 sur : [dialemet.Unirioja.es/descargo/articulo/4056779.pdf](http://dialemet.Unirioja.es/descargo/articulo/4056779.pdf).

**III.3.2.2. Les clichés urbains:**

Puisque le roman policier est un genre urbain, associé à la ville, foyer de violence et d'agression nocturne, il secrète tout un système de clichés urbains, qui le caractérisent et qui reviennent tout au long du tissu narratif comme : « *rues désertes, impasses désolées, espaces lugubres, zones mortes, couleurs éteinte.* »<sup>[369]</sup>

Concernant Izzo, l'image des rues isolées, sales et sinistres se dégage dès le prologue de *Total Khéops*, intitulé : *Rue des Pistoles vingt ans après*. C'est la rue où vit Lole, la femme aimée par Montale et ses amis, Manu et Hugo. C'est une des rues du Vieux quartier dont : « *le sol était jonché de sacs d'ordures éventrés et il s'élevait des rues une odeur âcre, mélange de pisse, d'humidité et de moisi. (...) Ici, les promoteurs semblaient avoir fait une pause. Les maisons étaient noirâtres, lépreuses, rongées par une végétation d'égout.* » (*Total Khéops*, p.51)

C'est une image tout à fait conforme à celle que le lecteur s'attend à voir dans un roman policier : « *le vrai désert. Ni un chat, ni même un rat.* » (*Total Khéops*, p.284). L'auteur marseillais convoque une autre fois cette image d'isolement quand, il se rend à la Canebière, la grande artère de Marseille : « *Dans quelques instants, tous les magasins descendraient leur grille. Et la Canebière deviendrait un lieu mort. Un désert où ne circuleraient plus que des groupes de jeunes Arabes des C.R.S et quelques touristes égarés.* » (*Total Khéops*, p.197)

La Canebière se met à correspondre au même cliché de la rue vide et silencieuse, que celui que Montale utilise pour évoquer la rue Sain Férol, la grande rue piétonne de la ville : « *À sept heures, la rue devenait aussi vide et triste que la Canebière.* » (*Total Khéops*, p.243)

Le flic marseillais se souvient, cependant du passé glorieux de la Canebière: « *Il y a encore trente ans, la Canebière, on venait s'y promener le soir, après le repas. On rentrait, on prenait une douche, on dînait, puis on mettait des habits propres et on allait sur la Canebière jusqu'au port. (...).En mangeant des glaces à la pistache, au coco ou au citron.* » (*Total Khéops*, p.198) Le quartier n'est plus comme avant à cause des changements politiques, sociaux et historiques survenus à Marseille, surtout après l'indépendance des pays maghrébins et l'immigration qui a suivi.

---

<sup>[369]</sup> BLANC, Jean-Noël, op. cit.,p.37.

Mais, en contre-partie, la rue chez Izzo, n'est pas toujours synonyme de solitude et d'un espace négatif, c'est aussi un lieu plein de vie, d'odeur et de senteurs humains comme dans cet épisode, où il évoque le cours Julien :

*« Le cours Julien était le plus branché de Marseille. D'un côté et de l'autre du cours, jusqu'en haut, au métro Notre –Dame- du –Mont, ce n'était que restaurants, bars, cafés-musique, antiquaires et haute couture marseillaise. Tout le Marseille nocturne se donnait rendez-vous là dès sept heures le soir. » (Solea, p.618)*

Ainsi, un air de fête et de joie de vivre se dégage des rues de la trilogie d'Izzo, censés représenter des lieux de crime, et non des moments de bonheur :

*« Descendre la rue d'Aubagne à n'importe quelle heure du jour, était un voyage. Une succession de commerces, de restaurants, comme autant d'escalas. Italie, Grèce, Turquie, Liban, Madagascar, La Réunion, Thaïlande, Viêt-Nam, Afrique, Maroc, Tunisie, Algérie. Avec en prime, Arax, la meilleure boutique de loukoums. » (Total Khéops, p.124)*

Chez Montalbán, l'image de la rue déserte s'agrippe elle aussi, à ses récits policiers : *« Il sortit sur le Paralelo, traversa cette avenue mal fichue et solidaire, il prit la rue Conde de Asalto en direction des Ramblas. Il retrouva son univers comme au retour d'un très long voyage. » (Les Mers du Sud, p.199)* L'auteur barcelonais fait même voyager le lecteur à travers des terrains vagues et abandonnés dans *Le Labyrinthe grec* :

*« Ils avançaient vers un paysage industriel primé ; un front de formes capricieuses s'élevait dans la nuit: des successions de triangles unis comme des frères siamois, des cheminées tordues par des chaleurs à jamais perdues, des tours métalliques couvertes de rouille et renvoyant fièrement des éclats lunaires, des arbres grimant sur des murs usés, vainqueurs sans rémission des enceintes des usines, obscures crêtes végétales d'une nature emprisonnée qui présentait l'assaut implacable du bulldozer. » (Le Labyrinthe grec, p.95)*

Et bien que ce soit un lieu qui a été déserté par les hommes :

*« Des balles de vieux chiffons, de bourre et de cordes, des formulaires de comptabilité désormais inutiles, des calendriers du début des années soixante, des lampes de bureau sans ampoule, des fils électriques torsadés, des dames-jeannes béantes et obscènes, couvertes de poussière et de toiles d'araignées, des animaux furtifs courant vers les recoins obscurs, et le faisceau de lumière était*

*comme la plume d'un stylo écrivant un inventaire de ruine et de naufrage. » (Le Labyrinthe grec, p.112-113)*

C'est au bout de ce lieu bizarre et sinistre que le détective, accompagné de Claire et de Lebrun, retrouve ce qu'ils cherchent : Alekos pour la jeune femme et Mitia pour le producteur de télévision.

Quant à Khadra, sa trilogie est parsemée, elle aussi, des images de rues solitaires, accablées et abandonnées dans un Alger malmené par la violence terroriste. Le lecteur y entre en contact, dès le début de la narration de *Morituri* avec, notamment la désolation de la rue où habite Le Commissaire Llob, quand il tente de sortir de sa maison pour rejoindre son travail : « *À part un éboueur eu train de ramasser une ordure qui sera immanquablement là demain, la rue est aussi déserte que le paradis.* » (*Morituri*, p.460)

Le ton est alors donné pour d'autres scènes semblables, travaillées autour du drame des années 90 : « *Il est vingt heures, et pas un chat ne se découvre assez de cran pour se hasarder dans les rues* » (*Double Blanc*, p.650). Et aussi :

*« Nous arrivons devant mon immeuble. L'avenue est déserte. Les quelques lampadaires rachitiques qui s'alignent sur le côté évoquent des spectres réduits à la mendicité. Une lumière pâlotte auréole leur tête d'un nimbe consternant. (...) Les boutiquiers baissent leur rideau dès la tombée de la nuit. La rue est alors livrée aux affres de l'incertitude, aux brises désœuvrées et aux chiens errants. » (L'Automne des chimères, p.830)*

Alger n'est pas une ville morte uniquement au cours de la nuit, elle l'est aussi pendant la lumière éclatante du jour : « *Il est midi. Hormis un pêcheur fantomatique enfaîtant un rocher, le coin dresserait les poils à un chat de gouttière. Dans les herbes déshydratées, la fuite d'un lézard est un événement.* » (*Double Blanc*, p.709)

Khadra semble vouloir aller au fond dans sa conformité aux clichés urbains, en insérant l'image aussi d'un hôtel miteux dans sa trilogie :

*« La planque où nous conduit Alla Tej se trouve au premier étage d'un hôtel de passe, rue Safir Balach. Le coin est surpeuplé. Il sent la fondrière et la sueur à la ronde. (...) Vous laissez tomber une aiguille du balcon, elle n'atteindra pas le sol. En plus, il y a tellement de linge suspendu au-dessus de la chaussée que les vieillards ont du mal à dénicher un brin de soleil pour y installer un tabouret. (...)*

*L'hôtel fait le pied de grue dans un cul-de-sac, peut-être y prend-il son pied. » (Double Blanc, p.662)*

Les trois auteurs semblent se conformer aux clichés urbains, qu'un roman policier moderne doit respecter. Les rues désertes, les hangars abandonnés et les hôtels miteux sont des espaces bien représentés dans notre corpus. Seulement, on remarque que chez Izzo, ces images urbaines désolées et sinistres sont esquissées, souvent en parallèle avec d'autres plus gaies, pleines de bonheur de vivre et qui reflètent la ville de Marseille elle-même.

### **III.3.3. L'intertextualité**

Les récits policiers de notre corpus dialoguent entre eux, ou avec d'autres textes, utilisant des mécanismes intertextuels, tels que la citation, l'allusion, d'afin de susciter l'intérêt du lecteur, le faire plonger dans les références culturelles, pour en décoder le sens, et lui permettre surtout d'y exercer son intelligence, et ses savoirs.

#### **III.3.3.1. Le jeu d'écho et de reprise avec le genre :**

L'allusion au genre policier est fréquente chez Izzo, Montalbán et Khadra. Cependant, sa manifestation ne s'opère pas au même rythme dans leurs productions respectives.

Ainsi, Izzo ne semble pas intéressé de la reprise de ce genre moderne dans la trilogie, car les trois volets ne se réfèrent que rarement à la question du roman policier. C'est seulement lors d'une conversation que Montale a eu avec Leila, que la relation avec le genre est abordée :

*« - La solitude est un cercueil de verre. (Elle sourit.) C'est le titre d'un roman. T'as pas lu ça ? (Je secouai la tête.) C'est de Ray Bradbury. Un Polar. Je te le prêterai, tu devrais lire des romans plus contemporains.*

*-Ils ne m'intéressent pas. Ils manquent de style.*

*- Bradbury ! Fabio !*

*- Bradbury, peut-être. » (Total Khéops, p.99)*

Montale, à l'encontre de son créateur, n'éprouve aucun penchant pour le roman policier, du fait de sa contemporanéité. Son univers est plutôt celui de la poésie, (surtout celle de Louis Braquier), et de littérature classique française et universelle. Par contre, le genre policier fait partie des lectures préférées d'Izzo, et il semble même être

influencé par les grands enquêteurs comme Poe, auquel, il emprunte le titre de son célèbre récit de « *la rue morgue* », pour intituler le récit du meurtre de Guitou dans *Chourmo* : « *Le double assassinat du Panier : le cadavre d'un jeune homme à moitié nu non identifié.* » (*Chourmo*, p.402)

Ces deux références au genre policier sont presque les seules dont Izzo use pour renvoyer à l'intertexte policier son lecteur, auquel il suppose déjà la connaissance des classiques du genre (Poe), même les plus contemporains (Ray Bradbury). Izzo semble dire qu'il est inutile de transcrire sa passion pour le genre dans sa trilogie, du moment que l'écriture même de cette dernière, montre à quel point, il se sent attaché à cette forme paralittéraire.

Mais d'un autre côté, la trilogie n'en manque pas de références littéraires et culturelles montrant à quel point le bagage culturel de Montale est vaste, bien qu'il soit autodidacte : « *Les seuls livres que j'avais lus, c'étaient ceux que nous avait donnés le vieil Antonin. Des livres d'aventures, de voyages. Et des poètes marseillais, aujourd'hui oubliés. Emile Sicard, Toursky, Gérald Neveu, Gabriel Audisio et Louis Brauquier mon préféré.* » (*Total Khéops*, p.100)

A l'inverse de l'auteur marseillais, les récits de Montalbán sont truffés d'allusions explicites au genre policier, surtout dans *Les Mers du Sud*. C'est dû peut-être à la volonté de l'écrivain barcelonais de faire connaître le roman policier aux lecteurs espagnols, fraîchement mis en contact avec ce genre à cette période (les années 70), en multipliant les clins d'œil à ses origines, ses pionniers et même ses procédés narratifs, surtout à travers l'épisode de la conférence sur le roman noir :

« *Deux membres de la table ronde s'étaient autoattribué le rôle de doyen et ils commencèrent à jouer une partie privée de ping-pong intellectuel à propos de Dostoïevski : avait-il ou non écrit des romans noirs ? Ensuite ils passèrent à Henry James sans oublier bien entendu de mentionner Poe, et ils finirent par découvrir que le roman noir était une invention d'un maquettiste français qui donna sa couleur à la série de romans policiers publiés chez Gallimard.*» (*Les Mers du Sud*, p.p77-78)

L'auteur barcelonais semble vouloir mener à fond son projet éducatif vis-à-vis du lecteur, par l'intermédiaire des conférenciers, car ses derniers expliquent :

« -Le roman noir est un sous-genre auquel se sont adonnés exceptionnellement de grands écrivains comme Chandler, Hammett ou Mc Donald.

-Et Chester Himes !

[...]

