

Credo réaliste, critique sociale et moralisme dans les œuvres de James Lee Burke, Dennis Lehane et George Pelecanos

Jeanne Évrard

▶ **To cite this version:**

Jeanne Évrard. Credo réaliste, critique sociale et moralisme dans les œuvres de James Lee Burke, Dennis Lehane et George Pelecanos. Sciences de l'Homme et Société. 2015. dumas-01196574

HAL Id: dumas-01196574

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01196574

Submitted on 10 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Credo réaliste, critique sociale et moralisme dans les œuvres de James Lee Burke, Dennis Lehane et George Pelecanos

EVRARD
Jeanne

Sous la direction de Claire Maniez

UFR Langues Etrangères (LLCE LEA)
Département LLCE, études anglophones

Mémoire de master 2 recherche - 30 crédits – Mention Très Bien

Année universitaire 2014-2015

¶

Credo réaliste, critique sociale et moralisme dans les œuvres de James Lee Burke, Dennis Lehane et George Pelecanos

EVRARD
Jeanne

Sous la direction de Claire Maniez

UFR Langues Etrangères (LLCE LEA)
Département LLCE, études anglophones

Mémoire de master 2 recherche - 30 crédits – Mention Très Bien

Année universitaire 2014-2015

Remerciements

Je remercie chaleureusement Claire Maniez pour ses corrections et ses conseils ; pour la rigueur avec laquelle elle m'a suivie pas-à-pas, la justesse de ses appréciations – en bref, pour le temps qu'elle a accepté de m'accorder et qui m'a permis de mener ce travail à bien.

UNIVERSITE Stendhal GRENOBLE 3

Déclaration anti-plagiat

Document **à scanner** après signature
et **à intégrer** au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : EVRARD

PRENOM : Jeanne

DATE : 29/06/2015 SIGNATURE :

Sommaire

Introduction 6

Partie 1 - LE CREDO REALISTE 14

CHAPITRE 1. MIMESIS **16**

1. REPRESENTATION DE LA VILLE ET DE L'ENVIRONNEMENT : LES REFERENCES TOPOGRAPHIQUES 16
2. LES REFERENCES CULTURELLES 20

CHAPITRE 2. L'ESTHETIQUE REALISTE **24**

1. EFFETS DE REEL ET CONNOTATEURS DE MIMESIS 24
2. VIVACITE DES DIALOGUES, USAGES DU VERNACULAIRE 26

CHAPITRE 3. DES REPORTAGES URBAINS A L'EPAISSEUR SOCIOLOGIQUE : ESTHETIQUE REALISTE ET ROMAN SOCIAL **30**

1. FOCALE SUR LES HABITUS DES MARGES 30
2. LA VILLE COMME ESPACE SOCIAL 33
3. DU NATURALISME AU DETERMINISME SOCIAL : UNE BREVE INTERPRETATION DE L'HISTOIRE DU POLAR 34

Partie 2 - LA FONCTION CRITIQUE 38

CHAPITRE 4. LES INJUSTICES SOCIALES **39**

1. LA CRITIQUE DES RAPPORTS SOCIAUX 39
2. QUESTIONS DE POUVOIR 43
3. UN ORDRE SOCIAL IRREMEDIABLEMENT MAUVAIS ? 46

CHAPITRE 5. DESIRS DE JUSTICE **48**

1. DEFENSEURS DE L'ORDRE ETABLI ? 48
2. OUT OF LINE : LE CHEVALIER HARD-BOILED 50
3. LE HARD-BOILED, UN MANIFESTE POLITIQUE ? 53

CHAPITRE 6. LES TECHNIQUES LITTERAIRES DE LA CRITIQUE **56**

1. EMPATHIE 56
2. L'AUTORITE NARRATIVE 58
3. PRISES DE PARTI DANS LA NARRATION : LE ROMAN NOIR, ROMAN MONOLOGIQUE ? 62

Partie 3 - LA LITTERATURE MORALE DE NOTRE TEMPS ? 64

CHAPITRE 7. LA SOCIETE A L'EPREUVE DU MAL RADICAL **65**

1. REGIMES D'EXCEPTION 65
2. KALOS KAGATHOS : DIFFORMITE ET AMMORALITE 69
3. UNE MORALE CONSERVATRICE ? 71

CHAPITRE 8. FOYERS DE SENS **73**

1. PERTURBATIONS ETHIQUES 73
2. RETABLISSEMENT DU SENS 74
3. LE POLAR METAPHYSIQUE PEUT-IL ETRE MAINSTREAM ? 78

CHAPITRE 9. POLAR ET TRADITION MORALISTE **82**

1. LES DETECTIVES SPECTATEURS DE LA VIE ? 82
2. APPRENTISSAGES DE LA VIE ETHIQUE 84
3. CREDO REALISTE ET MORALISME 89

Conclusion 91

Introduction

En ce début de XXIe siècle, les romans noirs constituent incontestablement une littérature à succès. Comme l'ont souligné les sociologues Annie Collovald et Erik Neveu dans *Lire le noir*, un livre sur cinq vendu en librairie en 2013 est un roman noir. Ce succès commercial ne doit cependant pas être seulement vu comme le triomphe d'une littérature facile et divertissante. Il montre aussi que les romans noirs font désormais partie de la culture légitime : ils ne constituent plus une « para-littérature » boudée par les universitaires et les auteurs, mais un genre à part entière qui intéresse les cercles académiques et dans lequel les auteurs de littérature « blanche » puisent volontiers. Benoît Tadier, dans *Le polar américain, la modernité et le mal*, dresse un constat similaire :

> Le polar n'est pas, ou pas seulement de la fiction de série ou de gare, ni de la paralittérature condamnée à reproduire en circuit fermé une mythologie creuse – « whisky, cigarettes et petites pépées », comme le résumait un titre célèbre – mais une forme romanesque motivée, en prise avec l'histoire et la société de son temps. (3)

En tant que « forme romanesque motivée, en prise avec l'histoire et la société de son temps », il convient de rappeler quelques lieux communs de l'histoire de la littérature *hard-boiled*, ou « école des durs à cuire », et de ses origines américaines. Le roman noir s'inscrit dans une tradition très différente des romans à énigme ou des « *crime stories* » britanniques, berceau de la littérature policière européenne. Si les romans noirs sont souvent des romans policiers, tous les romans policiers ne sont pas des romans noirs. Comme l'affirme justement Patrick Pécherot, « [...] le roman policier est loin de constituer un ensemble homogène » (249). Il convient en effet de distinguer le roman noirs du « Cluedo de papier » à la mode britannique qui, au fond, « [...] ne cultive d'autres ambitions que de divertir son public en lui posant une seule et même question : qui, du Colonel Moutarde ou de mademoiselle Pervenche peut être l'assassin ? » (250). L'intention et la « cible » littéraire du *hard-boiled* sont radicalement différentes. Si les romans à énigme britanniques s'adressent à une bourgeoisie en mal d'aventures, le *hard-boiled* s'adresse d'abord à un lectorat populaire. En tant que genre, il naît d'ailleurs dans un contexte de crise politique et économique. Comme l'explique Patrick Pécherot,

