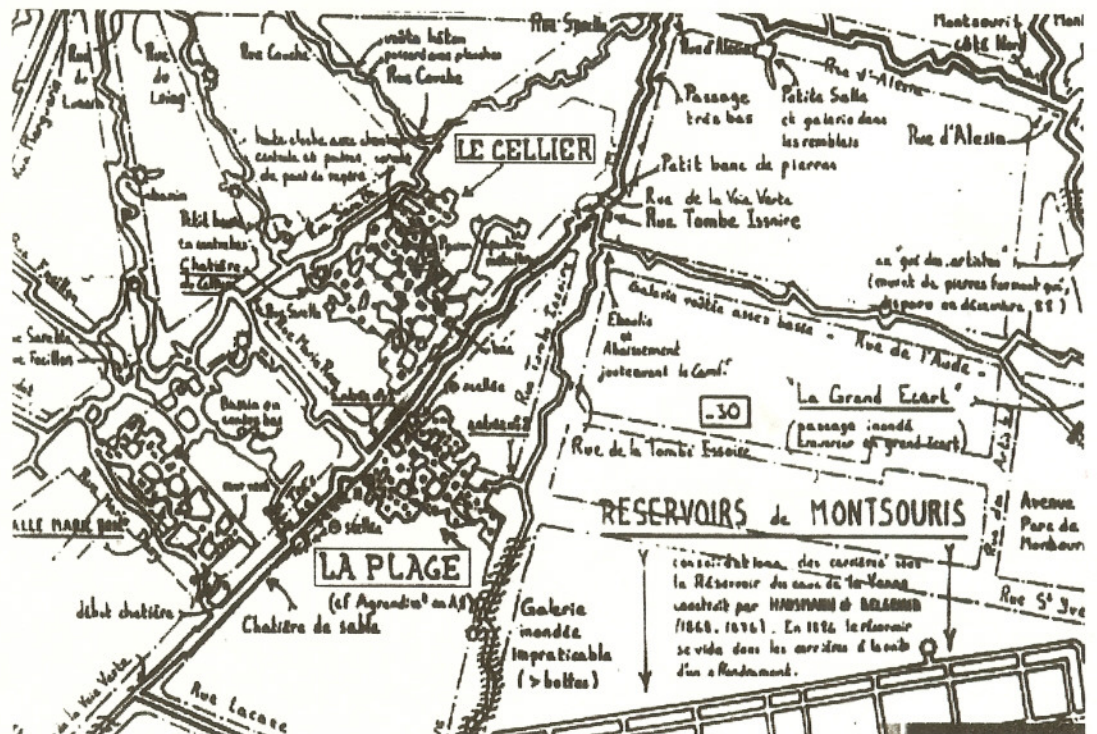


Nottingham French Studies



Errances urbaines

Edited by Jean-Xavier Ridon

Volume 39

Number 1

Spring 2000

REPRÉSENTATIONS DE L'ESPACE URBAIN DANS LE ROMAN POLICIER AUJOURD'HUI

MICHEL SIRVENT

Du polar au pol'art

En dépit de ce qu'on annonce parfois, la fin du roman policier,¹ le genre connaît aujourd'hui un étonnant renouveau.² Le regain actuel du genre est l'oeuvre d'auteurs aussi différents que T. Benacquista, D. Daeninckx, M. G. Dantec, V. Despentes, J. Cl. Izzo, T. Jonquet, H. Pagan, D. Picouly, J. B. Pouy, T. Nathan, F. Vargas, et bien d'autres.³ Une des manifestations les plus connues de cette effervescence est la série du *Poulpe* écrite à plusieurs mains, "collection de petits polars à bas prix" avec "des centaines de milliers d'exemplaires vendus" (Laurentin 16) et dont on vient de tirer un film.⁴

La catégorie de roman policier a toujours recouvert un ensemble d'oeuvres et d'esthétiques très hétérogènes. Le retour en masse du polar se fait ainsi dans une zone indéfinie, ambivalente, à la fois dans et hors de la Littérature. Pour risquer une métaphore spatiale, disons qu'après avoir été longtemps mise au ban de la Littérature ou reléguée dans la banlieue de la Haute Littérature, dans sa périphérie, cet ensemble fluctuant, protéiforme resurgit dans un paysage où le centre s'est entre temps déplacé: la notion même de ce qui constitue la Littérature ayant été décentrée pour ne pas dire a-centrée, à

¹ Alain Demouzon annonce en 1988 que "le polar est mort," cité in Vanoncini (*Policier* 103). J. N. Blanc conclut son étude sur cette prédiction: "L'avenir du polar est [...] derrière lui. Devant lui, il n'y a plus que le roman" (287). Manchette en 1981: "le polar est quelque chose d'installé sur le marché, avec son appareil de commentaires spécialisés qui y sont installés aussi, et tout ça n'en bougera plus et ne connaîtra plus de changement important. C'est mort [...]. C'est seulement son existence historique, d'ailleurs mineure, qui a fini" (*Chroniques* 213-14).

² Voir par exemple le lancement d'une nouvelle collection "Folio policier" chez Gallimard. Dans "L'automne en noir," M. Abescat note "la prolifération récente des collections consacrées à ce genre littéraire et [à] la concurrence impitoyable qui sévit sur ce marché en forte croissance," *Le Monde des poches*, 4 déc. 1998, p. II. B. Pivot consacre au genre un *Bouillon de Culture* en janvier 1999. Notons aussi la création d'une nouvelle revue *Temps noir*, *La Revue des littératures policières*.

³ Voir par ailleurs le "Dictionnaire des auteurs français," *Magazine Littéraire*, "La Planète Polar," no. 334, juin 1996: 26-31.

⁴ Réal. Guillaume Nicloux (1998). Les premiers auteurs de la série sont Jean-Bernard Pouy, Serge Quadrupani, Patrick Raynal, Didier Daeninckx et Noël Simsolo. J.-B. Pouy motive son lancement en déclarant: "[...] nous sentions bien, en lisant par exemple les revues spécialisées, que tout le monde regrettait Vidocq et Arsène Lupin. [...] Le déclic, ce fut le déferlement suscité par *Pulp Fiction*, le film de Tarantino. En pleine célébration du cinquantenaire de la "Série noire"! Nous aussi nous allions remettre les *pulps* au goût du jour. A la française. En créant une série de romans noirs populaires dont le héros s'appellerait... le Poulpe, évidemment!" (cite in Abescat, "Poulpe").

l'image un peu de certaines agglomérations ou mégapoles qui ont bien la nostalgie d'un centre perdu qu'il faudrait à tout prix revitaliser.

À côté d'un roman policier "littéraire," reste à considérer la recrudescence actuelle du polar "classique," comme l'appelait J. P. Manchette. Touchant un public plus vaste, cette veine populaire reste attachée à des collections spécialisées comme la *Série Noire* ou *Rivages/Noir* et s'affiche comme telle.⁵ La question à reprendre serait alors celle que posait le chef de file du néo-polar: quel est le "lien que le polar classique entretient, *y compris stylistiquement*, avec son époque mauvaise" (*Chroniques* 109, je souligne). Echenoz a montré récemment l'extrême rigueur, l'économie, la "sophistication" de l'écriture d'un roman comme *La Position du tireur couché* (15),⁶ le contrôle de la "rhétorique narrative" dans *Le Petit Bleu de la côte ouest* (22-23) ou le jeu des intrusions narratoriales dans *L'Affaire N°Gustro* (18) que l'on retrouvera chez l'auteur de *Cherokee*. Manchette s'est donné pour ainsi dire la contrainte de faire de l'art au coeur de la littérature industrielle (18), brisant la barrière opposant roman littéraire/roman populaire telle qu'elle n'existait pas au début du genre.

Aujourd'hui, la revendication d'une littérature de masse, d'intervention sociale, parfois délibérément politique, semble tirer les conséquences de ce diagnostic: il y a un retour à ce qu'on appelait jadis une *littérature de gare*, une littérature aujourd'hui *métropolitaine* à la fois bon marché et accessible dans tous les sens du terme (ainsi du métropolar).⁷ Refusant la récupération, cette littérature policière veut rester pure et dure, arbore son statut générique à travers un paratexte éditorial qui l'identifie clairement. Renaît donc un policier populaire ou réaliste autant que romanesque ou épique qui renoue avec les débuts du genre. Rappelons en effet que son émergence est liée en France au roman feuilleton et au roman à mystères (Diébolt) et, tout autant qu'Edgar A. Poe, songeons à Balzac avec l'emblématique figure de Vautrin, prise à l'actualité d'antan puisqu'elle est une réincarnation du célèbre criminel repent, Vidocq.