- Je disais qu'à ces trois auteurs il faut ajouter le nom de Chester Himes, le grand portraitiste de Harlem. Himes a réalisé un travail équivalent à celui de Balzac. » (*Les Mers du Sud*, p.79)

Carvalho, se pliant au jeu de son inventeur, se fait même passer pour Dashiell Hammett auprès d'une femme, rencontrée dans le bar de l'immeuble où se tient la conférence. Plus encore, il rêve de faire équipe avec Blette la chienne, achetée au début du récit, et devenir un duo d'enquêteurs célèbres : « Ça ferait un joli tableau, Pepe Carvalho. Tu passerais à la postérité comme Pepe Carvalho et Blette, comparables à Sherlock Holmes et le docteur Watson. » (*Les Mers du Sud*, p.226)

Les références ne se limitent pas seulement à celles sur le genre policier, Montalbán en convoque d'autres, concernant le monde des lettres en général, comme l'évocation de certains écrivains dont les œuvres ornent le bureau de Stuart Pedrell :

« Carvalho comença par les livres. Beaucoup étaient en anglais. Les Paradigmes de la science de Kung, *The Waste Land* de Eliot, Melville, des Théologiens allemands, Pilks, des Américains de la contre-culture, une édition des œuvres complètes de Huxley en anglais, Maritain, Emmanuel Mounier, Pour Marx. » (*Les Mers du Sud*, p.42)

Carvalho retrouve aussi dans l'appartement d'Antonio Porqueres alias Stuart Pedrell à San Magin, une panoplie de titres, appartenant à différents domaines de culture :

« Citoyens et fous. Histoire Social de la psychiatrie de Klaus Dörner ; Les Paradis artificiels de Baudelaire, L'Homme de plâtre, de Joseph Kessel, Dialogue en enfer entre Machiavel et Montesquieu, de Maurice Joly ; des petites plaquettes sur : Qu'est-ce que le socialisme, l'impérialisme, le communisme....en Catalan, Poésies complètes de Gernuda, Structure de la lyrique moderne de Friedrich ». (*Les Mers du Sud*, p.190).

Mantalbán, par le recensement de ces ouvrages d'ordre littéraire, politique et même psychologique, semble interpeller la culture du lecteur et partager avec lui des connaissances supposées acquises chez ce dernier.

Cependant, toutes ces références impressionnantes ne sont pas utilisées pour le dénouement de l'intrigue elle-même, sauf dans le cas de l'identification de l'auteur du poème retrouvé sur le corps de Pedrell. Pour l'identifier, Carvalho a eu recours au savoir de Besser sur les poètes : Eliot, Pavese, et Salvatore Quasimodo. Donc, Montalbán semble insérer largement ces références dans ses récits, pour montrer la culture de son héros, et -pourquoi pas ?- sa propre culture, forgeant par-là, une nouvelle image d'un enquêteur intellectuel, qui ne fait pas uniquement usage de sa force physique, comme les privés du roman noir américain.

En cela, Montalbán rejoint Izzo dans leur désir de parsemer le récit policier de références qui touchent non seulement ce genre populaire, mais aussi la littérature dite noble. Ils veulent ainsi le valoriser, le porter au même niveau que n'importe quelle autre œuvre citée dans leurs romans. Le recours aussi à la poésie de la part de ces deux auteurs, ne fait que confirmer cette ambition, en faisant d'elle, la clé de l'intrigue pour le privé barcelonais et la compagne de sa solitude pour le flic français. Et ça ne pouvait pas être autrement, car n'étaient-ils pas tous les deux de prime abord des poètes ?

Quant à l'usage intertextuel chez Khadra, il est fréquent, lui aussi dans le triptyque algérien. Le Commissaire Llob est désigné comme le propre écrivain de *Morituri* : « Alors, comme ça, tu t'appelles Yasmina Khadra, maintenant ? » (*L'Automne des chimères*, p.801)

L'écrivain algérien semble s'amuser à se parodier lui-même, en attribuant son propre pseudonyme à son héros, pour ce premier roman, car les deux autres volets de la trilogie, ne font que reprendre les échos de la découverte de ce nom de plume, et c'est finalement, l'écriture de ce roman, qui va lui causer de sérieux problèmes avec l'institution de la Sécurité et même plus tard, sa mort, car *Morituri* est considéré, selon Slimane Houbel un grand fonctionnaire de la police, comme « une saloperie », « une infamie, une honte. » (*L'Automne des chimères*, p.783)

C'est que ce récit policier se présente comme une dénonciation des maux sociaux et politiques, qui rongent l'Algérie contemporaine, et par conséquent, il en devient une source de trouble pour la société. Et bravant la gêne que *Morituri* cause au niveau de hautes sphères du pouvoir, Yasmina Khadra ne se prive pas de faire son propre éloge par l'entremise de son protagoniste, abordée par une admiratrice, Mme Fa Lankabout : « Commissaire Llob, enfin, là devant moi, en chair et en os. Ce qu'il me

*tardait de vous rencontrer ! Savez-vous que vous êtes mon romancier préféré ? » (Morituri, p.470)*

Mais c'est seulement plus loin, que le lecteur apprend que le Commissaire Llob est un auteur de romans policiers : « *c'est ça, ton San Antonio ?* » (Morituri, p.539). Et même dans un autre passage, quand le tableau de chasse d'Abou Kalybse fut découvert: « *ou Abou Kalybse déteste mon style ou bien il ne lit pas de polars car je ne suis pas nommé à son festival.* » (Morituri, p.539)

Les allusions au genre policier se poursuivent dans *Double blanc*, même s'il ne s'agit pas véritablement d'intertextualité, mais plutôt de raillerie, quand le Commissaire Llob est souvent comparé à *Navarro*, le célèbre héros d'une série de télévision policière. On compte, effectivement sept passages où Dahmane Faïd nomme le policier algérien « *Navarro* » : « p.673, p.674-p.676-698-p.700-p.745. » (*Double blanc*)<sup>[370]</sup> Ça montre jusqu'à quel point, l'auteur algérien reprend le genre policier, et le met à l'honneur dans ses récits.

D'autre part, l'intertexte policier n'est pas le seul à être utilisé dans la trilogie, d'autres références littéraires sont aussi évoquées, qui attestent, tout comme chez Izzo et Montalbán, la vaste culture de Khadra ; ses connaissances de la littérature occidentale, arabe et maghrébine. La scène entre le Commissaire Llob et Abou Kalybse alias Sid Lankabout, en est témoin:

*« Tous ces intellectuels qui s'évertuent à nous inculquer une culture qui n'est pas la nôtre en nous faisant croire dur comme fer qu'un Verlaine vaut dix Chawki, qu'un Pulitzer pèse cent Akkad, que Gide est dans le vrai et Tewfik el Hakim dans la nullité, que la transcendance est occidentale et la régression arabisante, je fais exactement ce qu'aurait fait Goebbels devant Thomas Mann : je sors mon flingue. » (Morituri, p.567)*

Ces allusions à ces écrivains d'orientation littéraire et d'origine diverses semblent trahir la volonté de l'écrivain algérien de s'inscrire dans le vaste palimpseste culturel universel, il apparaît que : « *cette pluralité de sources de lecture et d'influence montre que le discours du polar de Y. Khadra s'inscrit dans la*

<sup>[370]</sup> Il s'agit respectivement des passages suivants : « *Prenez place Navarro* », « *Les seuls bouquins qui m'importent sont les registres de comptabilité* », « *Il vous reste vingt-trois secondes, Navarro* », « *Tiens, Navarro. Qu'est-ce que vous faites si loin de votre ghetto ?* », « *Hé ! Navarro, pourquoi refusez-vous de me croire ? (... ..) Navarro, (... ..) Hé ! Navarro.* », « *Qui vous a raconté ces salades, Navarro ?* »

*modernité, l'ouverture aux cultures et, donc l'universalité, donnant à ses polars un cachet bien particulier.»*<sup>[371]</sup>

Quant à la littérature algérienne, Khadra n'hésite pas à reproduire la célèbre citation de l'écrivain et le journaliste algérien Tahar Djaout assassiné en 1993 : « *Si tu parles, tu meurs. Si tu te tais, tu meurs. Alors, parle et meurs.* » (Morituri, p.578) vers la fin du roman, quand il décide d'aller jusqu'au bout de ses investigations, avec le concours précieux de l'inspecteur Dine, se servant d'elle comme un bouclier contre les menaces de mort qui le suivent partout. C'est que cette formule : « *permet à l'écrivain de rompre le silence de la résignation et le déchirement de la peur obsessionnelle.* »<sup>[372]</sup>

Mais, c'est surtout dans le dernier opus du triptyque, que les références foisonnent le plus, comme l'a déjà souligné Guy Dugas<sup>[373]</sup>. Effectivement, *L'Automne des chimères* est rempli d'allusions à la culture berbère. Yasmina Khadra a doté deux de ses personnages de prénoms kabyles : Fouroulou et Lalla Taos. Fouroulou : « *un petit gars qui partage le veuvage de sa mère au sixième* » (*L'Automne des chimères*, p, 833) est un clin d'œil au héros du roman de l'écrivain kabyle Mouloud Feraoun : *Le Fils du Pauvre*, écrit en 1952.<sup>[374]</sup> Et Lalla Taos (Lalla veut dire madame dans le parler algérien), qui est la sœur aînée de Da Achour. C'est une femme qui :

*«Du haut de ses quatre-vingt-six ans, (...) continue de veiller au grain, solide et lucide et la réplique fulgurante, (...) Debout dans la tourmente comme un chêne marabout, les ornières qui s'ingénient à la défigurer, l'érosion des soucis et des tracasseries n'atteindront jamais son âme. (...) Elle incarne, à elle seule toute la force tranquille de l'immuable Kabylie.»* (*L'Automne des chimères*, p.873)

Lalla Toas n'évoque-t-elle pas l'écrivaine kabyle Taos Amrouche ? Cette femme qui a compris très tôt son rôle de protectrice des traditions musicales et poétiques kabyles, et s'est désignée, pour les faire connaître au monde occidental.<sup>[375]</sup>

---

<sup>[371]</sup> BOUDJAJA Mohamed, "La pratique intertextuelle dans le polar de Yasmina Khadra", Synergies, Algérie n°4, 2009, p.p. 119-120.

<sup>[372]</sup> Ibid.

<sup>[373]</sup> DUGAS, Guy, "Années noires, roman noir", L'actualité littéraire, polar sur : [www.revues-plurielles.org](http://www.revues-plurielles.org).

<sup>[374]</sup> Ce roman est considéré par la critique comme la véritable naissance de la littérature algérienne d'expression française.

<sup>[375]</sup> Taos Amrouche présente un large éventail de tradition orale kabyle, composé de poèmes, de contes et des proverbes, qu'elle s'est mise à rassembler par elle-même dans *Le Grain magique*, François Maspero, Paris, 1966, La Découverte, Paris, 1996.

Par ces références, l'auteur algérien marque son attachement à sa culture algérienne et à l'enracinement de son héros dans la terre de ses ancêtres, puisqu'il le fait retourner à deux reprises en territoire kabyle, et chaque fois lors de l'enterrement d'un de ses amis (Idir Nait-Wali et Da Achour) à Igidher. L'écrivain semble annoncer implicitement la mort prochaine du Commissaire au lecteur et le préparer à l'accepter, exactement comme Izzo, quand il fait mourir Marvos, l'ami de Montale dans *Soléa*, avant qu'il ne fasse mourir le flic français, lui-même, à la fin du roman.

Izzo, Montalbán et Khadra n'hésitent donc pas à se servir largement des références appartenant au patrimoine culturel national et même parfois universel. Par ces renvois continuels à d'autres textes, et pas seulement policiers, ils semblent avoir un souci majeur : rendre le genre policier plus fertile et plus dynamique et le promouvoir au rang des grandes œuvres, qui ne cessent de se renouveler et par conséquent de renouveler l'horizon d'attente du lecteur. Ce dernier qui, au départ, s'attend simplement à un récit criminel divertissant et pas trop compliqué à lire, se trouve subitement devant un amas d'allusions et de citations, qui le font réfléchir et renforcent son bagage culturel, pour pouvoir suivre ces trois auteurs dans leurs voyages à travers le monde des livres et des histoires.

### **III.3.3.2. Intertextualité spatiale :**

L'usage de l'intertextualité ne se limite pas à la littérature dans notre corpus, il touche aussi l'espace. Il serait intéressant de voir dans quelle mesure la reprise d'un espace donné renvoie d'un texte de notre corpus à un autre, chez Izzo, Montalbán et Khadra.

Concernant Izzo, l'auteur marseillais ne manque pas de faire le rapprochement plusieurs fois entre Marseille et Alger. Dans *Chourmo*, la description d'un village sur les hauteurs de Marseille, rappelle celle de Khadra pour le village de Da Achour dans *Morituri*. Allant dans un temple bouddhique à la recherche de Naima et de Mathias, en compagnie de Cûc, Montale découvre un village :

*« avec de vieilles maisons dont certaines appartenaient à l'époque coloniale. Il y en avait une, que j'aimais bien. Telle qu'on en voit à El Biar, sur les hauteurs d'Alger. Elle était abandonnée, ainsi que bien d'autres. Ici, les fenêtres n'ouvraient plus, comme avant, sur de vastes parcs de verdure, sur des jardins, mais sur des barres de béton. » (Chourmo, p.561)*

Deux thèmes apparaissent dans ce passage : la colonisation et l'abondance. Concernant la première phrase de ce passage, elle pourrait très bien appartenir à la littérature maghrébine d'expression française. Le lecteur en lisant : « *de vieilles maisons dont certaines appartenaient à l'époque coloniale* », n'a-t-il pas l'impression, qu'il s'agit de la colonisation française de l'Algérie, surtout que ce fragment descriptif est relié immédiatement au quartier algérois d'El Biar ?