> [...] Si le *whodunit* britannique fleurit à l'ombre des demeures de la bourgeoisie post-victorienne, le *hard-boiled* né aux États-Unis, est avant tout une littérature de rue, marquée par ses origines et le parcours de ses créateurs. Un parcours qui traverse deux événements majeurs : la Première Guerre mondiale et la crise économique de 1929. (252)

Le fait que le hard-boiled soit d'abord une littérature de rue a certainement constitué un frein à sa reconnaissance comme culture légitime. Néanmoins, les raisons de son succès ne se limitent pas à une victoire de classe sur la littérature de détente bourgeoise ou sur l'avant-gardisme littéraire et sa prétention intellectualiste. Comme le soulignent encore Collovald et Neveu, derrière l'apparente banalité des romans noirs, leur capacité à cumuler les attraits des littératures de distraction, de savoir et de salut permet de comprendre les raisons de ce succès auprès d'un public pourtant hétéroclite :

> Généralement perçu comme pure distraction, le genre policier est aussi pour [les lecteurs] une lecture didactique et de salut, en quelque sorte une « évasion dans la réalité » : avec ces récits, ils s'informent sur le monde social et les sociétés étrangères comme ils le feraient avec la presse (13-14).

Que faut-il entendre par littérature « didactique » ou littérature de savoir ? Très certainement une littérature qui nous parle du monde, et qui n'a pas fait le deuil de cette capacité qu'a l'écriture à nous parler du monde. En ce sens, une certaine interprétation veut que le roman noir ait pris, au détour du XXe siècle, un tout autre chemin que la littérature « blanche », plus attachée à explorer les potentialités littéraires du modernisme et, plus tard, du postmodernisme, qu'à « raconter le monde tel qu'il est ». Et c'est en effet cette prétention naïve à raconter « le monde tel qu'il est » qui est explicitement mise en cause par la littérature postmoderniste. Face à cette « crise du réalisme » qu'expérimente la littérature blanche, la littérature noire s'inscrit au contraire dans une tradition antagoniste de reconduction des codes réalistes en littérature.

Les trois auteurs sur lesquels nous avons décidé de nous pencher sont tous des figures emblématiques du roman noir américain contemporain. Véritables auteurs à succès, Dennis Lehane, James Lee Burke et George Pelecanos sont très souvent associés par les critiques. Ils ont de surcroît tous vu plusieurs de leurs romans adaptés au cinéma. Comme la plupart des auteurs de *hard-boiled*, les univers de leurs fictions s'inspirent fortement de la région ou la ville qui les a vu naître et qui constituent généralement la toile de fond de leurs intrigues. On retrouve en effet la ville de Boston dans la plupart des ouvrages de Dennis Lehane, né en 1965 dans le quartier de Dorchester. Ainsi en est-il de toute la série Kenzie-Gennaro (ainsi nommée du fait des deux personnages principaux, les détectives Patrick Kenzie et Angela Gennaro), de *A Drink Before the War* à *Moonlight Mile* en passant par *Gone Baby Gone* (1998). Mais Boston est aussi la ville qui inspire l'univers fictionnel de *Mystic River* (2001), *Shutter Island*, *A Given Day* ou encore *Living By Night.* Nous avons choisi de retenir deux ouvrages de l'œuvre de Lehane, *Gone Baby Gone* et

Mystic River – les deux ayant été adaptés au cinéma. De façon très similaire, l'œuvre de James Lee Burke (né en 1936) s'inspire principalement de la Louisiane et de la ville de New-Orleans, où il a passé une grande partie de son enfance. Toute la série Dave Robicheaux « se passe » en Louisiane ; une vingtaine d'ouvrages en tout. Parmi cette série, nous avons retenu deux des œuvres les plus emblématiques : *In the Electric Mist with the Confederate Dead* (1993) – adapté au cinéma par Bertrand Tavernier en 2009 – et *Purple Cane Road* (2000). Enfin, George Pelecanos, né en 1957 à Washington, D. C., se sert également de sa ville natale comme toile de fond de la plupart de ses romans, notamment la série Dereck Strange et Terry Quinn, dont trois romans conçus comme une trilogie feront partie de notre corpus primaire : *Right as Rain* (2011), *Hell to Pay* (2002) et *Soul Circus* (2003).

Conformément à la tradition dans laquelle elles s'inscrivent, les œuvres de James Lee Burke, Dennis Lehane et George Pelecanos témoignent toutes d'une reconduction des codes réalistes en littérature. Nos trois auteurs, utilisant au maximum la « matière première » des villes dans lesquelles ils ont grandi – que ce soit New-Orleans, Boston ou Washington D. C. –, affichent en effet tous également la prétention de « dire le monde tel qu'il est ». George Pelecanos explique ainsi qu'il entend bien fournir à ses lecteurs

> A compelling story, yes, but also characters who speak and act honestly, as they would, without regard for the reader's expectations or desires. In other words, present the world as it is, rather than the way the reader wants it to be. I don't care about twists or manufactured surprises. (Pelecanos, interview, 2012)

Lehane, en historien partisan de la littérature, condamne les excès du postmodernisme littéraire, son refus du *storytelling* et son repli sur soi. Commentant *Clockers* (1992) de Richard Price, Dennis Lehane explique ainsi que

> *Clockers* was pooh-poohed by the literary establishment as there are police officers in it and, really, black people. Nobody was writing about crack. It was all still postmodernist jerk-off material about people having affairs with their students. You want a portrait of America? It's *Clockers*. (Lehane, interview, 2014)