Le polar urbain et la modernité

Chesterton a défini le roman policier comme une "littérature populaire, célébrant les possibilités romanesques de la ville moderne" (*Défense* 40); "le roman policier est l'Iliade de la grande ville" (*Défense* 38). Sous l'angle de sa constitution, le roman policier est lié au développement urbain au dix-neuvième siècle.⁸ L'importance des égouts de Paris des *Misérables* à *Juve contre Fantômas* (1911) est bien connue. Avec Allain et Souvestre, créateurs

⁵ Pour l'année 1997, on recense 10 nouvelles collections sur un total de 46 collections spécialisées, 800 titres publiés (chiffre qui a doublé en 4 ans). *Les Racines du mal* de M. G. Dantec s'est vendu à 50 000 exemplaires, *Total Khéops* à 35 000 (Hatzenberger).

⁶ Echenoz en analyse minutieusement le premier paragraphe (19). De façon divergente, M. G. Dantec écrit dans le même numéro: "Il est de bon ton aujourd'hui de vanter les propriétés décapantes du style Manchette, comportementaliste, brièveté des phrases, dialogues écrits au couteau, économie des moyens, sécheresse de l'action, littérature 'en prise avec le réel', et tout ça," n'y reconnaissant aucun de ces traits dans le même incipit de *La Position du tireur couché* (209).

⁷ Début 1997, les éditions de la Voûte ont lancé une collection de romans policiers "jetables," petit format à 10 F, vendus dans des distributeurs sur la ligne A du RER (*Libération*, 27 fév. 1997, XII).

⁸ D'emblée soulignons toutefois, et contre certaines idées reçues, que "la naissance du roman policier ne coïncide pas avec une recrudescence de la violence. [...] Le rapport privilégié entre la Ville (Paris) et le bouillonnement de la criminalité, tel qu'il est perçu à la lecture des romans populaires et policiers, n'existe que par l'imagination des auteurs" (Diébolt 14).

de Fantômas au début du vingtième siècle, on a pu parler de "réinvention surréaliste de l'univers urbain" (Colin 252-79). Depuis E. Poe avec notamment *Le Mystère de Marie Roget* jusqu'à l'apparition du roman noir hard-boiled de D. Hammett ou du roman de gangsters de William R. Burnett,⁹ le décor urbain en vient à former un élément de plus en plus considérable. Le roman noir américain a souvent exploité le thème de la ville-jungle (*Asphalt Jungle*). Des *Nouveaux mystères de Paris* de Léo Malet jusqu'à Joseph Bialot ("Babelville") et Daniel Pennac (Belleville), une grande part de la production policière s'ancre dans l'espace urbain. Pour certains historiens, la représentation de la ville apparaît comme un élément générique décisif. Pour qu'il y ait récit policier, il faut non seulement qu'il y ait un délit, un détective-policier, mais un cadre bien précis, celui de la ville: "Le cadre changera petit à petit: nous allons quitter les forêts, les déserts et les villes rustiques, pour les grandes agglomérations où les poursuivis trouvent des cachettes de plus en plus compliquées, et où les poursuivants sont obligés de déployer des prodiges d'ingéniosité et de subtilité" (Hoveyda 41).

La ville, la foule, la masse, l'anonymat, le labyrinthe, la filature, l'effacement des traces de l'individu et, finalement, la liberté que procure le désordre urbain, sont présents dès les premières manifestations du genre dans le roman feuilleton. En fait, nombre d'oeuvres post-romantiques (de Balzac, E. Sue, Dumas, Hugo ou Dickens) fondées sur le conflit entre l'illégalité et la justice, "témoignent des inquiétudes que la société urbaine du XIXe siècle éprouve quant à son identité et à son fonctionnement" (Vanoncini 7-8). Issu de cette nouvelle littérature sérielle, de ce nouveau mode de production-réception qu'est le roman feuilleton,¹⁰ le récit d'enquête conjugue "deux modes d'écriture, celui du chroniqueur et celui du romancier," ce qui fait dire à Jacques Dubois dans *Le Roman policier ou la modernité: "du fait divers au récit d'enquête et d'énigme, on demeure dans la même thématique"* (17).

Le polar français des années 1940-60 est à la fois un avatar du roman feuilleton post-romantique et une transposition du roman noir américain des années 1930-40.¹¹ Après le "roman-problème" de la période classique (du meurtre ou de l'énigme en local clos), apparaît le "roman noir: 'fable moderne en termes réalistes,' le roman noir fait évoluer des personnages de chair et de sang [...] dans la ville pourrie, [ce qui] entraîne une critique sociale" (Tourteau 13-14). Proche de cette définition ancienne, Vanoncini définit le "modèle narratif du roman noir" en ces termes: "Un enquêteur privé ou fonctionnarisé, en même temps qu'il élucide un crime, dévoile les aspects d'un milieu et/ou d'une problématique socio-historique spécifique" (Vanoncini 103-04). C'est le cas des romans

⁹ Burnett "invente" le roman de gangsters (Deloux, "Cité" 85) avec *Le Petit César* l'année même où paraît le premier roman hard-boiled, *La Moisson rouge*, en 1929. J. N. Blanc établit "une distinction fondamentale [...] entre le roman policier classique [*whodunit* ou *murder party*] et le roman policier de type roman noir" selon l'importance accordée à la ville (10). La thèse me semble catégorique (à moins d'exclure... Poe du policier classique) et surtout, l'assertion selon laquelle dans celui-ci "le lieu ne compte pas" me paraît bien problématique, surtout dans les mystères en chambre close.

¹⁰ Les romans de Gaboriau paraissent dans le *Petit Journal* (1863). *L'Affaire Lerouge*, premier roman judiciaire, date de 1866.

¹¹ Manchette donne une "définition très restrictive du polar comme roman noir violent à l'américaine" (*Chroniques* 77). Il souligne aussi bien le lien du polar avec le roman noir américain (un "ersatz") qu'avec la "grande tradition des feuilletonistes français — celle de Balzac, Dumas, Sue" (78). Voir De Grève (156-57) pour les rapports entre le roman gothique. *Les Mystères de Paris* d' E. Sue parus en feuilleton (1842-43) et *Les Nouveaux mystères de Paris* de L. Malet (1955-59).

de D. Daeninckx, notamment *Mort au premier tour*.¹² L'enquête menée par le jeune inspecteur Cadin est un alibi narratif qui sert à démasquer les coulisses de la politique locale dans une ville des environs de Strasbourg. Lors d'élections municipales (en 1977), s'affrontent écologistes radicaux et partisans d'une centrale nucléaire. L'enquête sur le meurtre d'un militant écologiste est l'occasion de peindre un milieu, une idéologie, en l'occurrence, celle des anciennes communautés de hippies.

Le roman noir américain des années 30, "généralement et fondamentalement urbain" (Deloux 83) fixe les éléments: "le décor (la ville, la nuit)," "les personnages (les proies, les prédateurs)," "les ressorts (la fascination)," "la mythologie dont l'une des composantes essentielles est la Ville aux multiples visages [. . .]" (Deloux 83). On retrouve à peu près tous ces caractères dans le dernier ouvrage d'H. Pagan, *Dernière station avant l'autoroute* (1997). On y suit le travail quotidien d'un officier de Police judiciaire, chef du groupe Nuit à Paris, qui fait suivre l'annonce de sa fonction de cette remarque: "Autant dire que je vis au fond d'une poubelle" (87).

L'émergence du roman policier est aussi contemporaine de la naissance de notre modernité. Dans *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Walter Benjamin montre que le roman policier ou *detective novel* naît avec cette littérature "attachée aux aspects inquiétants et menaçants de la vie urbaine," littérature promise à un "grand avenir" et qui "a également affaire avec la masse" (62). De façon significative, W. Benjamin s'intéresse moins à la fameuse trilogie d'E. Poe qu'à telle autre fable, *The Man of the Crowd* (*L'Homme des foules*, 1840): "le contenu social primitif du roman policier est [aussi] l'effacement des traces de l'individu dans la foule de la grande ville" (67). De son côté, J. Dubois associe cette littérature de la circonstance, du fait divers, vouée à "l'obsolescence," à la "rapidité d'usage et d'usure" de son écriture et de sa consommation, littérature qui ne laisse guère de "traces" (le récit policier est "vite lu et vite oublié"), aux thèmes développés dans *Le Peintre de la vie moderne* (47): capter la magie du transitoire.