La même image de l'espace colonisé se trouve chez Khadra, quand il décrit le village de Da Achour :

*« Autrefois, c'était un joli village fréquenté par les colons prospères de la Mitidja. Il y avait plein de parasols aux couleurs éclatantes. (...) Puis, il y a eu la guerre et les géraniums ont disparu. Il ne reste rien sur cet ex-havre de Kermesse, sinon des maisons teigneuses, une chaussée défoncée. » (Morituri, p.499)*

L'image des maisons abandonnées est aussi reprise dans les deux descriptions : « *Elle était abandonnée, ainsi que bien d'autres* », chez Izzo, et « *des maisons teigneuses, une chaussée défoncée* », chez Khadra. Mais, tandis que le village est abandonné à cause de l'urbanisation, qui nuit à ses champs verdoyants dans le roman d'Izzo, c'est la guerre qui est la cause de la disparition de la nature éclatante et celle des habitants dans celui de Khadra.

On peut résumer cette intertextualité spatiale chez les deux écrivains dans un tableau récapitulatif :

Espace	Intertextualité	
	Izzo	Khadra
Village	« <i>c'était ici encore un village</i> »	« <i>Autrefois, c'était un joli village</i> »
Espace colonisé	« <i>de vieilles maisons dont certaines appartenaient à l'époque coloniale</i> »	« <i>fréquenté par les colons prospères de la Mitidja</i> »
Espace abandonné	« <i>Elle était abandonnée, ainsi que bien d'autres</i> »	« <i>des maisons teigneuses, une chaussée défoncée</i> »

On dirait donc, qu'Izzo et Khadra se sont mis d'accord pour créer un espace semblable sur les deux rives de la Méditerranée, prouvant par-là l'unité de la nature méditerranéenne. Ça n'empêche pas, que par le biais de ces images spatiales communes, l'auteur français et l'auteur algérien ont adressé un clin d'œil à un héritage historique commun, celui de la colonisation française de l'Algérie

L'allusion à Alger apparaît aussi dans le dernier roman de l'auteur marseillais, à deux reprises : une première fois, au cours d'une conversation avec le commissaire Hélène Pessayre devant la pointe de l'avant-port de la Joliette, face au phare Sainte-Marie, lorsqu'elle évoque son arrivée en France, après l'indépendance de l'Algérie :

« - C'est par là que je suis arrivée à Marseille, la première fois. Par la mer, J'avais six ans. Je n'ai jamais oublié la beauté de cette ville au petit matin. Je n'ai jamais oublié Alger, non plus.

- (...) Marseille n'est pas Alger. Mais d'ici, c'est comme si je pouvais voir le port, là-bas. » (Soléa, p.658)

Hélène Pessayre est assaillie par les souvenirs d'ancienne habitante d'Alger, que la vue de la mer réveille en elle. Elle avoue son amour pour les deux villes : celle de sa naissance, et celle de sa terre natale, malgré leur différence. Son amour est si manifeste, qu'il rappelle à Montale une citation de Camus qu'elle aime aussi : « - *Ce sont souvent des amours secrètes.., (...)*

- *Celles qu'on partage avec une ville* ». (Soléa, p.658).

La pensée camusienne essentiellement méditerranéenne semble régner sur les deux villes qui se font face et la mention de la célèbre phrase de l'écrivain de *L'Étranger* <sup>[376]</sup> peut être, de la part d'Izzo, un hommage à celui qui a beaucoup lutté pour un espace méditerranéen universel, partagé par tous les peuples habitant ses rives

Les images de l'été marseillais rencontrent celles de l'été algérien, pour refléter celles de l'été méditerranéen, plein de vie, de joie et d'amour dans une relation de partage de la Méditerranée en association avec Marseille et Alger : « *La mer, en s'apaisant, avait retrouvé son bleu profond. Je me dis que cette mer, qui baignait*

---

<sup>[376]</sup> Albert Camus a écrit ces propos en décrivant l'été à Alger, en comparant cette ville avec d'autres villes européennes. Il dit : « *Ce sont souvent des amours secrètes., celles qu'on partage avec une ville. Des cités comme Paris, Prague et même Florence, sont refermées sur elles-mêmes et limitent ainsi le monde qui leur est propre. Mais Alger, et avec elle certains milieux privilégiés comme les villes sur la mer, s'ouvre dans le ciel, comme une bouche ou une blessure. Ce qu'on peut aimer à Alger, c'est ce dont tout le monde vit : la mer au tournant de chaque rue, un certain poids du soleil, la beauté de la race. Et toujours, dans cette impudeur et cette offrande se retrouve un parfum plus secret.* » CAMUS, Albert, *L'été à Alger*, in *Noces*, Gallimard, Paris, 1959, p.33.

*Marseille et Alger, ne promettait rien, ne laissait rien entrevoir. Elle se contentait de donner, mais à profusion.» (Soléa, p.776)*

C'est une représentation d'une mer généreuse, abondante à l'image d'une mère qu'Izzo esquisse dans ce passage, et qui nourrit aussi bien Marseille qu'Alger par son eau bienfaitrice.<sup>[377]</sup> Khadra ne manque pas, lui aussi, de souligner l'effet apaisant de la Méditerranée; il le fait par l'entremise d'Abderrahmane Kaak, se confiant au Commissaire Llob : « *Lorsque je n'ai pas le moral, je m'installe ici et la Méditerranée se charge du reste.» (Double blanc, p.750)*

Par contre, la reprise de la mer dans les récits policiers de Montalbán, n'est guère évoquée, du fait qu'elle n'est pas un élément essentiel du corpus montalbánien. En outre chez l'auteur catalan, la mer est représentée d'une façon négative, dévalorisante, en opposition totale avec l'image qu'en donnent Izzo et Khadra.

De fait, les rares fois, où l'auteur barcelonais évoque la mer, il l'associe à la saleté et à la pollution, lui ôtant l'aspect limpide et claire sensé la caractériser : « *une barque passa lentement, ouvrant de lourds sillages dans l'eau sale. » (Les Mers du Sud, p.128).*

Même après une dizaine d'années, cette vision dysphorique persiste chez Montalbán comme à la fin du *Labyrinthe grec*, quand Carvalho se dirige vers le port, au bout des Ramblas, à la recherche de Claire :

« *Et au-dessus des eaux sales pleines de coulées d'huile et d'épaves de naufrages immondes, il vit flotter le corps de Claire, ses yeux géologiques transparents, ce sourire qui cachait autant de vérité qu'il en transmettait, ce sourire de masque d'écume. Il ferma les yeux et les rouvrit : il ne restait que la surface vitreuse de l'eau sale et les lourdes structure des bateaux, si bien ancrés qu'ils avaient l'air en pierre. » (Le Labyrinthe grec, la fin)*

Cette image d'une mer sale et malade semble n'être que l'écho de la ville de Barcelone elle-même, qui risque d'être ensevelie sous les transformations urbaines et industrielles, à la veille des jeux olympiques.

---

<sup>[377]</sup> En désignant la Méditerranée comme une mère, nous nous ne faisons que reprendre le terme déjà utilisé par Dominique Fernandez, un écrivain et grand voyageur français dans son excellent ouvrage *Mère Méditerranée*, 1<sup>ère</sup> éd. Grasset & Fasquelle, 1965, 2<sup>ème</sup> éd., Grasset & Fasquelle, Paris, 2000, qui selon lui aussi, la Méditerranée est « *un esprit. Une façon d'être. Une morale, bien plus d'un décor.* », p.12.

La mer dans les deux récits policiers de Montalbán ne donne donc lieu à aucun intertexte avec les autres romans de notre corpus. Par contre, l'espace de la mer est bien repris dans les récits policiers chez les deux autres écrivains, c'est dû peut-être, à un voisinage proche, ainsi qu'à un lourd passé dont les échos résonnent jusqu'à présent.

#### **III.3.4. Du côté du mythe :**

Le recours au mythe est pratiqué par nos trois écrivains d'une façon souvent explicite. Leurs récits policiers foisonnent d'éléments mythiques qui appellent à une participation active de la part du lecteur et le guident à travers un voyage au bout duquel, il va mettre en exergue ses connaissances culturelles.

Chez Izzo, il y a deux mythes dominants qui se dévoilent au fil de la narration de son triptyque : celui d'Ulysse et celui de Protis, le fondateur de Marseille.

Le héros homérique est interpellé une première fois, après la mort de Manu, Quand Montale évoque ses souvenirs de jeunesse avec ses deux amis dans son cabanon des *Goudes* :

*« Nous avons passé des journées entières à nous lire les aventures d'Ulysse. Puis, la nuit tombée, assis sur les rochers, silencieux, nous rêvions aux sirènes aux belles chevelures qui chantaient « parmi les rochers noirs tout ruisselants d'écume blanche ». Et nous maudissions ceux qui avaient tué les sirènes. » (Total Khéops, p.79)*

Cependant, malgré l'admiration que le flic français semble porter à Ulysse, il ne manifeste guère le désir de voyager, d'aller d'un lieu à un autre comme ce personnage mythique. C'est que Montale n'est pas un *Ulysse*, passionné de voyages, mais un *Ulysse* amoureux surtout de la mer, et séduit par son appel aussi mystérieux que l'appel des sirènes : *« une belle mer d'automne, un bleu sombre, presque velouté. Je ne m'en lassais pas. Chaque fois surpris par l'attraction qu'elle exerçait sur moi. Un appel. Mais je n'étais ni un marin ni un voyageur. » (Chourmo, p.324)*

Izzo, n'hésite à pas greffer ces éléments mythiques sur Marseille pour raconter le destin de ses habitants :

*« Qu'on y soit né ou qu'on débarque un jour, dans cette ville, on a vite aux pieds des semelles de plomb. Les voyages, on les préfère dans le regard de l'autre. De celui qui revient après avoir affronté « le pire ». Tel Ulysse. On l'aimait bien, Ulysse ici. Et les*

*Marseillais, au fil des siècles, tissaient et détissaient leur histoire comme la pauvre Pénélope. » (Chourmo, p. 396)*

Mais Montale ne veut point quitter le bleu de sa mer, devenir Ulysse en train de sillonner les mers sur son navire, et c'est justement en mer, qu'il voudrait être à sa mort : « *quand je serai mort, j'embarquerai dans ce cargo qui part, à destination de mes rêves d'enfant* » (Chourmo, p.397). Le héros d'Izzo semble répondre en écho au vers de son poète préféré, le marseillais Louis Braquier <sup>[378]</sup> : « *Je reviendrai m'échouer dans le cœur des navires.* » (Chourmo, p.397)

Le second mythe qu'Izzo reprend dans ses récits policiers, est celui du mariage de Protis, le marin Phocéén, avec la princesse Gyptis, que nous avons déjà eu l'occasion de l'aborder. L'allusion à ce mythe fondateur de Marseille vient la confirmer comme une ville méditerranéenne dont l'espace est ouvert à toutes les populations du monde : « *Oubliant que ce qui la rendait capitale, c'est qu'elle était un port. Le carrefour de tous les brassages humains. Depuis des siècles. Depuis que Protis avait posé le pied sur la grève. Et épousé la belle Gyptis, la princesse ligure.* » (Total Khéops, p.131)

Izzo associe ce mythe comme toujours avec la mer, pour dire combien cette dernière lui est très chère : « *L'entrée dans le port, une fois passée l'anse de Malmousque, me procurait chaque fois de belles émotions. (...) Toujours se rejouait ce moment où Protis, le Phocéén, entrait dans la rade, les yeux éblouis.* » (Solea, p. 651)

Mais bien que Montale soit hanté par le voyage en mer, et que les deux mythes gravitent autour de cette thématique, il ne veut être ni *Ulysse*, ni *Protis*, mais seulement pouvoir vivre à Marseille et au *Goudes*, comme l'atteste la fin de la trilogie : « *Dirige le bateau. Vers chez toi, là-bas. Les Goudes.* » (Solea, p.806)

Quant à l'auteur barcelonais, ses deux récits tournent autour du mythe du labyrinthe <sup>[379]</sup>, qui vient embrouiller les enquêtes de son détective. Ainsi, le périple nocturne de Carvalho à travers le quartier de San Magin, lui fait découvrir une ville labyrinthique : « *Il avait l'impression de voir toujours la même loge, le même concierge, comme s'il rentrait et sortait continuellement par la même porte* » (Les Mers

<sup>[378]</sup> Louis Braquier (1900-1976) est un écrivain et un poète français, d'origine marseillaise. Toute sa poésie chante la mer et ses rivages. Il fut l'un des fondateurs de la revue *Les Cahiers du Sud*, qu'Izzo ne manque pas de mentionner dans sa trilogie. Ses principales œuvres sont : *Eau douce pour navires* (1930), *Feux d'épaves* (1970).