Le roman noir tel que pensé par Lehane ou Pelecanos s'inscrit bien dans une tradition littéraire antagoniste du postmodernisme : il veut raconter des mondes et des histoires. Il rencontre en cela les attentes des lecteurs qui, comme le constate l'éditeur des collections Rivages François Guérif, « [...] recherchent des histoires. Et des histoires qui racontent le monde, l'éclairent, le rendent intelligible. C'est cela qu'ils trouvent dans le roman policier » (10). Le roman noir répond donc très certainement aux attentes d'un public attaché non

seulement aux codes rassurants du récit classique qui « rendent le monde intelligible », mais aussi avide de connaissances empiriques et concrètes sur le monde dans lequel il vit – et, peut-être aussi, sur *les mondes* qu'il ne connaît pas. Cette volonté de « décrire le monde tel qu'il est » est une intention constamment réitérée par la grande majorité des auteurs de romans noirs. En ce qui concerne nos trois auteurs, de façon plus spécifique, le credo du « tell it as it is » est également repris par James Lee Burke : « I'm just telling things the way they were » (Burke, interview, 2014), explique-t-il a propos de ses romans inscrits dans le Sud américain au milieu du XXe siècle, se présentant ainsi comme le témoin fiable d'une époque. Burke est, peut-être, le moins dupe – ou le moins machiavélien – de nos auteurs, reconnaissant à l'occasion que le monde tel que décrit par le *hard-boiled* reste profondément distinct de la réalité en soi : « I have been around a fair number of cops and criminals. I think the reality of both worlds has little or nothing to do with what people call hard-"boiled" fiction » (interview, 2010).

Mais plus généralement, Burke, Pelecanos et Lehane affichent tous l'ambition d'une restitution documentée de la vie sociale, et font tous trois signe vers le potentiel documentaire et informatif des récits fictionnels, où la fiction peut justement céder le pas à l'apprentissage de savoir fiables et empiriques sur notre monde. En ce sens, on pense spontanément à la filiation avec les grands romans réalistes du XIXe siècle, et à des auteurs comme Balzac, Zola ou Dickens.

Tout au long du XXe siècle, le *hard-boiled* a en effet suivi cette ligne consistant à écrire sur les temps difficiles traversés par les États-Unis et sur leurs répercussions sur les « petites gens » du peuple. À la fin du XXe siècle, les auteurs de roman noir ne sont pas en reste. George Pelecanos ne fut-il pas surnommé par les critiques « the Zola of Washington », ou encore « the bard of blue-collar DC » ? Un parallèle peut indéniablement être fait entre le mouvement réaliste au XIXe siècle tel qu'il se développe par opposition au romantisme, et la tradition du hard-boiled, qui grandit également en opposition à ce que certains appellent la « littérature de salon » des élites intellectuelles. Le roman noir se réclame du reportage social ; il se veut plus empirique, concret, attaché à dire les choses « telles qu'elles sont », sans idéalisation ni faux-semblant. George Pelecanos parle ainsi de « reportage urbain » pour qualifier son travail : « What you see on *The Wire* is very similar to how I approach my fiction. It's crime fiction with a social bent, or urban reportage » (interview, 2008). James Lee Burke souligne également la forte composante sociologique

de son œuvre : « I write what I call a crime novel. But the crimes in them tend to be sociological ones » (interview, 2010).

En tant que littérature aux prétentions réalistes, le *hard-boiled* s'est toujours voulu, d'abord, une littérature de rue, attachée à décrire des mondes dont l'*intelligentsia* littéraire se souciait peu. Ce constat vaut pour le début du XXe siècle et les pères fondateurs du *hard-boiled* – que l'on pense à Raymond Chandler, Dashiel Hammett ou James Cain – mais vaut également en cette fin de XXe siècle, pour des auteurs tels que Dennis Lehane, James Lee Burke et George Pelecanos. S'il y a bien une ambition affichée par les auteurs de hard-boiled, c'est la suivante : offrir au lecteur un portrait de la société américaine dans ses composantes habituellement ignorées – les laissés-pour-compte de la société capitaliste et de sa littérature. C'est cette dimension, principalement, qui a d'ailleurs attiré George Pelecanos vers le roman noir. Il explique ainsi dans une interview :

> By my senior year I needed to take an elective class to graduate. I took "Hardboiled Detective Fiction." What turned me on was not the mystery or the crime aspect of it per se; it was that [the] books were about people I recognized—working-class people. It was populist literature that wasn't written to be over the heads of people or to impress academics. It was written for the people it was about and it changed my goals (Interview, 2008b)

Le *hard-boiled* donne ainsi de façon privilégiée la parole aux classes populaires, aux déclassés, aux marginaux, aux « perdants de l'épopée capitaliste » (Serge Quadruppani, interview, 2010). Il y a probablement un agenda politique à analyser ; mais il faut aussi souligner à quel point cette attention portée sur les classes les plus basses est un *topos* de toute littérature « réaliste » – comme si, finalement, en descendant l'échelle sociale, nous touchions en même temps au fond du fond de la réalité humaine, à son substrat le plus profond, ou, pour reprendre les termes de Phillip Barrish dans *American Literary Realism, Critical Theory, and Intellectual Prestige*, à « some bottomline material reality » (130). Ainsi peut-on, en tout cas, expliquer les affinités souvent fortes qu'entretiennent roman réaliste et roman social, ainsi que la tendance de nos auteurs à assimiler *hard-boiled*, réalisme et roman social dans leurs interviews : « This is where the social novel went. It went into crime fiction », soutient Lehane (2014) ; Pelecanos préférant également qualifier son travail de « ''social'' crime fiction » (2012).

Ce que nous aimerions ici, cependant, c'est étudier cette prétention justement comme une prétention – à l'aune d'une théorie littéraire peut-être moins naïve. Renversons, finalement, le reproche que le roman noir adresse – implicitement ou explicitement – à la direction prise par la littérature dite « blanche » au XXe siècle, et

analysons le passage opéré entre la prétention à offrir une perspective sur le monde (« tel est le monde que je vois ») et le credo réaliste (« le monde est tel que je le vois »). La critique du réalisme naïf – en littérature comme en épistémologie, n'est pas nouvelle. Pour la reprendre en des termes simples, citons Phillip Barrish :

> Because of the constitutive roles that language and representation play in all human experience, however, the ''real'' is only ever available via mediating contexts and constructions. Directly accessible, easily delimitable ''material reality'' must be recognized as itself a construction. (8)

Comment s'exprime cette prétention chez nos trois auteurs ? Nous allons voir qu'elle prend, en fait, des formes très similaires à la littérature réaliste dite « blanche ». Pour donner un bref aperçu des codes du réalisme, citons encore une fois Phillip Barrish :

> Categories of human experience put forward as the realest reality at different moments of realist texts include, for instance, physical suffering, life in the slums, money and sex (or, at some moments, desire at such), people's overriding need for social converse, death, and the class hierarchies of American society. At other moments, American realist works also position linguistic events, whether regionally marked speech or facts of the actual scene of writing, as "most real" in the implicit hierarchies of realness that they set up. Finally, that which occupies the category of most resistantly *there* in American realist writing can even be not-strictly tangible notions such as, for instance, the impossibility of justice […] (7)