Littérature de masse qui représente la masse; littérature vouée à l'effacement qui représente l'effacement comme si le contenu avait toujours une connotation métagénérique, elle développe ainsi les thèmes réfléchissant ses conditions de lisibilité. Pour le narrateur de Poe, l'homme des foules, "ce vieux homme" qui "refuse d'être seul," qui "est le type et le génie du crime profond" et qu'il serait vain de poursuivre indéfiniment, est comme un livre rebutant, "er lasst sich nicht lesen" ("il ne se laisse pas lire," trad. Baudelaire 320).¹³ Il est littéralement *illisible*, indéchiffrable. Cette *illisibilité* de ce qui représente "le pire coeur du monde" est ce qui résiste à l'enquête ou la quête structurant maints policiers urbains. Pour Chesterton, chaque brique [de la ville] porte [. . .] un "hiéroglyphe humain" (39). Le titre du premier Nouveau Roman policier s'intitule emblématiquement *Les Gommés* (1953) et le dernier roman de Th. Jonquet, *Moloch* (1998),

¹² Paru au "Masque" en 1982, Daeninckx le publie aujourd'hui dans une nouvelle version après avoir longtemps refusé de le refaire paraître.

¹³ La formule "er lasst sich nicht lesen" ouvre et ferme la nouvelle, l'encadre, la proposition inaugurale étant que "l'essence du crime reste inexpliquée" (311), ou plutôt "non divulguée," nous dirons "occultée" ("the essence of crime is *undivulged*" 475; je souligne).

débuté précisément sur cette métaphore.¹⁴ Génériquement, et par métonymie dans le récit de Poe, l'*illisibilité* de la ville est bien au centre de l'énigme policière. Le labyrinthe donne une image classique de cette opacité. Le *labyrinthe* comme "image d'enchevêtrement et de mystère" (Dubois 18) qu'il faut percer, que l'on avait aussi dans *L'Emploi du temps* (1957) de Butor.¹⁵

La ville labyrinthe est aussi "image de l'imaginaire social" (Dubois 18). Le roman noir a bien pour fonction de révéler l'envers du décor, la corruption et les abus qu'abrite le théâtre des institutions. Il faut bien démasquer les coulisses et les machineries derrière le spectacle officiel, les instances qui ont pignon sur rue et dont le pouvoir occulte se donne des alibis institutionnels placés par diversion sous les feux de la rampe. Dès le début du roman noir américain, avec notamment D. H. Clarke qui était chroniqueur et journaliste lors de la Prohibition, il s'agissait de dévoiler les "arcanes du pouvoir politico-financier de sa ville et leurs connections avec la pègre" (Deloux, "Cité" 85). Selon J.-P. Deloux, "l'image de la ville se confond avec celle de la société. Non seulement il convient de l'assembler à la manière d'un puzzle pour la restituer totalement mais encore faut-il la *décrypter* pour accéder par-delà sa dimension occulte à sa véritable réalité" (85-86, je souligne). Avec l'idée de "déchryptage," nous retrouvons le paradigme du hiéroglyphe urbain qui n'est que la métaphore scriptuelle de cet espace chaotique, labyrinthique, occulte, foncièrement illisible et que l'enquête a pour fonction de reconduire à l'origine mythique d'une transparence perdue.

Pour en revenir à W. Benjamin, si "la construction logique" ne constitue pas un élément "indispensable à une histoire criminelle" (65), en revanche, la structure de la poursuite ainsi que la foule lui semblent plus fondamentales. C'est la structure narrative de la filature que l'on retrouve dans des romans aussi différents que *La Position du tireur couché*, *Métropole*, *Le Salon du prêt-à-saigner*, *Dernière station avant l'autoroute*, *Solea*, *Moloch*, etc. Ainsi, dans le roman de Manchette, c'est le tueur professionnel, protagoniste majeur, qui se voit finalement l'objet d'une poursuite faisant du roman criminel un roman de la traque dans lequel les poursuivants ubiquitaires, omniscients, sont toujours illocalisables. Dans le roman d'H. Pagan, *Dernière station avant l'autoroute*, c'est encore le héros narrateur, commissaire chef du groupe de nuit à Paris, qui devient l'objet d'une surveillance. Filature plutôt que véritable enquête dans le roman de Pagan comme dans *Solea* (1998) de J. Cl. Izzo puisque le fil narratif fait des représentants de la police, de l'ordre, de la vertu ou du droit, moins les agents que les objets d'une poursuite implacable. Dans le roman d'Izzo, l'ex-flic marseillais est moins traqueur que traqué dans une enfilade de filatures où tous les protagonistes se voient menacés tour à tour: la journaliste qui est la femme à abattre, le héros-narrateur, la mafia, la police.

Dans *Moloch*, face à une police qui subit plus les événements qu'elle n'agit (201), l'enquête avance grâce à un SDF (Charlie) mêlé par hasard à une affaire d'infanticide.

¹⁴ L'incipit du roman mériterait une analyse. Notons simplement qu'arrivé sur les lieux du crime, "un décor chaotique, sauvage," "au fond d'un terrain vague" ("cette rue ne portait même plus de nom, elle n'était plus qu'une trace sur un plan"), l'inspecteur, confronté à l'horreur (voir infra), "tentait d'effacer de sa mémoire les images qui s'y étaient inscrites [...] c'était le terme qu'il employait, "gommer" (9-10).

¹⁵ Dans *L'Emploi du temps* la ville est le personnage principal. Les liens hypertextuels associant les personnages du roman aux aventures de Thésée (Revel), Egée (Burton), Phèdre (Rose) et Ariane (Ann) y sont explicites (187, 240). Bleston est un labyrinthe (100-02, 104), l'écriture du journal un fil d'Ariane (187) qui permet de lutter avec la ville.

Quatre enfants ont été retrouvés brûlés vifs dans un pavillon abandonné près de la porte de la Chapelle. Il les découvre à la suite d'un vol de matériel qu'il a commis sur un chantier voisin de la scène du crime, "un terrain vague" (147). Grâce aux indications sommaires d'une cinquième fille muette qu'il a sauvée du massacre, le SDF se charge de retrouver l'assassin et de venger la fille. L'enquête de Charlie consiste à déchiffrer les "hiéroglyphes" (121) que sont les dessins qu'elle accomplit afin de le mettre sur la piste de ses tortionnaires. Il comprend qu'elle "réclame justice" (125). Alors commence la poursuite du criminel dans le "labyrinthe" (194) que sont les Puces de Clignancourt. "Après plus de deux heures d'errance hasardeuse," il localise l'assassin: "[sa] voiture jouxtait un pavillon misérable, vermoulu, au toit rafistolé de tôle ondulée. Un des rares rescapés de la frénésie immobilière qui, depuis plusieurs années, avait conduit à l'éradication de ses semblables dans tout le secteur. Comme à la Chapelle" (194).

Le roman de Jonquet inclut tous les thèmes précédemment recensés: le labyrinthe, l'effacement des traces de l'individu, en l'occurrence, le SDF qui devance la police dans son enquête reste aussi introuvable qu'une "aiguille dans une botte de foin" (262). Pour le retrouver aux Puces de Clignancourt, le commissaire préconise la théorie du "coup de chalut": il faut "agiter les bas-fonds" (263). Le champ lexical de la pêche en eaux troubles fait écho au topos plus général de la ville-jungle quand il est dit que l'incendiaire s'est "évanore dans la nature" (179). La "tanière" de Charlie, sa planque, se situe dans une "ancienne zone industrielle" près du canal de l'Ourcq, un "paysage désolé [...] avec ses gigantesques entrepôts en ruine, ses usines à l'abandon, ses hangars désertiques. Les grapheurs n'avaient même pas à se cacher ou à attendre la nuit pour barioler leurs fresques aux motifs abscons sur les murs de cette cité crépusculaire" (73). Le hangar où il perche est entouré d'"amas de déchets métalliques" (134). Entre son domicile de fortune et la Foire du Trône, il emprunte "un dédale de routes qui serpentaient entre les entrepôts abandonnés" avant d'arriver sur les "boulevards extérieurs" (135). Quant à la trame narrative, qui est assez complexe dans la mesure où elle entrelace plusieurs fils diégétiques,¹⁶ elle se ramène pour chaque histoire à la structure de la poursuite ou de la filature. Le SDF remonte la "filière" (300) du trafic d'enfants roumains et le psychiatre s'avère en fait poursuivi par son client qui veut l'utiliser dans ses expériences à la fois suicidaires et infanticides.