<sup>[379]</sup> D'après S. SAVARY, le labyrinthe est : « *une de ces structures fondamentales récurrentes, forme stéréotypée tant du roman policier que de l'esthétique postmoderne.* » Op.cit.

*du Sud*, p.169), et au bout de laquelle, il va connaître la vérité sur la vie cachée de Stuart Pedrell. Son enquête à travers le dédale des rues de San Magin, prend fin à la sortie de ce quartier, en prenant l'allure parodique d'un autre mythe ; celui de la recherche du paradis : « *il avance en sautant d'une flaque lumineuse à l'autre, vers la frontière signalée par la lointaine pancarte céleste, spécialement éclairée, et qui marque la fin du paradis. « Vous sortez de San Magin. Au revoir ».* » (*Les Mers du Sud*, p.182)

Et le fil d'Ariane, qui va le conduire vers la sortie, c'est-à-dire la solution du crime, se trouve être la confession d'Ana Briongos, concernant ses relations avec le riche industriel. Cette femme va aider le détective de Montalbán à trouver le criminel, qui n'est autre que le frère d'Ana elle-même, « *devant le paysage circulaire de San Magin, qui se succédait à lui-même comme une ville sphérique, urbanisée sans fin.* » (*Les Mers du sud*, p.227)

Cependant, le cliché du labyrinthe trouve toute sa force dans *Le Labyrinthe grec* où le mot même de labyrinthe est répété souvent dans le récit. Carvalho, en compagnie de ses deux clients français, part à la recherche du peintre grec dans une quête nocturne à travers une Barcelone, qui se prépare pour les Olympiades. Ainsi, Pepe conduit le lecteur à travers des lieux obscurs abandonnés, mais au bout desquels il trouve l'objet de sa quête, la cachette du Grec : « *elle les suivit pour se retrouver au cœur d'un labyrinthe d'avenues où la végétation envahissait les rails, où la lune projetait sa lumière blafarde sur des nerfs industrielles faiblement éclairées de l'intérieur par des activités inavouées.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.97)

Au cours de la traversée de cet univers étrange, ils vont rencontrer des personnages bizarres, à l'image de ce lieu : un groupe de danseuses répétant un ballet d'inspiration moderne, le sculpteur d'un énorme artichaut et enfin le groupe des mannequins, auquel appartient Maribel, tournant un spot publicitaire au milieu d'un décor de marché arabe.

La rencontre de Carvalho avec de tels personnages étranges, dans de tels lieux, n'évoque-t-elle pas : *Alice au pays des merveilles* ? Où la petite fille, Alice, rencontre des gens chaque fois, différents à des endroits singuliers ? Montalbán semble s'amuser à plonger le lecteur dans l'univers des contes, à travers la narration d'une intrigue policière dont le périple suit le même chemin, que le célèbre conte de Lewis Carroll. Il joue ainsi sur le côté imaginaire du lecteur, qui le rapproche, pour un moment, du

monde merveilleux de l'enfance, et lui offre aussi un instant de répit, au milieu du tumulte de sa lecture policière.

Et pour plonger plus encore le lecteur dans le monde de l'enfance, Montalbán fait aussi allusion à *Peter Pan*, que Beba offre au détective dans la version espagnole : « *Carvalho se mit donc à lire Peter Pan au moment exact où le capitaine Crochet propose à Wendy d'être leur maman à tous, ému par l'exemple de l'oiseau de Nulle part qui continue de protéger son petit, emporté par le courant.* » (*Le Labyrinthe grec*, p.154)

La jeune Beba n'est-elle pas l'oiseau qui prend soin de son beau-père, que la paralysie réduit à l'état d'enfant fragile, en lui procurant de la drogue, pour qu'il puisse se mettre debout, et pratiquer ainsi, son activité sportive préférée, la gymnastique.

Montalbán, en faisant recours au cliché du labyrinthe, et à l'usage du conte, interpelle le lecteur et réactive ses lectures d'enfant. L'enquête pendant l'obscurité labyrinthique de la nuit, devient en alors un jeu ludique, que le lecteur poursuit avec joie et plaisir.

Le cycle Llob n'est pas exempt, lui aussi, de l'usage mythique. A l'instar d'Izzo et de Montalbán, Khadra a recours au mythe dans ses intrigues policières, surtout dans *Morituri*, où il convoque l'Araignée, comme la descendante du mythe d'Arachné<sup>[380]</sup> pour désigner le coupable des attentats contre les intellectuels : Sid Lankabout (Monsieur l'Araignée en arabe) alias Abou Kalybse. L'auteur algérien attribue ce nom terrible à ce personnage, car il tisse ses fils de mort sur les hommes de lettres et les artistes algériens. Son esprit néfaste et inquiétant s'incarne dans l'araignée, réputée pour sa toile menaçante et meurtrière, guettant sa proie avec patience et perfidie.

Sid Lankabout est lui-même objet d'un portrait moral, assez négatif pour renforcer ce mythe, ainsi il est décrit comme quelqu'un qui n'a :

---

<sup>[380]</sup> Le nom d'Araignée vient du mythe d'Arachné, une talentueuse tisseuse qui, selon la mythologie grecque, accepta le défi de Minerve, la tisseuse de l'Olympe, pour savoir laquelle des deux tissait le mieux. C'est Arachné qui réalisa l'ouvrage le plus réussi. La déesse furieuse, déchira le tissu, alors Arachné décida de se pendre au bout d'une corde. Prise de remords, Minerve, transforma la corde avec laquelle Arachné s'est pendue en toile et la changea en araignée suspendue à son fil, tissant sa toile éternellement. HAMILTON, Edith, *La mythologie, Ses Dieux, ses héros, ses légendes*, 1940, 1942, Gérard & C°, 1962, Marabout, Allier (Belgique), 1978, 1997.

« pas plus de talent qu'une pantoufle n'a de talon. En revanche, un opportuniste inégalable. (...) Aujourd'hui, à l'heure où les intellectuels sont exécutés sans préavis, il est bizarrement l'un des rares écrivains à faire son marché en plein jour sans regarder à droite et à gauche. » (Morituri, p.519-520)

Quant à sa maison, Khadra a choisi de faire un clin d'œil ironique à la mythologie grecque et orientale en même temps, lors du dîner du Commissaire Llob chez Sid Lankabout : «*La demeure des Lankabout est un authentique Olympe grouillant de dieux roturiers et de houris. L'hôtesse a mobilisé près d'un régiment de valetaille pour chouchouter son monde.* » (Morituri, p.518)

L'allusion à la toile d'araignée est encore faite à trois reprises pour parler toujours du terrorisme et de son impact malheureux sur la vie quotidienne des Algériens. Une première fois, en évoquant la Casbah et sa misère actuelle : « *Le soir s'est installé dans nos cœurs, un soir sans lune et sans étoiles, sans audace ni tendre passion ; une pénombre tendue en toile d'araignée dans laquelle nos prières s'amenuisent sans susciter de sérieuses inquiétudes.* » (Morituri, p.518). Et même une seconde fois : « *Ici, dans cette inextricable toile d'araignée, le renoncement lève comme une pâte vénéneuse sans cesse extensive.* » (Double blanc p.637)

La dernière évocation de cette référence mythique est faite pour souligner le climat régnant à Alger à cette époque: « *Par la fenêtre que voile un rideau confectionné dans une toile d'araignée, la brume enveloppe le haut des immeubles de cuculles noirâtres. Les nerfs à fleur de peau, les nuages se court-circuitent en se rentrant dedans.* » (Double blanc, p.644)

L'exploitation des ressources mythologiques universelles convoque ainsi l'intérêt du lecteur et participe à la fécondation de son imaginaire et de sa culture, en lui ouvrant de nouveaux horizons, que ceux habituellement hérités de sa lecture du roman policier, considéré comme un genre peu innovateur.

En somme, le lecteur des récits policiers de ces trois auteurs, se trouve d'emblée devant un large éventail de techniques narratives, qui ont pour intention première de solliciter sa complicité, ses connaissances antérieures.

L'usage donc de la répétition, de la stéréotypie, de l'intertextualité et aussi le recours au mythe par Izzo, Montalbán et Khadra, n'a fait qu'inscrire davantage le lecteur dans leurs cycles, l'amenant à prendre plaisir à la lecture de ces histoires qui

enchangent son imaginaire et le soustraient à la tension de ses habitudes quotidiennes, tout en lui permettant aussi de participer activement à l'identification des coupables, par le décodage des stratégies employées par ces auteurs. Ces derniers entretiennent l'ambition de renouveler le genre policier par la création de nouveaux clichés, qui vont être désormais ceux du roman policier méditerranéen, participant ainsi à la constitution de son identité générique, loin des canons du roman anglo-saxon, et le projetant au-devant de l'universalité.

## *Conclusion*

La ville du roman policier méditerranéen, au lieu d'être un simple décor d'action où s'affrontent enquêteurs et criminels, devient, sous la plume de Jean-Claude Izzo, de Manuel Vázquez Montalbán et de Yasmina Khadra, un espace de critique sociale, de dénonciation du racisme et de réflexion politique. Que ce soit Marseille, Barcelone ou Alger, chacune de ces villes joue à fond son rôle de personnage principal de l'intrigue dans les récits policiers de ces trois écrivains.

Villes de soleil et de mer, tournant le dos au reste du pays, elles n'en demeurent pas moins des espaces où sévit le crime, la violence, mais aussi le pouvoir grandissant de la mafia politico-financière. C'est surtout Marseille qui semble souffrir le plus de ce poncif. Son histoire tissée de mythe et de prospérité maritime s'est occultée par sa crise sociale et économique, provoquée, en grande partie, par le brassage de la population, faite essentiellement d'immigrés et des ex-rapatriés d'Algérie, souffrant de chômage et de misère. Commence alors la lutte pour la survie et pour une meilleure vie avec des moyens, plus au moins légitimes. C'est précisément, ce qui fait de Marseille un décor idéal pour les romans d'Izzo.

Quant à Barcelone, victime de son passé franquiste et de sa modernité, elle cherche à redevenir la capitale de la Catalogne souvent regrettée dans les récits de Montalbán. À travers les enquêtes de Pepe Carvalho, il donne à lire une image laide et dévaluée des quartiers préfabriqués, des villages construits hâtivement pour accueillir les Jeux Olympiques des années 90, défigurant le visage de sa ville. C'est dans ces lieux dépréciés que l'auteur barcelonais essaye de résoudre les énigmes criminelles pour lesquelles son privé est sollicité, tout en faisant un parallélisme entre la Barcelone de son enfance et celle des Olympiades en préparation.

Malmenée par le drame sanglant des années 90, Alger est loin, elle aussi, d'illustrer son ancienne réputation de ville solaire. Témoin de massacres quotidiens, la ville impose un espace plutôt macabre, qui se prête avec justesse à l'écriture policière. Khadra se sert de cette réalité pour expliquer tous les crimes commis dans la trilogie : attentats terroristes, règlements de compte historiques et agissements de la mafia politico-financière. Ils démontrent les liens existant entre la criminalité et les mutations opérées au cours de cette période.

La narration chez nos trois écrivains s'articule souvent autour de la dimension historique. Bien des événements évoqués dans leurs romans l'attestent. Prenons, par

exemple, le fiasco du chantier de Fos-sur-Mer auquel Izzo ne manque pas de faire allusion dans *Total Khéops*, qui mit fin au rêve industrialo-portuaire marseillais. Tout comme la rénovation des ports de Marseille à laquelle le romancier s'oppose franchement dans *Solea*. Tout en déplorant l'état de décrépitude de certains quartiers de la ville tel que le Panier, Izzo n'en reste pas moins hostile à la rénovation urbaine qui risque d'enfouir le passé du port phocéén au nom de la restructuration architecturale moderne.

Izzo, à travers la trilogie Montale tire le signal d'alarme pour arracher sa ville aux menaces de la modernité et préserver son histoire de l'oubli. Une histoire faite de mythe, d'amour, mais surtout de cohabitation entre différents peuples qui l'ont choisie pour qu'elle soit leur patrie ou, comme le dit Izzo, *leur terre d'exil*.

Quant à Montalbán, il est le premier, bien avant Izzo, à avoir dénoncé les changements urbains qu'a subis Barcelone. Pour lui, le projet architectural instauré à l'ère franquiste et même post-franquiste, n'a fait que défigurer la ville, au lieu de la moderniser. Les enquêtes de Pepe Carvalho laissent transparaître son amertume et sa compassion devant la déshérence des quartiers ouvriers, où réside une large population essentiellement issue de l'immigration, comme en témoigne *Les Mers du Sud*. Dans *Le Labyrinthe grec*, c'est surtout la rénovation du visage de la ville imposée par les Jeux Olympiques, qui fait d'elle un fouillis urbain dans lequel l'auteur ne reconnaît plus la ville de son enfance.