De façon toute à fait similaire à la littérature « réaliste » blanche, le credo réaliste du roman noir est ainsi marqué par un important ancrage social et d'une certaine perspective qui le définit en tant que genre. Insistons sur ce point : derrière la prétention réaliste de nos auteurs et du roman noir, il n'est guère difficile de constater, au premier coup d'œil, une partialité du genre. Qui dit roman noir ne dit en effet pas seulement roman, mais suggère une tonalité particulière du regard. Pessimisme et désenchantement sont deux éléments constitutifs du genre. Si l'ambition de la plupart des auteurs de romans noirs est de dresser un portrait réaliste de la société ou des microcosmes – dans lesquels, la plupart du temps, ils n'évoluent d'ailleurs pas –, ce portrait tend à comporter une charge pessimiste prête à détonner à chaque page. C'est une tendance qui s'affirme d'ailleurs dès les origines du genre. Dans son article déjà mentionné, Patrick Pécherot reporte les propos éclairants de Didier Daeninckx :

> Quand les types de votre génération crachent leurs poumons mités par les gaz de combats, qu'on a remplacé leurs jambes de danseurs par des roues, qu'on vous interdit de trinquer au temps d'avant, que deux ouvriers anarchistes, Sacco et Vanzetti, sont envoyés à la chaise électrique, et que les Dillinger et Capone tiennent le haut du pavé, que vous reste-t-il à faire, sinon à écrire *Les tueurs* [Hemingway] ou *La moisson rouge* [Hammett] ? (254)

Benoît Tadié fait peu ou prou le même constat en affirmant que « le polar constitue une

réponse pessimiste aux crises qui secouent le XXe siècle » (3). Au cœur du polar, également selon Tadié, le constat d'un « ordre social mauvais » (*Ibid*.), qu'un « pessimisme métaphysique » empêche de surmonter. Ces quelques éléments suffisent, pour l'instant, à introduire un trouble dans le genre, et à légitimer une interrogation : que manifeste, au fond, une telle prétention à l'objectivité ? Quels sont ses moyens et ses effets ?

Dans ses chroniques, en effet, Jean-Patrick Manchette avait l'habitude de caractériser le polar comme portant un regard « réaliste-critique ». Il avait également l'habitude de souligner que le roman noir était « la grande littérature morale de notre époque », bien que cette composante morale soit constamment déçue – donc désenchantée et tragique. Les romans noirs semblent ainsi animés d'un profond désir de justice sociale – désir qui est presque constamment battu en brèche. C'est, au fond, le constat que partage également Dennis Lehane lorsqu'il considère que le roman social en est venu à la *crime fiction*. Ce désir de justice est peut-être contrarié ou amer, il n'empêche qu'il motive implicitement une grande partie du *hard-boiled* contemporain de la même façon qu'il animait les pères fondateurs du genre. Même chez les plus pessimistes des auteurs de *hard-boiled* – on peut penser, par exemple, à James Ellroy –, ce désir semble toujours résonner en creux. Car, pour reprendre une analyse de Jankelevitch, qu'est-ce que le cynisme, si ce n'est, bien souvent, un « moralisme déçu » (1964, 15)?

C'est ce dispositif, cette alliance entre prétention à l'objectivité, fonction critique et valeur morale que nous aimerions analyser dans les œuvres que nous avons choisies chez Burke, Lehane et Pelecanos. Car sous le bouclier du credo réaliste semblent bien se profiler les armes de la critique sociale et du moralisme. Comment, donc, le credo réaliste se double-t-il d'une fonction critique et d'une valeur morale ? Quelle est la vertu de cette triple alliance ? Voilà la question qui guidera la l'analyse de notre corpus : *Purple Cane Road*, *In the Electric Mist with the Confederate Dead* ; *Mystic River*, *Gone Baby Gone* ; *Right as Rain*, *Soul Circus* et *Hell to Pay*.

Nous analyserons dans un premier temps le credo réaliste chez nos trois auteurs selon une perspective critique, en nous penchant principalement sur les techniques littéraires de l'écriture réaliste qu'ils mettent en œuvre. Ce sera l'occasion, également, d'offrir une perspective historique sur le changement d'épistémè qui caractérise le polar américain de cette fin de XXe siècle. Ayant débusqué la vision du monde commune qui structure le credo réaliste de nos auteurs, nous nous attarderons ensuite sur ses fonctions, en

envisageant la critique sociale qui se profile derrière le credo réaliste et son *explanans* sociologique. Car le roman noir « porte en lui la critique comme la nuée porte l'orage », écrit justement Patrick Pécherot. Or il est très clair que nos auteurs ne se contentent pas de décrire, mais aussi de juger. Ici encore, nous nous attarderons sur les techniques littéraires de la critique. Nous envisagerons pour finir la composante morale qui vient redoubler la critique sociale et interrogerons la valeur que prend cette alliance chez chacun de nos auteurs. Chaque partie sera l'occasion de proposer une comparaison serrée entre nos auteurs et de dégager des différences entre ces trois figures emblématiques du roman noir américain contemporain.

Partie 1

-

Le credo réaliste

Le credo réaliste est, comme nous l'avons vu en introduction, un *topos* de la littérature noire, assurément partagé par les trois auteurs que nous avons décidé de suivre. Pourtant, dire le réel comme il est, « tell it as it is », est probablement une formule des plus ambiguës en ce qui concerne les œuvres romanesques, qui, si elles peuvent bien caresser l'espoir de gommer au maximum leur distance avec le réel, n'en demeurent pas moins des œuvres de fiction. Il s'agit, comme le souligne Mireille Calle-Gruber, de bien garder à l'esprit que « [...] toute œuvre romanesque c'est du texte en travail » (15), ce postulat devant nous amener à « […] étudier non seulement l'impact de ce qui s'y produit, mais aussi comment et jusqu'où la fiction assume sa textualité - l'exhibe ou l'occulte ; l'offre à lecture ou l'escamote [...] » (*idem*). Les « avertissements » qui précèdent *Purple Cane Road* et *Gone Baby Gone* sont extrêmement significatifs à cet égard : il s'agit certes de se protéger juridiquement contre toute accusation de diffamation et autres poursuites pénales possibles, mais il s'agit également de rappeler le pacte de fiction qui préside nécessairement à l'ouvrage :

> This book is a work of fiction. Names, characters, places and incidents either are the product of the author's imagination or are used fictitiously. Any resemblance to actual persons, living or dead, events, or locales is entirely coincidental (*Purple Cane Road*).
>
> Anyone familiar with Boston, Dorchester, South Boston, and Quincy, as well as both the Quincy quarries and the Blue Hills Reservation, will realize that I have taken enormous liberties in describing their geographical and topographical particulars. This was wholly intentional. While these cities, towns, and areas do exist, they have been altered according to the demands of story, as well as my own whims, and therefore should be regarded as entirely fictitious. (*Gone Baby Gone*).