Le Pop-art du polar

A côté de la ville labyrinthique, il y a le thème de cet espace qui échappe de plus en plus à ses habitants. La *mort de la ville* ou, du moins, son "éradication" est un leitmotiv du polar. Le héros de *Moloch*, sans domicile fixe, occupe les zones désaffectées, circule dans les chantiers, les marchés interlopes. S'il est en mesure de mener l'enquête, c'est qu'il est là où les autres ne sont pas, aux moments où ils n'y sont pas: témoin accidentel de la scène du

¹⁶ Y alternent en gros quatre histoires dont certaines au départ semblent autonomes pour peu à peu se recouper, s'entrecroiser: la perspective du SDF qui réalise l'enquête et remplit le rôle du justicier, celle des policiers et des juges que l'on suit au quotidien dans leur travail, leur vie sentimentale ou familiale, celle d'une juge chargée d'une autre affaire dans laquelle une mère "expérimente la mort par procuration avec sa propre fille" (287), enfin celle d'une cure psychanalytique entre un psychiatre pour enfants et un artiste qui fait de l'auto-mutilation un spectacle.

crime: "il avait agi par réflexe. Le casse dans le chantier de l'immeuble en construction, la vision étrange de la gosse, perdue au beau milieu du terrain vague, dans la pâle clarté du petit matin [. . .]" (147). Il occupe les zones frontières, aux limites de la ville, dans ces lieux de passage entre intérieur et extérieur, dans cet espace périphérique qui apparemment n'est pas un lieu d'occupation, où il peut installer son repaire, son refuge puisque, pour les autres, il est précisément cet espace vague, dépourvu de repères. Le héros occupe des lieux vacants, inhabitables selon la norme. C'est ainsi qu'il peut mieux échapper à toute inquisition, s'évanouir dans la nature (on verra dans le roman de Prudon qu'avec la banlieue, l'*inhabitable*, où l'on ne peut s'habituer à vivre, revêt une autre forme).

L'éradication de la ville, l'expulsion de ses habitants, la dépossession de cet espace où des générations peuvent s'inscrire, leur délocalisation, la transformation de lieux en "non-lieux,"¹⁷ n'est pas un simple élément diégétique. Dans *Polarville (images de la ville dans le roman policier)*, Jean-Noël Blanc soutient que la question que pose le roman noir est "qui donc a assassiné l'urbanité?" Sillonant l'espace urbain, les cadavres qui jalonnent l'enquête pourraient en être la métaphore. L'enquête aurait pour fonction de révéler "un imaginaire social," dans un "effort pour maîtriser symboliquement la réalité désordonnée de la grande ville industrielle" (4^e page de couverture). J. N. Blanc annonce ainsi la fin du polar dans la mesure où sa fonction imaginaire "aura été une des manières qu'aura trouvée une société étonnée et encombrée de ses villes pour tenter de comprendre les phénomènes urbains en tâchant de les maîtriser symboliquement par la manipulation d'images mythiques" (287, souligné par l'auteur). Une fois surmontée notre peur, notre "incompréhension fondamentale de la ville née du choc de l'urbanisation industrielle," le polar perdrait sa raison d'être.¹⁸

Rappelons simplement deux choses. D'une part, il s'agit moins d'alternative que de dialectique. Ce thème à résonance "symbolique" coïncide avec l'apparition du genre. On le trouve en effet dès 1841 avec *Le Double assassinat dans la rue Morgue*. La ville constituerait même "le thème essentiel des ouvrages de détection de Poe" (Hoveyda 49). En fait, dès le début, le récit policier se nourrit de cette "lutte contre les forces irrationnelles" que génère la ville: "d'un côté la grande cité avec ses grands mystères et ses secrets, de l'autre les facultés ordonnatrices de Dupin" (Hoveyda 49). On a déjà chez E. Poe la ville mystérieuse à laquelle s'oppose la rationalité de la méthode, le conflit entre le désordre de la cité dans son grouillement illisible à l'ordre du récit qui se fait le chantre d'un raisonnement hypothético-déductif. La méthode analytique est une façon de conjurer un espace de plus en plus immaîtrisable. Le narrateur et Dupin sont des flâneurs noctambules qui rôdent "au hasard jusqu'à une heure très avancée" et cherchent "à travers les lumières désordonnées et les ténèbres de la populeuse cité" (12) un moyen de se sortir mentalement d'un espace qui à la fois les enferme et les dépasse.

D'autre part, la représentation de l'espace urbain comme site de l'exclusion, de la marginalité, celui des zones intermédiaires qui deviendra cet espace indistinct, indifférencié, "innommable" de la banlieue, on peut en retracer le lien architextuel jusque chez

¹⁷ Lieux de transit, d'occupation provisoire, voies de communications ("voies rapides, échangeurs, aéroports"), "moyens de transports" et "grands centres commerciaux" avec ses parkings, qui s'opposent à la "notion sociologique de lieu" associée à celle de "culture localisée dans le temps et l'espace" (Augé 48). Soit, dirons-nous, des lieux transitoires ou lieux d'occupation transitoire où l'on n'a pas le temps de prendre des habitudes, soit d'habiter.

¹⁸ Telle approche sociologique (Blanc adopte sur le genre policier la perspective de l'urbaniste) se retrouve par ailleurs dans les positions foncièrement référentielles d'un Daeninckx ou Pennac (voir infra).

Balzac.¹⁹ Ainsi, toute une scène du *Colonel Chabert* a pour cadre une zone indéterminée entre ville et campagne (“les faubourgs de Paris”), l’ensemble décrit comme un “spectacle ignoble” (71), où la “misère ne se grandit que par son horreur” (70). Ce cadre est évidemment la métaphore de l’impasse sociale dans laquelle le héros, ce mort-vivant, ce “déterré,” ce spectre rescapé des campagnes napoléoniennes, tenu pour mort, ressuscité et “revenant” dans un nouveau contexte socio-politique bouleversé (la Restauration), se trouve déchu, inadapté, rejeté, entièrement déclassé. Ce même thème, on le retrouve dans *Moloch*: car le héros SDF qui se fait justicier, s’il est inadapté, marginalisé, c’est qu’il ne s’est jamais remis de ce qu’il a vu à Goma (230): il est incapable de faire partager son expérience des champs de bataille (234), ce qu’il y a vu (un monde infanticide) et qui, demeurant irréprésentable, fait d’une enfant atteinte de mutisme son complice suicidaire.

Ajoutons qu’il n’y a pas d’opposition radicale entre *roman à énigme* et *roman urbain* comme certaines vues historicistes tendent à le faire accroire. Avec Hammett, Chandler ou l’initiateur du roman noir en France, Léo Malet, il y a *coexistence du roman à énigme et du roman urbain*. Depuis les débuts du genre, le policier urbain a partie liée avec le récit d’énigme le plus littéraire, qu’il s’agisse des liens entre la modernité et l’émergence du genre ou de l’esthétique surréaliste d’un Léo Malet.²⁰ Or, pour J. N. Blanc, le polar serait un “genre réputé réaliste et urbain” (286) qui succéderait (avec tout ce que cela implique de progrès et d’actualité, bref, de réalisme) à ce qui ne serait que son envers, le *whodunit* ou la *murder party* confinés à des univers clos (10–11). Seulement, comme critique socio-politique, le roman noir des années 30 n’évince pas plus qu’il ne succède chronologiquement aux récits à énigme ou meurtres en local clos. Si l’on cite souvent la phrase de Chandler selon laquelle Hammett “a sorti le crime de son vase vénitien et l’a flanqué dans le ruisseau” (“Hammett took murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley” 14), l’urbanité n’exclut pas le mystère, bien au contraire (ainsi, notamment, des romans d’Ellery Queen, [Hoveyda 127]).

Si l’on constate souvent aujourd’hui²¹ que la dichotomie roman noir/roman d’énigme, *roman urbain/roman à huis clos*, tend à perdre de son caractère discriminant, la coexistence jusqu’à l’imbrication de ces deux types de récit policier ne s’est jamais vraiment démentie au cours du siècle. Encore une fois, les deux formes cohabitent ou font l’objet de métissage. Le roman noir n’est qu’une résurgence du roman feuilleton post-romantique, lui-même contemporain de l’émergence du roman réaliste, comme le montre Claude De Grève dans son étude “Les Mystères de Paris d’Eugène Sue à Léo Malet.” Il n’y a qu’à suivre la filiation qui va des *Mystères d’Udolpho* aux *Mystères de Paris* et aux *Nouveaux Mystères de Paris* (155). “Violence, criminalité et surtout marginalité ne se retrouvent-elles pas aux deux bouts de la chaîne qui va du roman gothique au roman noir du XXe siècle?” (157). Or, *via*

¹⁹ Il suffira que cet espace de la “banlieue” se fasse “non-lieu” du crime selon une représentation stéréotypée: “Si, historiquement, la banlieue a plus d’une fois répondu à l’ambition utopique de construire les villes à la campagne, il faut bien admettre, constate nos auteurs, que c’est l’échec et que l’utopie a fait place à l’atopie. Car telle est la vocation de la banlieue, et ce n’est pas l’étymologie de son appellation qui le démentira, que d’être exactement un non-lieu” (Dubois, “Banlieue” 66).