Chez Khadra, la réalité nationale transparaît en filigrane de l'intrigue criminelle. Le pivot autour duquel tourne la trilogie est toujours la "décennie noire", qui devient même un personnage de la narration. Elle fait aussi éclater l'espace de la capitale algérienne. Le Commissaire Llob ne peut plus reconnaître sa ville, tellement sa transformation est grande. Il cherche, lui aussi, à l'instar de Montale et de Carvalho, le passé glorieux de sa ville : la beauté légendaire de la Casbah, la chaleur humaine des rues et l'insouciance des places publiques.

Avec ces trois écrivains, le roman policier méditerranéen fait de l'enquête policière une quête du passé et de l'identité urbaine, garants de la survie de la mémoire. Ces auteurs sont ainsi *des écrivains de la mémoire*. Leur écriture, malgré son cachet policier, est un prétexte pour reconstruire la mémoire historique de leur ville et la renaissance d'une culture liée à l'espace, d'un art de vivre typiquement méditerranéen,

altéré par le brassage social, les crises économiques, l'accélération de l'affairisme capitaliste, la criminalité et la violence terroriste.

En plus de la dimension socio-historique de leurs romans, ces trois écrivains, par un souci de fidélité au genre, ont voulu se conformer aux clichés classiques de la ville dans le roman policier, en présentant certaines images de ville sombre et triste, d'ambiances lugubres, de nuits inquiétantes, de bas-fonds sordides, et de rues désertes. Être le théâtre du crime incite parfaitement leurs villes à jouer ce rôle dans lequel la tradition policière américaine l'a longtemps confinée et que le cinéma a encore renforcée et diffusée, suscitant, en même temps, haine et répulsion pour cette jungle urbaine.

Toutefois, ces villes ne sont souvent ni impitoyables ni sinistres, c'est une contre-image qu'elles offrent, en donnant à lire une autre représentation qui s'oppose aussi à ces stéréotypes urbains, en ce sens que les espaces décrits sont souvent des espaces ouverts : les quartiers, les places publiques, les terrasses de café, le littoral, autant de lieux qui se prêtent à un échange humain plutôt chaleureux, imprégné d'amitié, de compassion, et de solidarité. Même les espaces fermés tels que les restaurants, les maisons des protagonistes, les lieux de travail sont remplis d'odeurs, de senteurs, de couleurs, de sentiments et d'émotions comme c'est particulièrement le cas chez Izzo dont la trilogie reproduit parfaitement cette atmosphère colorée et vivante.

Et c'est surtout la présence de la mer, qui fait de ces villes des espaces vivants, et accueillants et aide les enquêteurs à poursuivre vaillamment leur quête de la vérité. C'est chez Izzo, qu'on retrouve ce rapport très particulier à la mer. L'auteur marseillais, d'un bout à l'autre de la trilogie, ne cesse de nous faire sentir son profond attachement à la Méditerranée. C'est en amoureux qu'Izzo la donne à voir et à vivre, car, pour lui, la mer comme le remarque très justement Nadia Doukhar est :

*«Dernier refuge. Antre maternel. Source de vie auprès de laquelle il se réfugie pour trouver l'apaisement. Réconfort du silence, du rythme vital des remous, de la voute étoilée dont la brillance se décuple dans le miroir de l'eau. Réconfort d'une immensité qui draine ses mythes, ses légendes, ses souvenirs et qui s'impose comme le dernier endroit où il est possible d'être heureux. Et celui où il est possible de mourir apaisé.»<sup>[381]</sup>*

---

<sup>[381]</sup> DOUKHAR, Nadia, op.cit, p.21.

Il est à souligner que nous ne trouvons pas le même rapport chez Montalbán ou Khadra, malgré le lien qu'ils entretiennent, eux aussi, avec la mer. Chez l'auteur barcelonais, il est question principalement des quartiers résidentiels, des restaurants, du centre-ville, c'est à dire des lieux d'urbanité, propres à la ville elle-même, qui ne sont pas traversés par des allusions à des espaces maritimes. Les rares fois où le port est évoqué, c'est pour critiquer sa saleté et sa pollution, et non pour s'identifier à la mer, à l'instar d'Izzo. Nous pouvons donc avancer que Montalbán, malgré sa participation à l'écriture de nombreux ouvrages sur la Méditerranée, laisse transparaître une relation affective avec la ville et ses ancrages territoriaux, plutôt qu'avec la mer qui joue un rôle secondaire, presque inexistant, quand elle n'est pas représentée d'une façon négative dans ses récits. Cette image d'une mer malade, n'est que le propre écho d'une Barcelone devenue elle-même un espace défiguré et menacé d'un avenir incertain, conséquence d'une urbanité révolue.

Quant à Khadra, sa trilogie offre plutôt une image valorisée, à la différence de Montalbán, d'une mer généreuse, et apaisante, *solution à tous les problèmes*, pour reprendre l'expression du Commissaire Llob. Car, dans les quelques passages où l'auteur algérien interpelle la mer, il est toujours question de moments horribles et durs qui poussent son héros à aller à sa rencontre pour se ressaisir et surtout pour s'en servir de rempart contre les mutations qu'Alger connaît, du moment que c'est la seule réalité authentique et certaine qui reste à cette ville. Elle est donc représentée comme un refuge et un abri maternel dans les récits de l'auteur algérien.

Ainsi, bien que son évocation ne soit pas aussi abondante que chez Izzo, la mer pour Khadra est constitutive de l'identité d'Alger. Cette ville ayant perdu ses repères identitaires dans cette période agitée, se cramponne à la Méditerranée, comme à sa seule chance de survie, mais surtout pour son appartenance à un certain espace et à une certaine culture, partagée avec les pays voisins du bassin. En cela, Khadra rejoint certainement Izzo dans sa considération de la mer méditerranéenne comme une composante identitaire fondamentale de leur ville.

Dans une autre perspective, ces villes oscillent entre deux univers, celui des riches et celui des pauvres. Elles marquent l'habituel clivage entre ville *haute* avec ses belles villas et ses imposants buildings, et *bas*-quartiers populaires, représentés principalement par les cités HLM, les banlieues surpeuplées et les ruelles délabrées.

Cependant, elles ne confirment pas le cliché classique selon lequel les quartiers populaires cultivent toujours le crime et abritent les coupables et les repris de justice.

A l'évidence, ce cliché est occulté par les trois écrivains, c'est une nouvelle image des lieux marqués par l'opulence que laisse entrevoir leurs récits : c'est dans l'espace des riches que la criminalité s'épanouit et irrigue le désordre social et moral, mais qui ne reste pas toujours impuni. Les enquêteurs se chargent de rétablir la vérité et d'instaurer la justice à leur manière, comme l'a fait Montale avec Batisti dans sa villa, située dans un des plus beaux quartiers de Marseille dans *Total Khéops* ou Carvalho avec le couple Viladecans et Lita Vilardell dans l'appartement luxueux de cette dernière dans *Les Mers du Sud*. Khadra n'est pas en reste, dans *Morituri* et *Double blanc*, le Commissaire Llob affronte les responsables des meurtres dans leurs villas somptueuses, perchées sur les hauteurs d'Alger et les affrontent avec leur crimes, nullement impressionné par la richesse qui y règne.

La description de l'espace a attiré l'attention du lecteur sur le réel de la fiction racontée. Les lieux décrits par les auteurs confirment l'authenticité de leurs récits. Ainsi, la description de leurs villes n'est pas gratuite, elle ancre les enquêtes dans un cadre urbain familier au lecteur dans lequel, il se trouve d'emblée en connaissance avec les espaces mentionnés: les ports cités, les noms des rues parcourus, qui interpellent la ville réelle. Cependant, cette ville est recréée et réinventée par nos trois écrivains qui donnent à lire une image littéraire propre à eux, qui fait de Marseille, de Barcelone et d'Alger de véritables personnages et non pas seulement de simples décors d'action et d'enquête.

Le renouvellement des clichés urbains s'est accompagné de l'intrusion de nouveaux éléments. Désormais, cuisine, musique et poésie forment un triptyque très bien représenté au sein de la narration policière, particulièrement chez Izzo et Montalbán. Leurs récits se présentent, en effet, comme de véritables festins, qui allèchent le lecteur et enrichissent son savoir sur la gastronomie marseillaise ou barcelonaise. Intégrer la cuisine, souvent traditionnelle, fait apparemment partie du projet culturel de ces écrivains : ils tiennent à faire connaître l'art culinaire de leur ville, qui la démarquent des autres régions, ce qui donne un cachet légèrement régionaliste à leurs romans policiers, qui s'accorde avec l'appropriation de leur ville de naissance pour en faire le terrain d'action de leurs intrigues.

Le cycle Montale fournit le summum de cette nouvelle orientation dans le récit policier. Car en plus de nourriture, l'enquête chez Izzo est un savoureux mélange de musique, de chants et souvent de poésie, éléments inhabituels dans la littérature policière. On le retrouve aussi chez Montalbán, avec cependant moins de récurrence, et de force. Une telle intrusion contribue à la dynamisation et au renouvellement du genre policier méditerranéen, lui assurant une griffe bien à lui, loin des poncifs du *hard-boiled* américain.

L'insertion de tels éléments dans la trilogie de Khadra n'entre pas apparemment dans le projet d'écriture de l'auteur. Ravagée par la violence, l'Alger de cette époque ne se prête guère à l'évocation de plaisirs gastronomiques. L'auteur algérien semble plus préoccupé par la lutte contre le terrorisme que soucieux de faire connaître la cuisine algérienne, pourtant riche de son héritage arabo-berbère. Force est de constater donc que cette nouvelle composante, spécifique au roman policier du Nord de la Méditerranée, est quasi absente dans le roman policier algérien.

Donc, sur cet aspect, nous pouvons affirmer que les deux rives de la Méditerranée n'abritent pas la même forme policière. Tandis que, aussi bien chez Izzo, que chez Montalbán, l'écriture policière relève en grande partie, de l'introduction de ces éléments, dans le tissu romanesque, lui forgeant sa *méditerranéité*, le roman policier algérien ne se servant nullement de ces traits identitaires, piliers de taille dans la structure du roman policier nord méditerranéen, est loin de prétendre à l'identité méditerranéenne comme le cas français et espagnol, malgré son respect évident des lois du genre.

Certes, la mer est l'espace de partage des trois villes, mais la culture est différente. Il s'agit essentiellement de la sphère culturelle arabo-musulmane qui dicte sa ligne de conduite à l'auteur et dont il imprègne son Commissaire. Ce dernier laisse apparaître clairement sa conformité à son éducation religieuse. C'est le prototype d'un fidèle croyant, rappelant ainsi le fameux agent secret M15 de Youcef Khader, le premier agent secret de l'histoire de la littérature policière algérienne des années 70, présenté comme un homme respectueux de la tradition islamiques. Yasmina Khadra (certains critiques ont fait le rapprochement entre Yasmina Khadra et Youcef Khader sur la base de leurs initiales) a essayé de ressusciter cet agent secret et, peut-être, de lui rendre hommage par le biais de son policier en le dotant de certains principes, ou en le faisant tout simplement traduire une certaine image de l'homme algérien. Une chose est

certaine, c'est que la littérature policière algérienne possède enfin son représentant muni des caractéristiques purement algériennes et chez qui l'aspect culturel n'est nullement occulté, le débarrassant ainsi de l'influence de la culture occidentale dans laquelle le roman policier algérien fut longtemps emprisonné.

Le roman policier méditerranéen avec Izzo et Montalbàn produit donc une nouvelle image grâce à l'insertion de ces composantes: une ville joyeuse, chaleureuse, solaire, qui affiche un air de fête et une joie de vivre qui contredisent la représentation classique de la ville comme lieu de vice et de mort. Et c'est le Marseille d'Izzo qui répond le mieux à cette nouvelle représentation de la ville du roman policier moderne.

C'est *une ville corrompue*, telle est l'expression utilisée par Jean Noël Blanc pour désigner la ville du roman policier. Pourtant, les protagonistes de notre corpus essayent de ne pas céder à la tentation d'être corrompus par leur ville, et parviennent à se frayer un chemin, en toute droiture, tout au long de leur traversée de ses espaces. C'est l'image d'enquêteurs honnêtes et intègres, de véritables justiciers que laisse échapper la lecture des romans. Ils ne se contentent pas seulement de faire éclater la vérité, ils se chargent par eux-mêmes de punir le coupable, généralement, une personne haut placée, intouchable par la loi. Mais c'est avec amertume et mélancolie qu'ils accomplissent ces sentences, croyant faire leur devoir. Ils sont en quelque sorte des héros romantiques qui croient encore à des valeurs disparues de la société et qui veulent être ses gardiens. Ainsi, l'image du privé à la Sam Spade ou à la Philip Marlow se trouve subvertie avec nos trois enquêteurs. Alors que le privé du roman policier noir américain s'enfonce dans les brumes de la nuit, l'enquêteur méditerranéen se tourne plutôt vers la mer, s'offre des moments de plaisir et se laisse aller à la douceur de vivre méditerranéenne.