Si, d'un côté, l'énonciation et l'énoncé peuvent tendre vers le réel, ils ne le gagnent pas pour autant, et l'oeuvre reste inexorablement un lieu de fiction, aussi bien pour l'auteur que pour le lecteur. En même temps, la nécessité de ces notes introductives dans ce type de fiction montre bien la collusion possible – et, à l'extrême, la confusion possible – entre la réalité et la fiction. Dans le hard-boiled de Lehane, Pelecanos et Burke, les « emprunts » à la réalité sont nombreux, pour ne pas dire endémiques – que ce soient les références topographique à des villes et à des lieux qui constituent indéniablement la chair de certains ouvrages, ou encore les références culturelles. C'est donc une ambivalence profonde que suggèrent ces notes introductives : celle « d'une impossible non-fiction », malgré la volonté de coller au plus près de la réalité extradiégétique, en même temps qu'une « impossible invraisemblance » (François Freby). Nous nous attacherons donc, dans un premier moment, à penser cette ambivalence dans les ouvrages, particulièrement féconds à cet égard, de Lehane, Burke et Pelecanos.

Comment Burke, Pelecanos et Lehane entendent-ils donner une illusion maximale de réalité ? Ce sont ces stratégies de travail textuel que nous analyserons dans cette première partie : les références mimétiques qui ancrent le récit et l'univers diégétique dans notre réalité extradiégétique, mais aussi les « effets de réel » induits par la prolifération de détails a priori inutiles d'un point de vue diégétique. Nos analyses nous amènerons dans un troisième moment à questionner cette apparente neutralité et à dégager l'*explanans* majeur commun à nos trois auteurs : l'intention sociologique qui oriente indubitablement le récit et l'univers fictionnel structurant dans lequel il s'inscrit.

Chapitre 1. Mimesis

1. Représentation de la ville et de l'environnement : les références topographiques

Les références à des lieux réels et l'omniprésence de toponymes dans les fictions de Pelecanos, Burke et Lehane constituent deux des éléments les plus frappants des textes. Les œuvres de nos auteurs sont en effet dans une dynamique référentielle quasi-permanente : il s'agit toujours de rappeler au lecteur que les lieux de leurs intrigues sont « tout ce qu'il y a de plus réel », les villes en arrière-plan étant telles que les lecteurs peuvent eux-mêmes les connaître – pour peu qu'ils y habitent, les visitent ou comparent la topographie de la fiction à des cartes géographiques ou à des plans urbains. C'est une abondance de détails référentiels et de toponymes qui caractérise la représentation de la ville et de l'environnement urbain dans les ouvrages de nos trois auteurs. Un lecteur zélé pourrait probablement s'amuser à retracer les cheminements des personnages quartiers par quartiers, repérer les bars où une scène cruciale s'est déroulée, prendre les routes et les bifurcations que les personnages ont empruntés. Losque James Lee Burke décrit le trajet de Jonnhy Remeta dans *Purple Cane Road*, il n'est guère difficile de vérifier que non seulement les lieux mentionnés existent, mais que le trajet lui-même est hautement vraisemblable, à quelques kilomètres près :

> Johnny Remeta cut across the Mississippi bridge onto the West Bank, caught Highway 90, wove five miles through residential neighborhoods and strip malls, and dumped the pickup in St. Charles Parish and boosted an Oldsmobile out of a used-car lot.
> He took back roads through Chacahoula and Amelia, crossed the wide sweep of the Atchafalaya at Morgan City, and hot-wired an ancient Volkswagen bus at the casino on the Chettimanchi Indian Reservation (*Purple Cane Road*, 152)

Évidemment, ces « quelques kilomètres près » ont leur importance, puisqu'ils nous rappellent également que cette dynamique référentielle sert non seulement l'effet mimétique, mais aussi les besoins de l'intrigue – à la fois au service, donc, de la réalité extradiégétique et au service de l'histoire. Cependant, peu de lecteurs sont susceptibles d'identifier l'écart entre la topographie réelle des lieux et celle de l'univers de *Purple Cane Road.* D'ailleurs, mais nous y reviendrons, la précision avec laquelle les lieux sont évoqués tend à installer le lecteur dans un état de confiance vis-à-vis de la narration descriptive. Mais un lecteur intéressé ou connaisseur pourra aller *vérifier* les éléments empruntés à la réalité extradiégétique : le Café du Monde où Clete Purcel mange chaque jour son petit déjeuner, à proximité de son bureau, existe bel et bien à New-Orleans ; il est situé de l'autre côté du tout aussi existant Jackson Square :

> Clete Purcel still had his private investigator's office in the Quarter, down on St. Ann, and ate breakfast every morning in the Café du Monde across from Jackson Square (9)

Clete Purcel et son bureau n'existent évidemment pas ; mais ce qui nous intéresse ici, c'est justement cette façon de brouiller les cartes et de planter un décor réaliste où se déroule la fiction. Ce n'est pas seulement que le décor est vraisemblable – bien qu'il le soit ; c'est surtout que certaines références du récit peuvent tout à fait se soumettre aux mêmes questions que nous serions susceptibles de poser au monde réel, et d'être tranchées par vrai ou faux, à l'instar d'un reportage qui plongerait le lecteur dans des zones urbaines spécifiques et leur donnerait à en voir le décor, et surtout l'envers du décor.

Les références aux lieux topographiques sont cruciales, car les romans de Burke, Lehane et Pelecanos sont avant tout, comme nous l'avons déjà signalé en introduction, les romans d'une région ou d'une ville spécifique : Washington pour Pelecanos, La Lousiane et New-Orleans pour James Lee Burke, Boston pour Dennis Lehane. Certains commentateurs ont pu aller jusqu'à dire que les villes constituaient les véritables personnages principaux de ces œuvres, à l'instar de Baltimore pour la série télévisée *The Wire*, à laquelle Pelecanos et Lehane ont collaboré pour la saison 4. Pelecanos, Burke et Lehane montrent un souci exacerbé de précision dans l'identification des noms de rues, les descriptions de quartiers, l'agencement des avenues par rapport aux autres, les lieux et bars qui constituent l'identité mythique ou en tout cas mythifiée d'une ville. Il se peut bien que le type d'intrigues que développent les œuvres de nos auteurs nécessite un certain degré de précision dans l'exposition topographique – après tout, une course poursuite ou une filature peuvent difficilement se passer d'indications de lieux –, mais le souci du détail qui anime les

ouvrages peut difficilement être mis sur le compte des seuls besoins de l'intrigue. L'exhaustivité avec laquelle Burke, Pelecanos et Lehane décrivent leurs villes respectives, que ce soit lors de passages descriptifs « purs » où l'intrigue est en « pause » ou lorsque elle bat son plein, s'explique difficilement par le seul type romanesque dans lequel ils s'inscrivent. Il y a, de fait, un véritable souci du détail commun à nos trois auteurs dans la description des rues et de leurs agencements, presque comme s'ils étaient sommés de rendre des comptes sur la véridicité ou l'authenticité de leurs descriptions. James Lee Burke écrit ainsi :