²⁰ Il publie en 1936, aux éditions surréalistes, *Ne pas voir plus loin que le bout de son sexe*. Son premier roman policier, *120 rue de la gare*, date de 1943.

²¹ Ainsi des romans de P. D. James qui gardent des traits du roman noir, selon Franck Lhomeau rédacteur en chef de *Temps noir* (cité in Abescat, “Revue”).

le roman noir américain, les mystères de Léo Malet sont bien l'ancêtre du néo-polar.²² Simplement, la mutation entre ces deux grandes tendances se fait dans un sens ou bien dans l'autre: au XIXe siècle, du roman urbain à mystère vers le roman d'énigme, au début du XXe, vers le roman noir selon une hybridation réciproque.

Malet circonscrit chacun des *Nouveaux Mystères de Paris* à un arrondissement de la capitale. Ce qui rapproche le roman feuilleton d'E. Sue et le roman noir, c'est "le rôle qu'ils attribuent à Paris dans leurs drames mystérieux" (156). Il ne s'agit pas simplement de créer une atmosphère ni d'instiller comme toute un ingrédient narratif ancillaire où la ville "sert de cadre" au récit. Mais de faire de la cité un "participant," remplissant un "rôle actantiel." A propos de Malet, J. P. Manchette parle d'une vision noire d'un monde où toutes les valeurs s'inversent puisque les innocents sont en prison et les malfrats ont pignon sur rue: "15 arrondissements de Paris sont conservés et chantés dans les romans de Malet, tels qu'ils étaient avant que l'ennemi les détruise irrémédiablement" (*Chroniques* 79). Dans un condensé historique du roman noir français,²³ Manchette dresse un parallèle intéressant entre le sort que la littérature a réservé à l'ancêtre du néo-polar et celui subi par la métropole que Malet a placée au centre de ses fictions: "L'urbanisme moderne, qui sait reconnaître ses ennemis, n'a pas toléré l'amour de Malet pour la plus belle ville du monde. En même temps qu'il détruisait cette ville, il a délogé cet écrivain" (78).²⁴

Pour Manchette, ce qui distingue le polar des thrillers est que ceux-ci "ne s'élèvent pas à la connaissance de leur temps." A *contrario*, la spécificité du polar tiendrait à son ancrage spatio-temporel, ce qui renoue avec le réalisme.²⁵ Sans minimiser par ailleurs le lien architextuel qui peut unir, disons *La Moisson rouge* (1929) aux *Nouveaux Mystères de Paris*, ce dont il faut tenir compte, c'est précisément de l'espace dans lequel ces oeuvres s'inscrivent: "les formes artistiques ont un temps, elles ont aussi un espace" (*Chroniques* 77, je souligne). Toutefois, ce qu'il advient ensuite au polar puis au néo-polar dans leur fonction critique, c'est d'être réduits à un produit de consommation culturelle: c'est le geste de *dé-contextualisation* qui est l'agent de ce blanchiment. Selon le même retournement métonymique que l'on a signalé plus tôt, Manchette voit dans certaines représentations de l'espace urbain une image de l'efficace (ou de l'inefficace) socio-politique du roman noir. L'espace diégétique serait ainsi la métaphore de l'espace socio-historique dans lequel s'inscrit le genre. Il prend comme exemple *Le Salon du prêt-à-saigner* (1978) de J. Bialot.²⁶

Bialot parle d'un Paris qui s'en va, exterminé par l'urbanisme et la redistribution des catégories sociales sur le territoire, le Paris populaire où se coudoyaient les prolétaires et les petits commerçants, ceux-là rejetés désormais à la périphérie lointaine, ceux-ci prenant leur retraite et laissant leurs

²² Pour le néo-polar français des années 70-80, Léo Malet devient rétrospectivement une figure majeure. Pour Manchette "Le polar français commence avec Léo Malet. Cet homme est à lui seul la première époque du polar français" (*Chroniques* 77).

²³ D'abord parues dans *Charlie mensuel* en 1979.

²⁴ Le modèle du roman noir tient dans ce digest qu'il donne de *L'Ombre du grand mur* (1943): "L'important est que Malet raconte l'histoire d'un honnête homme entaillé par un politicien véreux, et qui devient médecin marron d'un gang, et qui enfin, malgré telle occasion qui lui est donnée de redevenir un citoyen honorable, préfère, saleté pour saleté et bordel pour bordel, la pègre (sans que Malet s'illusionne jamais sur ses vertus rebelles d'une telle pègre) et puis la mort" (79).

²⁵ Malet "s'est approprié pleinement la vision que le polar a du monde des années 40" (79).

²⁶ Ce roman décrit ces zones intermédiaires qui sont devenues "la zone" ("Ce n'était pas la campagne, ce n'était plus la ville" 64), la condition des immigrés (102) aussi bien que le quartier du Sentier avec "son existence marginale de ghetto ouvert" (169).

locaux devenus ces lofts en usage d'habitation dont les nouveaux intellectuels sont friands [...] (118).

Le commentaire de Manchette est bien à double sens. C'est un discours *métagénérique* qu'il développe. Ce qu'il advient à cet espace urbain n'est que la métaphore de ce qu'il advient au polar, à sa figure tutélaire (Malet) ou à ses successeurs: sa récupération, neutralisation, littérisation ou tout simplement "le changement de fonction du polar, quand il est écrit, vendu, lu dans les conditions nouvelles," montrant ainsi que la revalorisation du genre n'est sans doute pas ce qui peut advenir de mieux au roman noir s'il veut garder sa fonction subversive ou dénonciatrice (85):

Quand le retour violent du négatif apeure certains, *ceux-ci consomment volontiers sa représentation, comme substitut et exorcisme, surtout si elle est ouvertement référentielle*. Le néo-polar est récupérateur, soit qu'il se livre à la "mise en scène feuilletonesque de certaines attitudes non conformistes" [...], soit qu'il décore les intrigues polar de débris littéraires ramassés un peu partout. Généralement il fait les deux, mêlant à un propos gauchiste ou "anarchisant" ou "nihiliste" une abondance de *private jokes* de l'écriture sur elle-même, façon Queneau (81, je souligne).

Évoquant Jean Vautrin, Fajardie ou Prudon qui connaît une certaine notoriété aujourd'hui, il conclut: "Cette littérature faisandée a du charme, mais elle n'est que *le pop-art du polar*" (je souligne).

Le Tableau noir du polar

Les topoi du roman noir, les "thèmes archétypaux inhérents au genre" (Deloux, "Cité" 87), sont bien la corruption, les affaires financières, politiques, immobilières, industrielles aboutissant à la défiguration des villes, à la pollution, à la destruction des quartiers populaires, à l'expulsion de leurs habitants. Le regain actuel du polar classique semblerait réagir aux problèmes d'identités, de fractures ainsi qu'à la perte de crédibilité de la représentation politique qui traversent la société française; perspective manifestation socio-politique qui est celle des meilleurs représentants du genre aujourd'hui: Daeninckx, Izzo, Prudon, Nathan qui renouent avec le néo-polar de la période précédente: Manchette, Bialot ou Siniac.

Or comme il n'est pas rare que le discours critique attaché au genre procède d'une vulgate *réaliste*,²⁷ on pourrait en déduire que la trame policière est souvent réduite à n'être qu'un support narratif permettant d'aborder divers aspects du monde actuel. Comme d'autres romans contemporains ou comme un champ parmi d'autres (ethnologie, anthropologie, etc.), la littérature policière ne ferait que "traduire" un certain malaise social à travers notamment l'espace urbain où éclatent souvent les crises les plus aiguës: malaise de la police avec H. Pagan, emprise de la Mafia avec J.-Cl. Izzo, racisme de la vie ordinaire, montée de l'extrême-droite et de la xénophobie avec Daeninckx, violence des cités de banlieues avec Prudon, conditions des chômeurs, des sans-papiers, des SDF, des immigrés avec T. Nathan, Daeninckx ou Th. Jonquet, etc. Cette approche quasi ethnographique (dans le sens qu'a pu donner à ce terme Marc Augé)²⁸ peut entretenir

²⁷ Par exemple: "Miroir déformé, miroir éclaté, le polar français contemporain qu'il soit néo, crypto ou rétro, n'en est pas moins un reflet précis du 'pays réel' et de la réalité française" (Deloux "Cité" 23, je souligne).