Toutefois, il est à signaler qu'au-delà de ce roman policier méditerranéen, c'est une nouvelle sous-catégorie qui est en train d'être consacrée désormais. Il s'agit en l'occurrence du roman régional, né du souci de ces auteurs de faire valoir leurs villes, mais surtout le désir d'offrir un espace alternatif aux capitales, où se concentrent tous les pouvoirs.

Cette tradition littéraire est suivie scrupuleusement, par exemple par un vaste mouvement d'écrivains français qui prennent pour cadre de leurs intrigues des villes de province en France. Parmi eux, nous pouvons citer les noms de Gilles Del Pappas,

fondateur et directeur du *Festival du polar méditerranéen* et de René Merle pour Marseille. Sans oublier aussi Nice présente d'un bout à l'autre dans les romans de Patrick Raynal. Ces auteurs s'inscrivent, à l'instar d'Izzo, dans un régionalisme remarquable pour se démarquer ainsi de Paris, considérée depuis Eugène Sue comme un espace mythique mystérieux et fascinant, se prêtant à merveille au romanesque policier.

Ajoutons que tous ces écrivains, qu'il s'agisse de nos trois auteurs ou de ceux que nous venons d'aborder, sont animés d'un seul souci : celui de promouvoir le genre et de le revaloriser en le considérant comme un genre parvenu à la maturité comme l'atteste le fulgurant succès des éditions noires, et le phénomène de *la folie de polar*. C'est un champ d'étude qui reste à parcourir avec d'autres auteurs que nous n'avons pu aborder au cours de cette thèse.

Le roman policier méditerranéen est donc le roman d'un espace, celui de la ville, à propos de laquelle tout auteur peut déclarer, en reprenant la célèbre expression d'Albert Camus, reprise depuis par Izzo : « *Ce sont souvent des amours secrètes, celles que l'on partage avec une ville.* »<sup>[382]</sup>

---

<sup>[382]</sup> CAMUS, Albert, op.cit., p.658.

## *RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES*

**1. Corpus (Œuvres comparées)****I.1. Œuvres de Yasmina Khadra :**

1. KHADRA Yasmina, *Morituri, Le quatuor algérien*, Gallimard, Paris, 2008.
2. KHADRA Yasmina, *Double blanc, Le quatuor algérien*, Gallimard, Paris, 2008.
3. KHADRA Yasmina, *L'Automne des chimères, Le quatuor algérien*, Gallimard, Paris, 2008.

**I.2. Œuvres de Jean-Claude Izzo :**

1. IZZO Jean -Claude, *Total Khéops, La trilogie Fabio Montale*, Gallimard, Paris, 2006.
2. IZZO Jean -Claude, *Chourmo, La trilogie Fabio Montale*, Gallimard, Paris, 2006.
3. IZZO Jean -Claude, *Solea, La trilogie Fabio Montale*, Gallimard, Paris, 2006.

**I.3. Œuvres de Manuel Vázquez Montalbán :**

1. MONTALBÁN Manuel Vázquez, *Les Mers du Sud*, Traduction française, Union générale d'Édition, 10/18, Paris, 1988.
2. MONTALBÁN Manuel Vázquez, *Le Labyrinthe grec*, Traduction française, Christian Bourgois, Paris, 1992.

**II. Lectures complémentaires des mêmes auteurs****II.1. Œuvres de Yasmina Khadra :**

1. KHADRA Yasmina, Commissaire Llob, *Le Dingue au bistouri*, Laphomic, Alger, 1990, Flammarion, Paris, 2001.
2. KHADRA Yasmina, *Les Agneaux du Seigneur*, Julliard, Paris, 1998.
3. KHADRA Yasmina, *À quoi rêvent les loups*, Julliard, Paris, 1999.
4. KHADRA Yasmina, *L'Écrivain*, Julliard, Paris, 2001.
5. KHADRA Yasmina, *L'Imposture des mots*, Julliard, Paris, 2002.
6. KHADRA Yasmina, *Les Hirondelles de Kaboul*, Julliard, Paris, 2002.
7. KHADRA Yasmina, *Cousine K*, Julliard, Paris, 2003.
8. KHADRA Yasmina, *L'Attentat*, Julliard, Paris, 2005.
9. KHADRA Yasmina, *Les Sirènes de Bagdad*, Julliard, Paris, 2006.
10. KHADRA Yasmina, *Ce que le jour doit à la nuit*, Julliard, Paris, 2008.
11. KHADRA Yasmina, *L'Olympe des infortunes*, Julliard, Paris, 2010.
12. KHADRA Yasmina, *Les Chants cannibales*, Casbah, Alger, 2012.

13. KHADRA Yasmina, *Les Anges meurent de nos blessures*, Casbah, Alger, 2013.

14. KHADRA Yasmina, *Qu'attendent les singes*, Casbah, Alger, 2014.

**II.2. Œuvres de Jean -Claude Izzo :**

1. IZZO Jean -Claude, *Les Marins perdus*, Flammarion, Paris, 1997.

2. IZZO Jean -Claude, *Vivre fatigue et autres nouvelles*, Librio, E.J.L. Paris, 1998.

3. IZZO Jean -Claude, *Le Soleil des mourants*, Flammarion, Paris, 1999.

**II.3. Œuvres de Manuel VázquezMontalbán :**

1. MONTALBÁN Manuel Vázquez, *Meurtre au comité central*, Traduction française, Seuil, Paris, 1987.

2. MONTALBÁN Manuel Vázquez, *Les Oiseaux de Bangkok*, Traduction française, Seuil, Paris, 1987.

3. MONTALBÁN Manuel Vázquez, *Tatouage*, Traduction française, Christian Bourgois, Paris, 1990.

4. MONTALBÁN Manuel Vázquez, *Barcelones*, Seuil, Paris, 1990.

5. MONTALBÁN Manuel Vázquez, *Histoires de famille*, Traduction française, Christian Bourgois, Paris, 1992.

6. MONTALBÁN Manuel Vázquez, *J'ai tué Kennedy ou les mémoires d'un garde ducorps*, Traduction française, Christian Bourgois, Paris, 1994.

7. MONTALBÁN Manuel Vázquez, CALLEJA, Eduardo Gonzalez, *La Méditerranée espagnole*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2000.

8. MONTALBÁN Manuel Vázquez, *Le désir de mémoire*, Renaissance du Livre, Paris, Paris, 2004.

**III. Ouvrages critiques sur les trois auteurs**

1. BONN Charles, *Paysages littéraires algériens des années 90. Témoigner d'une tragédie*, Ouvrage collectif, L'Harmattan, Paris, 1996.

2. BONN Charles, *Echanges et mutations des modèles littéraires, entre Europe et Algérie*, L'Harmattan, Paris, 2004.

3. BURTSCHER-BECHTER, B, MERTZ-BAUMGARTNER, B, *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, Paris, 2001.

4. DÉJEUX Jean, *La Littérature maghrébine d'expression française*, Presses Universitaires de France. Paris, 1992.
5. KADARI Louiza, *De l'utopie totalitaire aux œuvres de Yasmina Khadra, approches des violences intégristes*, L'Harmattan, Paris, 2007.
6. MENEGALDO G, PETIT, M. (sous la direction de) *Manières de noir, La fiction policière contemporaine*. P.U. Rennes, 2010.
7. MERAHI Youcef, *Qui être-vous Monsieur Khadra ?* Sedia, Alger, 2007.

**IV. Articles sur les trois auteurs**

1. BADIS Alaoua, "De l'écrit à l'écran, Les œuvres littéraires adaptées au grand écran", Dossier Yasmina Khadra, *L'ivrEscQ*, n°4 Jan/Fev 2010.
2. BELLOULA Nassira. " Je suis ce rêve Algérien, féroce et pur, beau parce que généreux", *Liberté*, 30 Octobre 2005
3. BENHAIMOUDA Miloud, "Mythologie du roman policier algérien", *Synergies*, Algérie, n°3, 2008.
4. BOUDJAJA Mohamed, " La pratique intertextuelle dans le polar de Yasmina Khadra ", *Synergies*, Algérie, n°4, 2009.
5. CARCELEN, Jean- François, TYRAS, Georges, " Panorama du roman noir espagnol" in *Hard- Boiled Dicks*, N° 20-21, 1988.
6. DEL PAPPAS Gilles, "Le Roman policier méditerranéen dans le paysage littéraire", *L'Humanité*, Le 5 Janvier 2008.
7. DOUIN Jean-Luc, "Yasmina Khadra lève une part de son mystère. L'écrivain algérien révèle pour la première fois son identité." *Le Monde*, 10 septembre ,1999.
8. DOUIN Jean-Luc, "Yasmina Khadra se démasque" *Le Monde*, 12 janvier ,2001.
9. KAHOUAH Abdelmajid, "L'histoire dévoilée de Yasmina Khadra", *Revue des littératures du sud*, N°146, Nouvelle génération, Octobre – Décembre, 2001.
10. MERLE René, "Polar méditerranéen ? L'ombre de Montalbán", *Regard*, n° 69-70, 2001.
11. MESBAH Mohamed Chafik, "Entretien avec Yasmina Khadra", *Le Soir d'Algérie*, 26/04/2007.
12. MILIANI Hadj, "Le roman policier algérien" in *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?*, Harmattan, Paris, p.106.

13. SIMON Catherine, Yasmina Khadra : “ L’inévitable universalité du roman policier”, *Le Monde*, 6 octobre 2000.
14. TYRAS Georges, “Le Roman policier ou le sous-sol de la société .” Entretien avec Manuel Vázquez Montalbán”, *Mouvements*, N° 15-16, 2001.
15. TYRAS Georges, “Le Noir espagnol : postmodernité et écriture du consensus”, *Mouvements*, N° 15/16, mai – juin- juillet- août 2001.

**V. Autres romans policiers méditerranéens**

1. CAMILLERI Andrea, *Chien de faïence*, Sellerio, Palermo, 1996, Traduction française, Fleuve Noir, Paris, 1999.
2. CAMILLERI Andrea, *Un mois avec Montalbano, Le commissaire Montalbano enquête*, Arnoldo Mondadori Editore SPA, 1998, Traduction française, Fleuve noir, Paris, 1999.
3. CAMILLERI Andrea, *La Forme de l'eau*, Sellerio, Palermo, 1998, Traduction française, Fleuve Noir, Paris, 1998.
4. CAMILLERI Andrea, *Un été ardent*, Sellerio, Palermo, 2006, Traduction française, Fleuve Noir, Paris, 2008.
5. CAMILLERI Andrea, *Le Champ du potier*, Sellerio, Palermo, 2008, Traduction française, Fleuve Noir, Paris, 2012.
6. DEL PAPPAS Gilles, *Du sel plein les yeux*, Jigal, Marseille, 2002.
7. DEL PAPPAS Gilles, *Les Quatre sueurs du juge*, Jigal, Marseille, 2008.
8. MARKARIS Petros, *Le Che s'est suicidé*, Gabrièlidès, Athènes, 2003, Traduction française, Seuil, Paris, 2006.
9. MARKARIS Petros, *Publicité meurtrière*, Gabrièlidès, Athènes, 2006, Traduction française, Seuil, Paris, 2009.
10. MARKARIS Petros, *Liquidation à la grecque*, Gabrièlidès, Athènes, 2010, Traduction française, Seuil, Paris, 2012.
11. MARKARIS Petros, *Le Justicier d'Athènes*, Gabrièlidès, Athènes, 2011, Traduction française, Seuil, Paris, 2013.
12. MERLE René, *C'est quoi la philo ? L'Ecailleur du Sud*, Marseille, 2006.
13. RAYNAL Patrick, *Le Marionnettiste*, Le masque, Gallimard, Paris, 2001.
14. RAYNAL Patrick, *Retour au noir*, Flammarion, Paris, 2009.