> Helen and I checked out a cruiser, hit the flasher, and took the four-lane through Morgan City into New-Orleans. We made it in less than two hours. We came off I-10 onto St. Charles Avenue, passed Lee Circle, and headed uptown toward the Garden District. When we turned onto Camp, the street was sealed off with emergency vehicles and plumes of black smoke were still rising from the scorched brick shell and cratered roof of the building [...] (*Purple Cane Road*, 336)

L'un des premiers effets crées par un tel souci du détail, c'est probablement le sentiment que le lecteur a bien affaire à New-Orleans – l'authentique – et pas à la simple imagination de l'auteur qui planterait un décor rappelant vaguement New-Orleans. Plus les références sont nombreuses, plus se dégage l'impression que l'auteur « n'invente pas », qu'il qu'il a une connaissance réelle et exhaustive des lieux qu'il décrit, et surtout, qu'il se met véritablement au service du référent, qui pèse finalement comme une contrainte sur son récit (au sens où la réalité est contraignante et que l'auteur ne peut pas dire n'importe quoi à son sujet). Mettons pour l'instant en parallèle d'autres descriptions de Lehane et Pelecanos, afin de dégager la similitude dans la factualité extradiégétique et le souci du détail dont témoignent nos auteurs au fil des pages. Ainsi, dans *Soul Circus* ou dans *Right as Rain* :

> Montgomery followed Suitland Road over to Branch Avenue, which was Route 5. He knew that 5 connected with 301 when you took it south. And 301 went all the way to Richmond, you stayed on it long enough (*Soul Circus*, 729)

> Down past Howard University, at the Florida Avenue intersection, Goergia Avenue became 7th Street. They stayed on 7th and then they were in Chinatown, passing nightclubs, sports bars, and the MCI Center, which anchored the new downton D.C. Farther along there were more nightclubs and restaurants and the short strip of the arts and gallery district, and at Quinn's diection Strange hung a left onto D Street, two blocks north of Pennsylvania Avenue. (*Right as Rain*, 54)

> We'd tailed the Taurus alng Main Street and Rutherford Avenue, followed the hill up to High Street and down to Bunker Hill Avenue and beyond to Medford Street, and we'd cased every tiny street in between, idling at the alleys that appeared suddenly out of the corners of our eyes (*Gone Baby Gone*, 98)

Notons que ce genre de descriptions peut soit servir les besoins de la narration de l'action, soit être beaucoup plus « pur » à cet égard, et intervenir en dehors de celle-ci – ce qui indique qu'elle remplit alors strictement une fonction mimétique. De façon générale, les descriptions « pures » sont beaucoup plus présentes chez Pelecanos que chez Lehane – Burke se situant dans une sorte d'entre-deux. Dans les ouvrages de Lehane, les descriptions sont souvent intimement connectées à l'action et au déroulement de l'intrigue. Dans ce passage de *Gone Baby Gone*, on voit en effet que l'utilisation des noms propres des rues de Boston n'est pas déconnectée de l'intrigue en train de se faire :

> I looked up as Mullen's shoulders moved in front of a young girl in a bright yellow jacket, and I turned my head slightly and picked up Broussard sliding through the crowd where Court became State Street as Mullen turned right before the Old State House and cut through the alley again (152)

Les descriptions plus « pures » n'apportent *a priori* rien de particulier à l'intrigue, si ce n'est cette aura de factualité et d'ancrage dans la réalité extra-diégétique. Cependant, Lehane utilise également une autre méthode descriptive qui produit les mêmes effets. En effet, si Lehane emploie rarement des descriptions géographiques pures, il utilise en revanche régulièrement des descriptions que nous qualifierons d'« historicisantes » :

> Germantown is set hard against the harbor that separates Quincy from Weymouth. Given its name back in the midst 1700s when a glass manufacturer imported indentured laborers from Germany and laid out the town lots with ample streets and wide squares in the German tradition, the company failed and the Germans were left to fend for themselves when it became apparent that the cost of giving them their freedom would be less expensive than sending them someplace else. (*Gone Baby Gone*, 261)

On peut constater que cette méthode de description, qui en appelle au passé pour éclairer le présent, produit en partie les mêmes effets de précision et de factualité que les descriptions « synchroniques » favorisées par nos deux autres auteurs. Les descriptions de l'évolution des villes et des paysages urbains introduisent une factualité historique qui ancre le récit dans notre réalité extradiégétique d'une autre façon : tel commerce en remplace un autre, tel immeuble s'érige sur ce qui fut autrefois une friche, telle ambiance de quartier a changé, pour laisser place à telle autre : les descriptions de changements inscrits dans le temps ne manquent pas de venir densifier les cartographies géographiques des villes. Cet intérêt pour l'historicité de l'espace urbain peut d'ailleurs rendre compte du virage que prend l'œuvre de Lehane avec *The Given Day*, un roman historique sur les émeutes de Boston de 1918-1919. S'il culmine avec *The Given Day* – probablement le meilleur ouvrage de Lehane –, cet intérêt pour l'historicité des espaces urbains se manifeste néanmoins

exemplairement dans les romans noirs qui le précèdent. Les villes ont un passé, un devenir vivant et évolutif que le narrateur ne manque généralement pas de souligner, quitte à remonter à la source :

> When Winthrop and the original settlers arrived in the New World, they chose to settle on a square mile's worth of land, most of it hill, that they named Boston, after the town in England they'd left behind. During the one harsh winter Whithrop's pilgrims spent there, they found the water inexplicably brackish, so they moved across the channel, taking the name Boston with them and leaving what would become Charlestown without a name or purpose for a while.
> Since then, Charlestown has held tight to an outpost's identity. Historically Irish, home to deca-generations of fishermen, mechant marines, and dockworkers, Charlestown is infamous for its code of silence, a resistance to speaking to the police, which has left it with a murder rate that, while low, boasts the highest percentage of unsolved cases in the nation. (*Gone Baby Gone*, 98)