²⁸ "L'ethnologie du proche" (*Non-Lieux* 19); "la recherche anthropologique traite au présent de la question de l'autre" (28).

l'illusion d'une conception foncièrement représentative du récit, celle du roman "reflet," "écho," le "miroir" fût-il "brisé" (Czarny 71).

On pourrait ajouter qu'un des intérêts de cette littérature est d'éclairer les coulisses d'une société et de placer sur le devant de la scène représentative précisément ce qui tend à en être occulté: la *marginalité*. Il se trouve qu'aujourd'hui cette marge est ce qui alimente l'actualité quotidienne, qu'elle soit journalistique ou télévisée. La fonction de cette littérature est donc moins de combler un non-dit médiatique que de répercuter ce qui de façon massive fait déjà l'objet d'une familière mise en spectacle. Le polar cherche aussi à avoir un impact directement *politique*. Ancrée à gauche, ce qui relie ainsi la série du *Poulpe* initiée par J. B. Pouy, c'est la question: "comment combattre l'extrême droite?" (Laurentin 16). Certains auteurs (Izzo, Daeninckx, Pennac) ne cachent pas leurs haines ou sympathies idéologiques. Leurs fictions en sont les véhicules.²⁹ Les néo-polars de Daeninckx sont à cet égard tout à fait représentatifs de cet ancrage à la fois ouvertement référentiel et politique. Auteur du quatrième épisode de la série, il avoue "régler ses comptes, intégrer ses colères dans ses écrits, domestiquer sa révolte par le texte" renouant apparemment avec Manchette, quand le polar était devenu un "roman d'intervention sociale très violent" (Deloux, "Noir" 21). Derrière ses peintures délibérément pessimistes, le néo-polar renoue ainsi avec une esthétique néo-romantique gageant sur les vertus pragmatiques de la fiction: ces récits cherchent à faire justice en dénonçant l'irréparable injustice, de faire, comme on dit, toute la lumière sur les coulisses de la société du spectacle.³⁰ Dans sa finalité sociale ou politique, le polar se fait instrument de dénonciation ou bien expression de révolte. Les auteurs collaborant à la série du *Poulpe* poursuivent manifestement la vague radicale du néo-polar d'antan venu de l'extrême-gauche. Malgré son succès, J. B. Pouy n'en constate pas moins que cette veine s'épuise, y voyant "les derniers feux d'une génération. Le roman noir français tourne en rond" (Laurentin 17). Comme l'anticipait Manchette en 1981, il s'agirait d'une fin par institutionnalisation, d'une mort par "embaumement du genre": à force de faire de "l'ethnologie," le roman *hard-boiled* a perdu de sa "fureur" pour offrir "le grondement familier du thriller rétro ou du gauchisme-misérabilisme français, abondamment commenté" (*Chroniques* 214).

Souvent le héros réactualise la figure du *justicier* post-romantique combattant pour le Bien public, véhiculant toutes les valeurs bien pensantes d'une nouvelle Correction ou Vertu humanitaire et philanthrope. L'épopée de Jean Valjean des *Misérables* (1862) reprenait, on s'en souvient, les conventions du feuilleton comme "récit du surhomme et des mystères urbains" et "récit de vengeance" (Dubois, *Policier* 33). Le détective, souvent

²⁹ Ainsi, à propos de sa célèbre figure de bouc émissaire (Malaussène), Pennac parle d'un "mécanisme romanesque qui permet de mettre ce personnage dans des situations à partir desquelles *l'auteur peut s'exprimer*. Un personnage de roman est comme une sonde que l'auteur envoie un peu au hasard dans le corps social, en fonction de l'actualité et de ce qui le choque ou le préoccupe" (Armel 98, je souligne). Rappelons toutefois que la série joue du mélange des genres (voir Cancalon 137): "L'espace urbain de Pennac est un lieu où le merveilleux peut à tout instant apparaître parce que traduit à partir de l'imaginaire de l'enfance" (Ridley 74).

³⁰ *Nadine Mouque* (1995) montre en quelque sorte l'envers du décor. Le roman met littéralement en scène une star de la télévision, maîtresse d'un ministre, qui s'est réfugiée chez le héros banlieusard pour simuler un rapt et encaisser une rançon.

marginalisé ou plus officieux qu'officiel,³¹ reste un Preux Chevalier qui doit combattre le Mal (Vareille 9). Soit la Mafia qui gangrène une ville comme Marseille dans le dernier roman de J. Cl. Izzo, *Solea*. Le narrateur-héros joue à "Superman" (95) et finit pas se faire abattre par la Mafia qui a infiltré la police. Sa prétention donquichottesque à rétablir par lui-même une salubrité publique, semble-t-il à jamais perdue, lui est sans doute conférée par sa fonction de narrateur autodiégetique dont la vertu est de propager l'illusion d'une certaine invulnérabilité. Le narrateur perd son immunité et la fin du récit coïncide avec la mort de celui qui incarne la voix narrative. Si le héros de *Solea* a démissionné de la police, c'est qu'avec ses méthodes "sécuritaires," elle a sa part de responsabilité dans le dérèglement du tissu social. À côté des policiers démissionnaires, il y a ceux à la dérive qui passent de la répression à la dépression comme dans *Dernière station avant l'autoroute*. Après une expérience traumatisante (identifier des corps déchiétés par un accident ferroviaire), le héros sombre dans la folie pour finir marginal, retiré du monde au fond d'une casse à voitures. Le représentant de l'ordre apparaît lui aussi comme une victime sociale remplissant une tâche ingrate, éprouvante et socialement nécessaire.

Ces nouveaux incorruptibles ne sont pas forcément des représentants de la loi. Au lieu de mettre en scène un justicier qui rattrape les bavures ou les abus d'une certaine police officielle selon un scénario sécuritaire, il s'agit surtout de dénoncer le dérèglement général sans offrir de dénouement salutaire. Quel que soit le rôle actantiel du héros (détective ou criminel) ou bien son rang social, le roman noir actuel privilégie les figures de marginaux et le rôle des victimes. Comme dans *Moloch*, le véritable héros de *Métropole* (1985) de D. Daeninckx est un SDF qui vit et se réfugie la nuit dans le métro parisien. Ce roman illustre parfaitement ce retour du polar vers les bas-fonds et la marginalité. À travers le personnage du clochard (Jacques), de nombreux chapitres adoptent le point de vue des laissés-pour-compte, de cette société parallèle et souterraine (itinérance de ces nouveaux gens du voyage qui se déplacent moins collectivement de ville en ville qu'individuellement dans son antre et ses soubassements). On retrouve le schéma de la victime qui est devenue criminel, puisque c'est à la suite d'une agression et d'un séjour en hôpital psychiatrique (Rodez qui évoque A. Artaud 158) que le SDF est devenu l'assassin en série du métro. À suivre les SDF qui vivent dans les stations désaffectées, découvrent d'anciennes remises (76) ou carrières (138-40), dans les "tripes du vieux Paris," le récit exhume certains faits historiques que la mémoire collective a refoulés: ainsi de la répression des Communards lors des derniers jours de la Semaine Sanglante où l'on fusilla, dans ces "carrières d'Amérique," les derniers "îlots de résistance" (140-41). C'est donc la face cachée de la Ville lumière que Daeninckx met au premier plan, sa part d'ombre, celle que ne représente

³¹ Dans *Dernière station*, nous assistons à la dérive progressive vers la folie de l'officier de police bientôt relevé de ses fonctions. Dans *Solea*, le narrateur Montale a démissionné de la police avec laquelle il entre en concurrence: "Capable de dissimuler des informations à la police, juste pour vous permettre d'avoir un temps d'avance sur elle et de régler vos affaires tout seul" (94), lui reproche la commissaire avec qui il noue une intrigue amoureuse.

pas les "images de Paris illustrant [les] bouquins de cours de français" et que le poseur de bombe iranien a en mémoire au moment où il va commettre un attentat.³²

Un des principaux intérêts de *Métropolice* est qu'il met en oeuvre une *contrainte topologique*: la plupart des scènes se déroulent dans cet espace souterrain et labyrinthique que constitue le réseau métropolitain.³³ Mais en dépit de l'importance accordée à la représentation de ce bas-fond (à la fois social et spatial), il s'agit pourtant "moins de topologie que d'idéologie" (pour reprendre l'expression du journaliste de *Libération*, P. Marcelle, à propos du dernier Pennac). Tel parcours sert à dénoncer le contrôle abusif de vrais ou faux immigrés clandestins et la "banalisation dans le quotidien" du phénomène Le Pen (98-99); il sert à dépeindre les comportements répréhensibles de certains représentants de l'ordre tout en évoquant les luttes syndicales et les accidents du travail (90), les plus médiocres de la profession étant ceux qui finissent par recevoir les honneurs. Somme toute, la fonction dominante du récit est de pallier les défaillances de la mémoire collective.³⁴