**VI. Critique littéraire****VI. 1. Ouvrages sur la représentation**

1. ARISTOTE, *Poétique*, Gallimard, « Tel », Paris, 1997.
2. AUERBACH Erich, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, Paris, 1968.
3. AUZEL Dominique, *Le Cinéma, Essentiel Milan*, Toulouse, 1995.
4. BARTHES Roland, BERSANI Leo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Michael WATT Ian, *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982.
5. BARTHES Roland, *La Chambre claire, Notes sur la photographie*, L'étoile, Gallimard, Seuil, 1980.
6. BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984.
7. BAURET Gabriel, *Approches de la photographie*, Nathan, Paris, 1992.
8. BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, Allia, Paris, 2012.
9. BRUNET François, *La Naissance de l'idée de la photographie*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011.
10. BURCH Noël, *La Lucarne de l'infini, La naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris, 1991.
11. CLERC Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Nathan, Paris, 1993.
12. COHEN Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Seuil, Paris, 2001.
13. COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Seuil, Paris, 1998.
14. DUBOIS Jack, *Les Romanciers du réel, De Balzac à Simenon*, Seuil, Paris, 2000.
15. DUFOUR Philippe, *Le Réalisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.
16. GEFEN Alexandre, *La Mimésis*, Flammarion, 1<sup>ère</sup> éd., 2002, 2<sup>ème</sup> éd., Paris, 2003.
17. GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 2004.
18. FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *La Bande dessinée*, Armand Colin, Paris, 2009.
19. FONTAINE David, *La Poétique*, Nathan, Paris, 1993.
20. FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.
21. MONTALBETTI Christine, *La Fiction*, Flammarion, Paris, 2001.
22. MORTIER Daniel, *Les Grands genres littéraires*, Champions, Paris, 2001.
23. ORTEL Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie, Enquête sur une révolution invisible*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002.

24. PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Seuil, Paris, 1988.
25. RIPOLL Frédéric, Roux Dominique, *La Photographie*, Essentiel Milan, Toulouse, 1995.
26. SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Seuil, Paris, 1999.
27. SONTAG Susan, *Sur la photographie*, Christian Bourgois, Paris, 2000.
28. STALLONI Yves, *Les Genres littéraires*, Nathan, Paris, 2003.
29. TADIÉ Jean-Yves, *La Critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Belfond, Paris, 1987.
30. THELOT Jérôme, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003.

**VI.2. Ouvrages sur la ville méditerranéenne**

1. AURAIX-JONCHIERE Pascale, MONTANDON Alain, *Poétique des lieux*, Presses de l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004.
2. BASTIE J, DEZERT B, *La Ville*, Masson, Paris, 1992.
3. BELHAMISSI Moulay, *Alger, la ville aux mille canons*, E.N.A.L, Alger, 1990.
4. BERTRAND Régis (Sous la direction de), *Histoire d'une ville : Marseille*, Ville de Marseille, Marseille, 2012.
5. BLANC Jean –Noël, *Polar ville, Images de la ville dans le roman policier*, Ecole d'Architecture de Lyon, Lyon, 1991.
6. BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Folio Essais, Paris, 1988.
7. BOUCHENTOUF-SIAGH Zohra, *Dzayer, Alger, Ville portée, rêvée, imaginée*, Casbah, Alger, 2006.
8. BOUMAZA Nadir et al, *Villes réels, Villes projetées, Villes maghrébines en fabrication*, Maisonneuve-Larose, Paris, 2005.
9. BOZONET Grégory, MAZUIR Line, *La Ville, L'essentiel pour comprendre*, Ellipses, Paris, 2014.
10. BRAUDEL Fernand (sous la direction de), *La Méditerranée, L'espace et l'Histoire*, Flammarion, Paris, 1985.
11. BROSSEAU Marc, *Des romans– géographes*, L'Harmattan, Paris, 1996.
12. CHEMAIN Roger, *La Ville dans le roman africain*, l'Harmattan, Paris, 1981.
13. DE DIEGO Rosa, *Les Villes de la mémoire*, Humanitas, Québec, 1997.
14. DONZEL André, *Marseille, L'expérience de la cité*, Economica, Marseille, 1998.
15. DUBY Georges, BRAUDEL Fernand, *La Méditerranée, Les hommes et l'héritage*, Flammarion, Paris, 1985.

16. FERNANDEZ Dominique, *Mère Méditerranée*, 1<sup>ère</sup> éd., 1965, 2<sup>ème</sup> éd., Grasset & Fasquelle, Paris, 2000.
17. GARNIER Xavier, ZOBERTMAN Pierre, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2006.
18. HERMARY Antoine, HESNARD Antoinette, TREZINY Henri (Sous la direction de), *Marseille grecque, 600-49 av. J.-C. La cité phocéenne*, Errance, Paris, 1999.
19. HUNTZINGER Jacques, *Il était une fois la Méditerranée*, CNRS Editions, Paris, 2010.
20. KERBRAT Marie-Claire, *Leçon littéraire sur la ville*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995.
21. JORDI Jean-Jacques, LAPILLONNE Anne-Marie, *Marseille*, Autrement, Paris, 2002.
22. KHADDA Naget, SIBLOT Paul, (sous la direction de) *Alger, Une ville et ses discours*, Université, Paul Valéry, Montpellier III, 1996.
23. LADHANY Gilles (sous la direction de), *ALGER-BEYROUTH-MÉDITERRANÉE, Littératures de crise et cheminements méditerranéens*, ouvrage collectif, Libre-Poche, Alger, 2006.
24. LAURENS Henry, *Le Rêve méditerranéen*, CNRS, Paris, 2010.
25. LUISET Odette, *Introduction à la ville*, Armand Colin, Paris, 2011.
26. MARCHAL Hervé, STÉBÉ Jean-Marc, *Les Grandes questions sur la ville et l'urbain*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011.
27. NOUSCHI André, *La Méditerranée au 20<sup>e</sup> siècle*, Armand Colin, Paris, 1999.
28. REYNIER Christiane, THERENTY Marie-Eve, *Les Médiateurs de la Méditerranée*, S.N. Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 2013.
29. ROUDAUT Jean, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Hatier, Paris, 1990.
30. SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, Armand Colin, 1996, 2<sup>ème</sup> éd., Payot Rivages, Paris, 2004.
31. VION-DURY Juliette, GRASSIN, Jean-Marie, WESTPHAL, Bertrand, *Littérature et espaces*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2001.
32. VION-DURY Juliette (sous la direction de), *L'écrivain auteur de sa ville*, Pulim, Collection Espaces Humains, Limoges, 2001.
33. WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique mode d'emploi*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2000.

34. WESTPHAL Bertrand, *Le Rivage des mythes, Une géocritique méditerranéenne, Le lieu et son mythe*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2001.

**VI.3. Ouvrages sur la théorie et l'histoire du roman policier**

1. ARTIAGA Loïc (Sous la direction de), *Le roman populaire des premiers feuillets aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*, Autrement, Paris, 2008.
2. AZIZA Claude, REY Anne, *La Littérature policière*, Pocket, Paris, 2003.
3. BOILEAU- NARCEJAC, *Le Roman policier*, Presses Universitaires de France, Paris, 1975.
4. BONNE-MAISON Audry, FONDANÈCHE Daniel, *Le Polar*, Le Cavalier bleu, Paris, 2009.
5. BOURDIEU Jean, *Histoire du roman policier*, Editions de la Fallois, Paris, 1996.
6. BOYER Alain-Michel, *Les Paralittératures*, Armand Colins, Paris, 2008.
7. CASTA Isabelle-Rachel, *Pleins feux sur le polar*, Klincksieck, Paris, 2012.
8. MELLIER Denis, MENEGALDO Gilles (Sous la direction de), *Formes policières, Collectif*, La Licorne, Poitiers, 1998.
9. COUEGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Seuil, Collection Poétique, Paris, 1992.
10. COLIN Jean Paul, *Crimologies*, Canevas, Frasnè Saint- Emier, 1995.
11. COUEGNAS Daniel, *Fictions, Enigmes, images, Lectures (para ?) littéraires*. PULIM, Limoges, 2001.
12. DELEUSE Robert, *Les Maîtres du roman policier*, Bordas, S.A. Paris, 1991.
13. DUBOIS Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Nathan, Paris, 1992.
14. DULOUT Stéphanie, *Le Roman policier*, Milan, Toulouse, 1997.
15. EVRARD Franck, *Lire le roman policier*, Dunod. Paris, 1996.
16. FERNANDEZ Denis, *Le Polar*, MA, Paris, 1986.
17. FONDANÈCHE Daniel, *Le Roman policier*, Ellipse, Paris, 2000.
18. GUICHARD Thierry (ouvrage collectif), *Le Roman français contemporain*, Cultures France, Paris, 2007.
19. LACASSIN Francis, *Mythologie du Roman policier*, Christian Bourgois, Paris, 1993.
20. LITS Marc, *Le Roman policier, introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire, « paralittératures », Liège, 1999*

21. MESSAC Régis, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Slatkine reprints, Genève, 1975.
22. MÜLLER Elfried, RUOFF Alexander, *Le Polar français, Crime et histoire*, La Fabrique, Paris, 2002.
23. PERRIN Raymond, *Histoire du polar jeunesse, Romans et bandes dessinées*, L'Harmattan, Paris, 2011.
24. REUTER Yves, *Le Roman policier et ses personnages*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint- Denis, 1989.
25. REUTER Yves, *Le Roman policier*, Armand Colin, Paris, 2007.
26. SAINT-MARTIN Francis, *Les Pulps, L'âge d'or de la littérature populaire américaine*, Société d'édition Les Belles Lettres, Paris, 2000.
27. SCHWEIGHAUSER Jean- Paul, *Le Roman noir français*. PUF, Coll. Que sais-je ? Paris, 1984.
28. TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971.
29. VANONCINI André, *Le Roman policier*, Presses Universitaires de France, Coll. Que sais – je ? Paris, 1993.

#### **VI.4. Ouvrages de la littérature comparée**

1. BESSIERE Jean, PAGEAUX Daniel-Henri, *Perspectives comparatistes*, Honoré Champion, Paris, 1999.
2. BRUNEL, P., PICHOS, C., ROUSSEAU, A-M., *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Armand Colin, Paris, 1983.
3. BRUNEL Pierre, CHEVREL Yves, *Précis de littérature comparée*, PUF, Paris, 1989.
4. BRUNEL Pierre, *La Littérature comparée*, PUF, Paris, 1989.
5. CHEVREL Yves, *La Littérature comparée*, PUF, « Que sais-je » ?, Paris, 1989.
6. CLAUDON Francis, HADDAD-WOTLING Karen, *Précis de littérature comparée, Théorie et méthodes de l'approche comparative*, Armand Colin, Paris, 2004.
7. PAGEAUX Daniel –Henri, *La Littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris, 1994.
8. SOUILLER Didier, TROUBETZKOY Wladimir, *Littérature comparée*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997.

**VI.5. Ouvrages sur l'Histoire**

1. BELKAID Akram, *Un regard calme sur L'Algérie*, Seuil, Paris, 2005.
2. BENNASSAR Bartolomé, BESSIERE Bernard, *Espagne, Histoire, Société, Culture*, La découverte, Paris, 2009, 2012.
3. CHENTOUF Tayeb, *Etudes d'Histoire de L'Algérie (18e & 19e siècle)*, Office des Publications Universitaires, Alger, 2010.
4. COLLECTIF, *Algérie, Arrêt du processus électoral, Enjeux et démocratie*, Cidecom, Marinoor Alger, 2002.
5. D'ALMEIDA Fabrice (sous la direction de), *L'Espagne, des origines à nos jours, L'Histoire*, Arthème Fayard, Paris, 2013.
6. DULPHY Anne, *Histoire de l'Espagne de 1814 à nos jours, défi de la modernisation*, Nathan, Paris, 1992, 2002.
7. FERKOUS Salah, *Aperçu de L'Histoire de l'Algérie, Des Phéniciens à l'indépendance*, 814 AV.J.C. / 1962. Traduit par BENAMOR Salah, Dar El-Ouloum, Annaba, 2007.
8. JORDI Canal, *Histoire de l'Espagne contemporaine de 1808 à nos jours, politique et société*, Armand Colin, Collection U, Paris, 2009.
9. M'HAMSADJI Kaddour, *El Qaçba, Zmân, La Casbah d'Alger, autrefois, Tome1 : Histoire, De l'île aux Mouettes à la Casbah*, Office des Publications Universitaires, Alger, 2010.
10. NOURRY Philippe, *Histoire de l'Espagne des origines à nos jours*, Tallendier, Paris, 2013.
11. PÉREZ Joseph, *Histoire de l'Espagne*, Fayard, Paris, 1996.
12. STORA Benjamin, *L'Histoire de l'Algérie contemporaine 1830-1988*, Casbah, Alger, 2004.
13. VILAR Pierre, *Histoire de l'Espagne*, PUF, Collection. Que sais-je ? Paris, 2009.

**VI.6. Ouvrages généraux**

1. AMOSSY Ruth, HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés*, Nathan, 1997, Armand Colin, Paris, 2009.
2. BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.
3. CAMUS Albert, *Noces*, suivi de *L'été*, Gallimard, Col. Folio, Paris, 1959.