De tels allers et retours sont typiques de l'écriture de Lehane, qui s'attache à donner une épaisseur historique particulière à ses reportages urbains. Notons que, à l'image des descriptions plus « géographiques », la plupart de ces descriptions n'ont d'autre but que de « planter le décor » et servent très peu les besoins immédiats de l'intrigue, même si – mais nous développerons cet aspect plus tard – elles permettent souvent de restituer, de façon oblique, certaines ambiances urbaines, ainsi qu'une épaisseur sociologique qui fournit un certain éclairage à l'intrigue. Plus intriqué avec le récit, mais aussi plus mystique, Burke fait également dialoguer des époques *via* des procédés peu banals : ainsi des visions (hallucinatoires?) des Confédérés dans *In the Electric Mist* (187-191, 246-248, 275-279, 316-318) ou des « souvenirs » de la mère de Dave Robicheaux rapportés par Caledonia Patout dans *Purple Cane Road*, entorses manifestes aux codes narratologique et réaliste du hard-boiled (237-249), qui inscrivent le récit dans une diachronie signifiante où le passé donne sens au présent, d'une génération à l'autre.

2. Les références culturelles

Les emprunts appuyés au monde extradiégétique se retrouvent inlassablement, à différents degrés, chez nos trois auteurs et constituent des éléments véritablement structurants du récit. Ce sont d'abord, comme nous avons pu le voir, des références topographiques, mais ce sont aussi des références culturelles. Dans les ouvrages de Pelecanos, ce sont notamment les références musicales qui jalonnent l'ensemble du récit. Il serait possible, mais fastidieux, de les lister entièrement. Elles sont parfois faites au détour d'une description – Strange dans sa voiture, revient d'une scène de crime – mais leur

omniprésence fait qu'elles sont loin d'être anecdotiques. Citons, par exemple, le début du chapitre 21 de *Right as Rain* :

> Strange put *Motor Booty Affair* on the CD player and turned up the volume. [...] The four of them danced, tentatively at first, to the complex, dense songs. […] Strange dimmed the lights and put on Al Green's *The Belle Album*. […] Quinn went up to the second floor. […] The office appeared to be well-used. Beside the desk, Strange had mounted a wooden CD rack to the wall. In the rack were Western movies sound tracks: the Leone *Dollars* trilogy, *Once upon a Time in the West, The Magnificent Seven, Return of the Magnificent Seven, My Name is Nobody, Navajo Joe, The War Wagon, Two Mules for Sister Sara, The Professionals, Duel at Diablo, The Big Country, The Big Gundown*, and others. There was no evidence in this room of the funk and soul music from the sixties and seventies that Strange loved so much. Quinn wondered if Strange was hiding this collection here, if he was embarrassed to have his taste for western sound tracks on display for his friends (p. 151-152).

L'accumulation des références musicales et culturelles joue probablement plusieurs fonctions : elle permet certainement, encore une fois, d'ancrer la fiction dans le monde qui est le nôtre – et donc, de connoter le réalisme de l'univers du récit –, mais elle permet aussi de restreindre ou de filtrer le champ du récit à une certaine portion de réalité – les codes d'appartenance à une certaine classe socioculturelle –, et elle est finalement signifiante de par ce qu'elle nous enseigne du personnage : un afro-américain qui a honte de son goût pour la musique et la culture blanches. Nous reviendrons sur cet aspect sociologique d'ici peu. Notons ici simplement que l'on retrouve également ce jeu de références musicales – dans une mesure beaucoup moindre que chez Pelecanos – dans l'œuvre de Lehane :

> I stared across the pool table at Bubba as some heathen chose a Smiths song on the jukebox. I hate the Smiths. I'd rather be tied to a chair and forced to listen to a medley of Suzanne Vega and Nathalie Merchant songs while performance artists hammered nails through their genitalia in front of me than listen to thirty seconds of Morrissey and the Smiths whine their art-school angst about how they are human and need to be love. (*Gone Baby Gone*, 258)

> It had been a Rickie Lee Jones song they'd danced to, a few lines in the song that always got to Jimmy for some reason he didn't understand – 'Well, goodbye, boys/Oh my buddy boys/Oh my sad-eyed Sinatras...' (*Mystic River*, 131)

L'utilisation de références culturelles ne se limite pas, évidemment, à la sphère musicale. On peut par exemple citer ce passage exemplaire de *Mystic River*, où les deux policiers Sean Devine et Whitey Marcus imaginent l'adaptation de leur enquête au cinéma ; Whitey se voyant bien incarné par Brian Dennehy sur le grand écran :

> Sean chuckled. 'Who would play you, you think ?'
>
> Whitey sucked his soda through a straw until it slurped against the ice. 'I think about that a lot, you know. It could happen, we bust this case, Supercop. Phantom from New

> York kinda shit ? You *know* we'd be up there on the big screen. And Brian Dennehy would be all over the chance to play me'. (*Mystic River*, 451)

C'est une intéressante mise en abyme à laquelle le narrateur se livre ici. On pourrait dire en effet que ce genre de procédés littéraires s'oppose exactement à la littérature métafictionnelle, où, par exemple, les personnages peuvent être conscients de jouer dans une œuvre de fiction. Ici, Lehane tend au contraire à effacer tout signe métafictionnel pour créer une confusion maximale entre la diégèse et la réalité extra-diégétique. N'oublions pas, cependant, que « toute œuvre romanesque, c'est du texte en travail » (Mireille Calle-Gruber, 1989) : il ne s'agit pas de dire, en effet, que l'univers interne de *Mystic River* est strictement identique à la réalité extra-diégétique qui est la nôtre. Il s'agit plutôt de mettre à jour ce que, justement, le texte dissimule – à savoir, ici, sa propre textualité – et ce que ces techniques de camouflage induisent comme effets ; en bref, les conséquences de ces opérations de masquage dans les œuvres qui nous occupent.

Chez nos trois auteurs, on assiste ainsi à une multiplications des signes par lesquels la réalité diégétique (l'univers interne de la fiction) et la réalité extradiégétique semblent se confondre : les points d'ancrages référentiels dans la réalité extradiégétique sont nombreux et variés : lieux, références culturelles, faits historiques. L'ensemble référentiel global dans lequel la fiction se déroule *se veut* maximalement non-fictionnel, c'est-à-dire soumis maximalement à un paradigme axiologique vrai/faux dont le référent est notre réalité extradiégétique : pour ne prendre qu'un seul exemple, Brian Dennehy existe réellement et correspond grossièrement à la description définie « l'acteur américain qui a joué le shérif Teasle dans *Rambo* de Ted Kotcheff »[1]. De toute évidence, ces points d'ancrage alimentent le récit et le monde fictionnel dans lequel il s'inscrit. C'est d'ailleurs probablement le cas de tout récit fictionnel – que ce soit les textes qui assument leur fictionnalité ou les autres. Comme le souligne François Freby :

> Ôter au lecteur d'un texte de fiction, non pas sa compétence globale de lecture, mais sa seule connaissance de notre réalité extradiégétique et donc sa compétence de déchiffrage référentiel, serait comme éteindre la lumière qui éclaire les fibres sémiotiques du récit fictif et le plonger dans l'obscurité.