Enfin, la représentation de la criminalité et de la violence s'est déplacée hors-centre, vers la périphérie des villes puis vers "les banlieues et la zone" (Deloux "Noir" 23; Dubois "Banlieue" 63), la *banlieue* devenant ainsi le nouveau centre de la fiction. Le roman d'Hervé Prudon *Nadine Mouque* (1995) me semble à cet égard exemplaire.³⁵ L'espace de la fiction, c'est la cité des Blattes, le narrateur un de ses habitants: logé par sa mère qui vient d'être assassinée en allant faire les courses, c'est un chômeur en fin de droits, à la vocation manquée d'éboueur (28), un des "rares Européens" qui "n'a pas droit de cité" (24), alcoolique, introverti, qui en est le héros. Au delà des zones intermédiaires, pavillonnaires ou terrains vagues, désaffectées, périphériques qui étaient celles de *Moloch*, cette banlieue, "c'est l'Empire du Vide, le patio du shopping-center ressemble à une cour de prison."³⁶ La banlieue se dispose autour d'un centre vide mais dont la *viduité* se fait *claustrale*. Dans ce "petit nulle part, cette nullité topographique," le narrateur ressent néanmoins une certaine

³² Dans le premier chapitre, entre Roissy et la capitale, on adopte le regard d'un terroriste du Front armé iranien qui s'apprête à poser une bombe dans le métro. Son parcours figure ce passage qui nous conduit de la périphérie urbaine à cet espace souterrain que va ensuite privilégier le récit: "Il ne verrait rien d'autre de Paris que cette banlieue d'entrepôts, d'usines cassées, de pavillons coincés dans leurs jardins étirés. Bientôt le train replongerait sous terre pour enfouir son bruit et son désordre. Il n'aurait plus droit qu'aux alignements souterrains de la Ville lumière puis à une course effrénée au travers d'un agglutinement de boutiques [. . .]" (17).

³³ Evoquant ses souvenirs d'enfance (Aubervilliers), Daeninckx déclare: "Le métro était un jeu énorme, avec son bruit, ses labyrinthes, ses odeurs . . .," "bonheur de jeu" et "angoisse," ajoute Maspéro, que l'on retrouve dans *Métropolice*.

³⁴ "La mémoire collective a explosé! les jeunes, dans les lycées, tout juste s'ils connaissent De Gaulle" (99) s'exclame un lecteur du *Nouvel Observateur* scandalisé par les brutalités de la police.

³⁵ Ce roman a obtenu le prix Louis Guilloux en 1996. Prudon, selon les romans, traite de plusieurs types de banlieue: "Violence sur le versant nord (quelque part du côté d'Epinay-sur-Seine), absence sur le versant ouest (Saint-Quentin-en-Yvelines), ou même les tueurs ont peur de 'cette ville qui ne ressemblait pas à une ville digne de ce nom ni même à une banlieue' [Prudon]" (Gandillot). Dans le même article, Prudon explique le titre du roman: "Chez les jeunes Arabes des cités, ça signifie quelque chose comme: 'Que la religion de ta mère soit maudite!'"

³⁶ "[. . .] j'arrive aux Blattes sans avoir vu le paysage intermédiaire. [. . .]. Après il y a le quartier du Centre, et ses boutiques aux trois quarts fermées. La crise est passée par là. [. . .] Aux Blattes, c'est autre chose, c'est l'Empire du Vide, le patio du shopping-center ressemble à une cour de prison; tous les volets de fer sont baissés, c'est Beyrouth, disent les voyageurs de commerce égarés et les journalistes locaux" (15-16).

“familiarité” (21). Si l’espace urbain entretient le paradoxe d’une certaine solitude en l’absence de tout isolement (dans le métro notamment),³⁷ la banlieue est celui d’un espace collectif imposé (promiscuité plus que communauté) et d’une collectivité isolée, à laquelle ses habitants ne peuvent se soustraire, mais où tend à s’accroître tout sentiment de solitude, voire de “mélancolie” (58).

Tout en véhiculant des clichés à relents xénophobes (par exemple, “D’aucuns se sentiraient immigrés dans leur propre pays” 27), notre héros plus qu’ordinaire se défend d’être raciste (26). En fait, il préfère sa cité des Blattes à Paris: “je me sens plus chez moi ici qu’à Paris [. . .] J’ai l’impression que le monde entier s’est réfugié aux Blattes, un peu comme une Arche de Noé, des animaux blottis les uns contre les autres, des espèces différentes, choisies, sélectionnées, mais ballottées par le roulis, le tangage, pas très à l’aise encore” (28), comme s’il fallait apprendre à vivre ensemble dans un milieu qui reste malgré tout hostile, “tribal” et, dans le style hyperbolique qui est celui de Prudon, quasiment anthropophage (23). Les exclus répètent le geste d’exclusion: ils excluent tout intrus dans la cité (“la société de consommation était pour eux la consommation de la société d’en face”). Du coup, les étrangers ne sont plus ceux qui viennent de cultures autres mais ceux qui sont extérieurs à la banlieue. Il y a donc bien un retournement du statut de l’Autre. Nous faisant adopter la perspective du banlieusard des cités, le récit représente le non-banlieusard comme la figure de l’Autre.

La proximité géographique de Paris accroît l’éloignement social: “[. . .] Paris, ce n’est pas loin, mais on y va pas, jamais, rarement” (20). Quand le “petit banlieusard [. . .] monte à Paris” (106) pour y accomplir un carnage chez les gens de la haute (il y tue un ministre), l’antithèse banlieue/ville s’apparente à un voyage intercontinental:

Entre le septième arrondissement de Paris et les Blattes, il n’y a pas qu’une différence de niveau socio-culturel, il y a un océan, un décalage horaire, ce n’est pas le même ciel et pas la même saison, ce ne sont pas les mêmes lois. Ici c’est un musée pimpant, chez nous ce sont les ruines d’un chantier [. . .]. Les banlieusards devraient demander l’indépendance. Ils créeraient un pays qui s’appellerait la Banlieue, et tous les banlieusards du monde se reconnaîtraient dans ce pays. Ce serait l’archipel du Béton (107).

En même temps, le narrateur perçoit cette cité comme “un martien, un observateur de l’ONU” (63), une zone de guerre. Il va alors en exporter la violence, passant du camp des victimes au camp des coupables. Là aussi, la victime se fait justicier, “Libérateur” (124) quand il tue le ministre responsable de leur “servitude” (125). Dans la dérive désespérée et nihiliste (59) de ce narrateur, il réalise que l’autre n’est plus “qu’une projection fantasmagorique, une silhouette, une baudruche que l’on nourrit de nos propres désirs et frustrations” (149). C’est sur ce constat qu’il devient véritablement hors-la-loi puisqu’il en vient à quitter définitivement la cité après avoir tué quelques-uns de ses semblables, ceux qui partagent le même espace d’habitation.

La banlieue génère le vide et le grand responsable de ce monde plat, uniforme, sans qualité,³⁸ semble en être un certain urbanisme, une certaine inconséquence architecturale:

³⁷ L’expérience du métro est “rarement collective” et, surtout, “malgré la régularité des horaires de beaucoup,” “le métro n’est pas un lieu de synchronie” (Augé, *Métro* 45).

³⁸ La banlieue qui “cristallise visiblement un flux d’obsessions” n’échappe guère à “la banlieue comme cliché [qui] favorise un discours de l’indistinct, étant par convention, synonyme de platitude, de banalité, de monotonie” (Dubois, “Banlieue” 64–65). On a déjà dans *Banquise* cette image de “théâtre vide” (ibid.).

"Il y a dans ce paysage une immobilité qui pétrifie la vie, toute trace de vie. Aucune catastrophe ne pourrait ébranler ces cubes, rien ne pourrait remplir ce vide, aucun océan, aucun raz-de-marée, aucune révolution" (57-58). Cette viduité irrémédiable de la banlieue est vacance et non vacuité: la vacance supposant un espace à remplir, à occuper. Car si ce lieu est un lieu de résidence et non pas un non-lieu de transit, il est finalement ressenti comme un environnement hostile, absurde, inhabitable.