4. CHARTIER Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Nathan, Paris, 2000.
5. DANCOURT Michèle, *Dédale et Icare, Métamorphose d'un mythe*, CNRS, Paris, 2002.
6. DUFAYS Jean-Louis, LISSE, Michel, MEURÉE, Christophe, *Théorie de la littérature. Une introduction*, Bruylant-Academia, Louvain, 2009.
7. GIGNOUX Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, Paris, 2005.
8. HAMILTON Edith, *La Mythologie, Ses dieux, ses héros, ses légendes*, 1940, 1942, Gérard & C°, 1962, Marabout, Alleur (Belgique), 1978, 1997.
9. HAMON Philipe, *Du Descriptif*, Hachette, Paris, 1993.
10. ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985.
11. JAUSS Hans- Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.
12. JOUVE Vincent, *La Lecture*, Hachette livre, Paris, 1993.
13. JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.
14. MARIN Louis, *Des pouvoirs de l'image, Gloses*, Seuil, Paris, 1993.
15. MILLY Jean, *Poétique des textes*, Nathan, Paris, 1992.
16. MINGUET Joan, *Gauguin, l'homme, la vie, l'œuvre*, Mengès, Paris, 1994.
17. MONTALBETTI, Christine, *Le Personnage*, Flammarion, Paris, 2003.
18. PICARD Michel, *La Lecture comme jeu*, Minuit, Paris, 1986.
19. PIEGAY- GROS Nathalie, *Le Lecteur*, Flammarion, Paris, 2002.
20. RABAU Sophie, *L'Intertextualité*, Flammarion, Paris, 2002.
21. RAIMOND Michel, *Le Roman*, Armand Colin. Paris, 1989.
22. ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris, 1963.
23. RULLIER-THEURET Françoise, *Approche du roman*, Hachette, Paris, 2001.
24. TADIE Jean- Yves, *Le Roman au XX<sup>e</sup> siècle*, Belfond, Paris, 1990.
25. THERENTY Marie- Eve, *L'Analyse du roman*, Hachette, Paris, 2000.

VII. Sitographie :

1. AMARA Hakim, “2010, les 40 ans du polar algérien”, in *Le Soir d’Algérie*, culture littéraire sur : <http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2010/05/27>
2. BEDARIDA Catherine, “Noir Méditerranée–Portrait de l’écrivain grec Petros Markaris”, *Le Monde* lundi 31 juillet 2006 sur : <http://actura.info>.
3. BULLEN Claire, “Marseille, ville méditerranéenne ? Enjeux de pouvoir dans la construction des identités urbaines”, *Rives méditerranéennes*, sur : [revue-rives-mediterraneenes-2012-2-page-157.htm](http://revue-rives-mediterraneenes-2012-2-page-157.htm).
4. BURTSCHER-BECHTER Beate, “Naissance et enracinement du roman policier en Algérie”, *L’Actualité littéraire, Polar* sur : [www.revues-plurielles.org](http://www.revues-plurielles.org).
5. CANU Claudia, “Le Roman policier en Algérie. Le cas de Yasmina Khadra”, in *Francofonia* n°16, Espagne 2007 sur : [www.redalyc.org](http://www.redalyc.org).
6. CANU Claudia, “Le polar maghrébin sous la plume de Yasmina Khadra. Comment l’enquête policière devient enquête politique”, sur : [http://etc-dal.ca/belphegor/vo19\\_no3/articles/09\\_03\\_canucl\\_khadra\\_fr\\_cont.html](http://etc-dal.ca/belphegor/vo19_no3/articles/09_03_canucl_khadra_fr_cont.html).
7. CASTA Isabelle, “Héritier ou parvenu : le roman criminel en France”, IUFM, Amiens sur : [www.romanesques.fr/articles/isabelle-casta-heritier-ou-parvenu/](http://www.romanesques.fr/articles/isabelle-casta-heritier-ou-parvenu/).
8. CATTEDRA Raffael, “La ville méditerranéenne en question”, sur : <http://www.revue-notos.net/>
9. CHAULET-ACHOUR, Christiane, “Le Polar algérien”, sur : <http://www.culturessud.comp>.
10. COLLOMB Michel, “Le défi de l’incomparable, pour une étude des interactions entre littérature et photographie”, sur : [www.vox-poetica.org/biblio/collomb.html](http://www.vox-poetica.org/biblio/collomb.html).
11. CONTE David, “L’innocence comme échappatoire : brève enquête sur Mario Lacruz”, sur : [www.crec-paris3.fr/](http://www.crec-paris3.fr/).
12. DECURE Nicole, “Ruptures avec la domination masculine dans les romans policiers de Maria Antonio Oliver et Alicia Giménez-Bartlett”, sur : <http://www.researchgate.net>.
13. DUGAS Guy, “Années noires, roman noir”, *L’actualité littéraire, polar* sur : [www.revues-plurielles.org](http://www.revues-plurielles.org).
14. FATMI Saadedine, “Le polar algérien francophone et les influences américaines”, *Annales de Filologia Francesa*, n°20, 2012 sur : [dialemet.nirioja.es/descargo/articulo/4056779.pdf](http://dialemet.nirioja.es/descargo/articulo/4056779.pdf).
15. FERNIOT Christine, “Andrea Camilleri : le polar, c’est une discipline”, sur : <http://www.lexpress.fr>.

16. FLEURY Lison, “Désenchantement politique et redéfinition de la question sociale dans les romans de Jean-Claude Izzo”, sur : [www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-35.htm](http://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-35.htm).
17. FRANÇOIS Marion, “Le stéréotype dans le roman policier”, *Cahiers de Narratologie* [en ligne] 2009 : <http://narratologie.revues.org/1095>.
18. FRANÇOIS Marion, “La vérité dans le sang : roman policier et connaissance”. *Revue LISA/LISA e-journal*, [http : // lisa.revues.org/3953](http://lisa.revues.org/3953).
19. GASTEL Adel, “Une Agatha Christie à l’algérienne?” *L’actualité littéraire, polar* sur : [www.revues-plurielles.org](http://www.revues-plurielles.org).
20. GASTEL Adel, “*Double blanc*, La récidive de Yasmina Khadra”, *L’actualité littéraire, polar* sur : [www.revues-plurielles.org](http://www.revues-plurielles.org).
21. GOHLIS Tobias, “La Méditerranée, haut lieu du crime”, sur : <http://www.arte.fr>. 2006.
22. GUILLEMIN Alain, “ Le polar « marseillais ». Reconstitution d’une identité locale et constitution d’un sous-genre”. *A contrario* 1/ 2003 (vol.1), p.45-60, sur : [www.cairn.info/revue-a-contrario-2003-1-pages-45.htm](http://www.cairn.info/revue-a-contrario-2003-1-pages-45.htm).
23. HONEY BONE David, *Manuel Vázquez, Montalbán, Canal noir* sur : [http://polarnoir.net16.net/montalban\\_interv.html](http://polarnoir.net16.net/montalban_interv.html).
24. IZZO Jean-Claude, *Moi, bâtard de Marseille* sur : <http://w.w.w.telerama.fr/livre>, 1998.
25. IZZO Jean-Claude, *Rencontre avec Jean-Claude Izzo à l’occasion de la parution de Solea ( 1998)*, sur ; <http://w.w.w.gallimard.fr>.
26. KHADRA Yasmina, “Rencontre avec Yasmina Khadra” sur <http://www.bibliosurf.com/> Rencontre-avec-yasmina-khadra.
27. KHELIFI Ghania, “Nouvelle génération des écrivains algériens. Adlène Meddi ou l’esthétique de la cruauté. ”, sur : [http:// www.babelmed.net](http://www.babelmed.net).
28. KUNTZ IGLESIAS, Lucia, “Manuel Vázquez, Montalbán, ou la liberté de l’écriture”. *Le Courrier de l’UNESCO*, sur <http://www.unesco.org/courier/1998>.
29. La pensée de midi, “*Hommage à Jean-Claude Izzo*”, *La pensée de midi* 1/2000 (n°1), sur : [www.cairn.info/ revue-la-pensee-de-midi-2000-1-page-168.htm](http://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2000-1-page-168.htm).
30. LOMBARD Laurent, “Le Roman policier italien : entre mythe et silence ”, sur <http://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-59-htm>.
31. MONTALBÁN Manuel Vázquez, *Entretien avec MONTALBÁN, Manuel Vázquez* sur : [www.art.tv./fr/manuel-vazquez-montalban/](http://www.art.tv/fr/manuel-vazquez-montalban/).

32. SAVARY Sophie, “ Comment des polars barcelonais modèlent l’imaginaire de la ville ” Géographie et cultures, [en ligne], sur : <http://gc.revue.org>.
33. SEFFAHI Mohamed in “ Albert Camus, l’œuvre plaidoyer our une certaine Méditerranée ”, *Ecart s d’identité* N°82, Septembre 1997, sur : [www.revues-plurielles.org](http://www.revues-plurielles.org).
34. TYRAS Georges, “À la recherche du récit perdu dans *les mers du sud*” sur : <http://cle.ens-lyon.fr>.
35. WESTPHAL Bertrand, “Pour une approche géocritique des textes”, sur : [www.vox-poetica.org](http://www.vox-poetica.org).

### IX. Thèses :

1. BECHTER –BURTSCHER Beate, *Entre affirmation et critique, le développement du roman policier algérien d’expression française*, thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1998.
2. BENHAIMOUDA Miloud, *Formation du roman policier algérien [1962-2002]*, thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise, France, 2005.
3. BIVONA Rosalia, *Nourriture et littérature dans la littérature maghrébine contemporaine*, Thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise, France, 2006.
4. CANU Claudia, *Yasmina Khadra, Andreu Martin et Giorgio Todde. La Méditerranée se colore de noir ou le renouvellement du roman policier*, Université Paris II, 2011.
5. COURREGES Yann, *La Ville méditerranéenne dans le roman de langue française, au XX<sup>e</sup> siècle : types et imaginaires, de Marseille et Nice à Alger et Oran*, Université Montpellier III-Paul Valéry, 2005.
6. GIRARD FRANÇOIS, Marion, *Parodie et transposition dans le roman policiercontemporain*, Université Lumière-Lyon II, 2000.
7. MALSKI Estelle, *Le Roman policier à l’épreuve des littératures francophones des Antilles et du Maghreb, Enjeux critiques et esthétiques*, Université Michel de Montaigne-Bordeaux, 2009.

**X. Dictionnaires :**

1. ARON Paul, SAINT -JACQUES Denis, VIALA Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*. Presses Universitaires de France, Paris, 2002.
2. AZIZA Claude, C. OLIVRIERI et R. SCTRICK, *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, Nathan, Paris, 1978.
3. AZIZA Claude, C. OLIVRIER, R. SCTRICK, *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Nathan, Paris, 1978.
4. BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Rocher, Paris, 1988.
5. DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010.
6. Dictionnaire LE LITTRÉ, Paris, tome 4, 1994.
7. MESPLEDE Claude, *Dictionnaire des littératures policières*, 1<sup>ère</sup> éd., Joseph K., 2003, 2<sup>ème</sup> éd. Paris, 2007.
8. TULARD Jean, *Dictionnaire du roman policier, 1841-2005*, Fayard, Paris, 2005.

## **RÉSUMÉ DE THÈSE**

La représentation de la ville est au cœur de notre étude sur le roman policier et précisément méditerranéen, développé d'une rive à l'autre de la Méditerranée. Ne se contentant pas d'être uniquement un espace géographique en partage, la Méditerranée représente aussi un espace culturel, historique et social qui se prête particulièrement à l'imaginaire littéraire. Ainsi, sont étudiées les villes de Marseille et de Barcelone pour le Nord méditerranéen, et Alger pour le Sud. Le choix de ces trois villes, s'est fait en fonction des auteurs choisis. Elles nous semblent résumer les autres villes méditerranéennes, et par conséquent offrir une certaine *méditerranéité symbolique*, que nous avons mise à profit pour appréhender les romans de notre corpus ; à savoir *Morituri*, *Double blanc* et *L'Automne des chimères* de l'écrivain algérien Yasmina Khadra ainsi que *Total Khéops*, *Chourmo* et *Solea* du Français Jean-Claude Izzo et aussi *Les Mers du Sud* et *Le Labyrinthe grec* de l'Espagnol Manuel Vázquez Montalbán. S'appuyant sur leur imaginaire policier, nous avons essayé de définir quelle représentation se font ces auteurs de leurs villes en fonction de leur propre rapport à la réalité méditerranéenne et de leur imaginaire littéraire.

## **ABSTRACT OF THESIS**

The representation of the city is at the heart of our study of the detective novel and precisely Mediterranean, developed from one bank to the other of the Mediterranean. Not only being a geographical space, the Mediterranean also represents a cultural, historical and social space that lends itself especially to the literary imagination. Thus, the cities of Marseille and Barcelona are studied for the Mediterranean North and Algiers for the South. The choice of these three cities was made according to the chosen authors. They seem to summarize the other Mediterranean cities, and consequently offer a certain symbolic *Mediterraneanism*, which we have used to apprehend the novels of our corpus; Namely *Morituri*, *Double blanc* and *L'Automne des chimères* by the Algerian writer Yasmina Khadra and *Total Khéops*, *Chourmo* and *Solea* by the French Jean-Claude Izzo and also *Les Mers du Sud* and *Le Labyrinthe grec* of the Spanish Manuel Vázquez Montalbán. Based on their police imagination, we have tried to define what representation these authors make of their cities in terms of their own relation to the Mediterranean reality and their literary imagination.