En général dans le roman policier, au-delà de la dichotomie *topologique* (espace clos/espace urbain), on en croise une autre liée à l'*espace social*. Historiquement, il y a les romans policiers qui se passent dans les hauts-lieux et ceux qui se passent dans les bas-fonds (Colin 58). Dans les quelques romans passés ici en revue, la *marginalité sociale* des héros se double d'une *marginalité spatiale*. Or, rien n'empêche que s'actualise l'oxymore qui verrait l'espace de la banlieue, de la zone ou du bas-fond urbain, se faire aussi espace d'enfermement, espace clautrologique.³⁹ Actualisation de ce nouveau paradigme que l'on vient de rencontrer avec *Nadine Mouque* d'Hervé Prudon dans lequel la Banlieue de Béton est bien l'antipode de la ville-jungle, caractéristique du roman noir.

Ce n'est pas la jungle. La jungle contient une notion de foisonnement, de grouillement, bruissements, superpositions de flores et faunes, hurlements et vagissements, [...]. J'ai l'impression que tout le grand vide, le grand nulle part du paysage m'a envahi des pieds à la tête, je suis statufié comme un crétin cubiste, taillé à la truelle pour figurer l'éternité entre un jet d'eau et un banc public sur le parking de la mairie socialiste. Je ne réussis jamais, voyez-vous, à avoir une approche sociologique ou politique des choses (58-59).

Ni périphérie, ni usines ou stations de métro désaffectées, ni *no man's land*, ni lieu de circulation transitoire mais lieu d'habitation conçu pour générer la sensation du néant et qui, pour en rendre compte, refuse le discours "sociologique ou politique" en choisissant le langage hyperbolique et indirect de la fiction: colère, humour noir, exaspération.

BIBLIOGRAPHIE

- ABESCAT, MICHEL. "La revue de tous les polars." *Le Monde des livres* (22 janv. 1999): XII.
 —. "Poulpe fiction." *Le Monde des poches* (3 fév. 1996): VI.
 ARMEL, ALIETTE. "Daniel Pennac: Au bonheur des enfants" (interview). *Magazine Littéraire*, n° 357 (Sept. 1997): 96-103.
 AUGÉ, MARC. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil "Librairie du XXe siècle", 1992.
 —. *Un ethnologue dans le métro*. Paris: Hachette, Seuil, "Textes du XXe siècle", 1986.
 BALZAC, HONORÉ. *Le Colonel Chabert*. Paris: GF-Flammarion, 1992.
 BENJAMIN, WALTER. *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1982.
 BIALOT, JOSEPH. *Le Salon du prêt-à-saigner*. Paris: Gallimard, "Série noire", 1978.
 BLANC, JEAN-NOËL. *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*. P. U. de Lyon, 1991.
 BURNETT, WILLIAM R. *The Asphalt Jungle*. New York: Knopf, 1949 [*Quand la ville dort*. Paris: Gallimard, "Série noire" no. 106].

³⁹ Dont le point culminant, si l'on peut dire, est cette scène qui se passe dans les "caves" de la cité (130-33), lieu de toute une vie et d'un commerce souterrains. C'est là que le narrateur retrouvera le cadavre kidnappé de sa mère tuée au début du récit (qui dans une certaine mesure peut se lire comme une transposition parodique de *L'Étranger* de Camus).

- BUTOR, MICHEL. *L'Emploi du temps*. Paris: Minuit, 1957.
- CANCALON, ELAINE D. "La Petite Marchande de prose: Un Polar et quelque chose de plus." *Francographies* no. 6 (1997): 119-38.
- CHANDLER, RAYMOND. *The Simple Act of Murder* [1944]. New York: Vintage Books, 1988.
- CHESTERTON, G. K. "Défense des romans policiers" [1901]. Ed. Uri Eisenzweig. *Autopsies du roman policier*. Paris: U.G.E., 1983: 37-41.
- COLIN, JEAN-PAUL. *Le roman policier français archaïque: un essai de lecture groupée*. Berne/New York: Peter Lang, 1984.
- CZARNY, NORBERT. "Quand les romanciers disent le malaise." *Echos* no. 83 (1997): 68-71.
- DAENINCKX, DIDIER. *Métropole*. Paris: Gallimard/Folio, 1985.
- . *Mort au premier tour*. Paris: Denoël, 1997 [1982].
- DANTEC, MAURICE. "Pour Manchette, sans fleurs ni couronnes." *Polar* "Spécial Manchette" (1997): 207-12.
- DE GREVE, CLAUDE. "Des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue aux *Nouveaux mystères de Paris* de Léo Malet." *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* no. 40 (mai 1988): 151-66.
- DELOUX, JEAN-PIERRE. "La cité sans voiles." *Nouvelle Revue de Paris* vol. 15 (jan. 1989): 83-94.
- . "Le noir new-look." *Magazine Littéraire*, Spécial Polar, 20 ans de littérature policière, no. 194 (avril 1983): 21-23.
- DESCOTES, DOMINIQUE. "Unité du roman policier." *La Nouvelle Revue française* no. 236 (août 1972): 99-103.
- DIÉBOLT, EVELYNE. "Du roman populaire au roman policier." *Le Français dans le Monde* no. 187 (août-sept. 1984): 8-14.
- DUBOIS, JACQUES. *Le Roman policier ou la Modernité*. Paris: Nathan, 1992.
- . "La Banlieue noire." *La Banlieue en fête. De la marginalité urbaine à l'identité culturelle*. Ed. N. Gérôme, D. Tartakowsky, Cl. Willard. Saint-Denis: P.U. de Vincenne, 1988: 63-73.
- ECHENOZ, JEAN. "Jean-Patrick Manchette, le styliste." Entretien avec J. Echenoz par Gaëlle Bayssière. *Polar* "Spécial Manchette" (1997): 14-24.
- . *Cherokee*. Paris: Minuit, 1983.
- GANDILLOT, THIERRY. "Les Polaroid de Prudon." *Le Nouvel Observateur* (1996): 112.
- HATZENBERGER, ANTOINE. "The Rebirth of a Literary Genre." *French Book News* no. 14 (The French Embassy, London, Spring 1998): 6.
- HOVEYDA, FEREYDOUN. *Histoire du roman policier*. Paris: Les Editions du Pavillon, 1965.
- IZZO, JEAN-CLAUDE. *Solea*. Paris: Gallimard "Série noire", 1998.
- . *Total Khéops*. Paris: Gallimard "Série noire", 1995.
- JONQUET, THIERRY. *Moloch*. Paris: Gallimard "Série noire", 1998.
- LAURENTIN, EMMANUEL. "La pluie est faite." *Télérama* no. 2508 (4 fév. 1998): 16-17.
- . *Le Poulpe*. Paris: Editions Baleine, 1996.
- MALET, LÉO. *Les Nouveaux mystères de Paris*. Paris: Robert Laffont "Bouquins", 1985.
- MANCHETTE, JEAN-PATRICK. *L'Affaire N'Gustro*. Paris: Gallimard "Série noire", 1971.
- . *Chroniques*. Paris: Rivages/Ecrits noirs, 1996.
- . *Le Petit bleu de la côte Ouest*. Paris: Gallimard/Folio, 1976.
- . *La Position du tireur couché*. Paris: Gallimard "Série noire", 1981.
- MARCELLE, PIERRE. "Pennac est amour." *Libération* (11 fév. 1999): V.
- MASPERO, FRANÇOIS. "Daeninckx, un gars d'Aubervilliers." *Le Monde* (16 août 1996): 18.

- PAGAN, HUGUES. *Dernière station avant l'autoroute*. Paris: Rivages/Thriller, 1997.
- POE, EDGAR A. "The Man of the Crowd" [1840]. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Vintage Books, 1975: 475-81.
- . "L'homme des foules." *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard "La pléiade", 1951: 311-20.
- PRUDON, HERVÉ. *Banquise*. Paris: Fayard Noir, 1981.
- . *Nadine Mouque*. Paris: Gallimard "Série noire", 1995.
- RIDON, JEAN-XAVIER. "Mémoire, récit et contamination dans *La Fée Carabine* de Daniel Pennac." *L'Esprit Créateur* 37/3 (Fall 1997): 50-60.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN. *Les Gommés*. Paris: Minuit, 1953.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE. "Du texte au genre." *Théorie des genres*. Paris: Seuil/Points, 1986 [Poétique no. 53, 1983]: 179-205.
- TOURTEAU, JEAN-JACQUES. *D'Arsène Lupin à San Antonio: Le roman policier français de 1900 à 1970*. Paris: Mame, 1971.
- VANONCINI, ANDRÉ. "Léo Malet et Charles Baudelaire." *Poétique* no. 110 (avril 1997): 191-201.
- . *Le Roman policier*. Paris: P.U.F. "Que sais-je?", 1993.
- VAREILLE, JEAN-CLAUDE. "Culture savante et culture populaire: Brèves remarques à propos des horizons idéologiques, des structures, et de la littérarité du roman policier." *Caliban* no. 23 (Toulouse 1986): 5-19.