---

[1] Il serait probablement intéressant d'analyser plus en amont les effets de ces « descriptions définies » (voir *On Denoting* de Bertrand Russell) dans les œuvres romanesques. Dans la mesure où une description définie affirme qu'il existe un et un seul objet qui satisfait la description en question (clause d'unicité), cela tend en effet à confondre, ou du moins à solidariser à son maximum, l'univers diégétique à la réalité extradiégétique.

Cependant, si tout texte nécessite *a minima* la connaissance de notre réalité – ne serait-ce que pour établir le partage entre ce qui relève de la fiction et ce qui n'en relève pas – certains textes s'alimentent plus manifestement à la source de cette réalité extradiégétique que d'autres, pour lesquels le souci de vraisemblance prime sur le souci de réalisme. Nous avons affaire ici, probablement, à une différence de degré qui va définir le réalisme littéraire en tant que travail textuel. Plus les points d'ancrages référentiels sont nombreux, plus le récit tend à solidariser son monde fictionnel à la réalité extradiégétique. Si les lecteurs ne connaissent pas tous les rues de Boston, de Washington ou de New-Orleans, ils connaissent tous les grands Westerns de la culture américaine et ceux de Sergio Leone, et peuvent facilement avoir, au moins par ouï-dire, une connaissance des références musicales permanentes qui parsèment les récits de Pelecanos.

Chapitre 2. L'esthétique réaliste

1. Effets de réel et connotateurs de mimesis

Quand bien même le lecteur pourrait procéder à des vérifications permanentes afin de vérifier la coïncidence entre l'univers fictionnel et la réalité extradiégétique, ce qui va nous intéresser ici, c'est plutôt « l'effet de réel » que de telles descriptions induisent ; c'est-à-dire ce que ce souci du référent crée, ce que cette familiarité manifeste du narrateur avec l'objet de sa description induit, et ainsi, la confiance du lecteur qui s'installe vis-à-vis de la narration et de l'expertise de l'auteur. Car, au fond, c'est une sorte de lâcher-prise que permettent de telles descriptions ; le lecteur se laissant guider passivement à travers les artères de la ville a pourtant le sentiment de « ne pas s'en laisser conter », il croit sans vérifier pour autant, il s'abandonne à la volonté du narrateur sans avoir l'impression de ne rien céder, car le narrateur lui-même semble avoir abdiqué face à la réalité elle-même, n'être plus qu'un vecteur passif de la réalité.

Dans *Discours du récit*, Genette prend pour exemple une traduction de Homère par Platon où Platon, en vertu de sa conception du récit, prend la liberté de supprimer un segment du texte homérique : « la grève où bruit la mer ». Platon juge probablement ce segment « fonctionnellement inutile » au récit, selon les termes de Genette – et donc susceptible d'être retranché sans nuire à la perspective narrative du texte. Pourtant, ce genre de précision induit justement un « effet de réel », selon Genette – reprenant ainsi une analyse de Barthes – dans la mesure où, en vertu même de l'inutilité narrative du segment, le narrateur semble avoir abandonné « sa fonction de choix et de direction du récit », pour « se laisse[r] gouverner par la "réalité", par la présence de ce qui est là et qui exige d'être "montré" » (83). Genette rapproche son analyse de l'esthétique des romans réalistes du XIXe siècle, qui utilisent justement ces « connotateur de mimésis » pour signifier le réel.

Or, l'accumulation des références topographiques et culturelles dans les ouvrages de Burke, Lehane et Pelecanos ne semble pas avoir uniquement pour but de connoter la réalité extradiégétique – même si c'est, de tout évidence, un effet induit – mais aussi de produire un effet de réel qui concerne non seulement l'univers de la fiction, mais aussi l'ensemble de la narration. Le lecteur passe ainsi confusément d'un sentiment de vraisemblance à un sentiment d'objectivité du narrateur, dont le récit se trouve mis au service de la réalité extradiégétique. Ce constat aura son importance pour la suite, car cet « affaiblissement » de l'esprit critique du lecteur, ce sentiment d'objectivité induit pourra

ensuite se reporter sur d'autres aspects du récit, qui bénéficieront à la fois de cet aura de réalisme et de cette confiance accordée au narrateur-véridique : ainsi des valeurs qui ont la l'assentiment de l'auteur ou, ou encore de sa sensibilité politique. Ce souci du détail « qui ne s'invente pas » peut d'ailleurs n'être pas référentiel mais bien fictif au sens pur – et c'est particulièrement dans ce genre de cas qu'on perçoit la dimension technique du procédé – qui n'a pas forcément à s'embarrasser de la réalité extradiégétique, par exemple ce passage de *Gone Baby Gone* :

> I noticed several sets of sparkling eyes brighten from the torn fabric. A soft electric hum, like cicadas buzzing around a generator, rolled out fom the futon, and the several sets of eyes moved in a jagged line.
> And then they attacked.
> Or at least it seemed that way at first. A dozen high-pitched meows preceded a scratch-and-scramble exodus as the cats – Siamese and calicoes and tabbies and one Hemingway – shot off the couch and over the coffee table, hit the shag carpet sections, burst through our legs, and banged off the baseboards on their way toward the door. (105)

Dans l'exemple ci-dessus, on voit bien le parallèle entre « la grève où bruit la mer » et le détail des races de chats qui prennent d'assaut les intrus venant de faire leur entrée. Voici donc un exemple de détail assurément fictif, et exemplairement inutile au récit d'un point de vue fonctionnel. En plus, donc, des détails référentiels, s'ajoutent ces détails plus stylistiques qui connotent également le réalisme du récit ; l'avantage des détails référentiels étant bien sûr qu'ils doublent l'illusion réaliste d'un ancrage dans la réalité que nous connaissons. En même temps, les catégories « siamois » ou « calicots » sont également issus du monde réel : on rejoint ici la remarque de François Freby sur la nécessité de la réalité extradiégétique pour « éclairer les fibres sémiotiques du récit fictif » : en somme, un récit qui n'aurait aucun rapport avec la réalité extradiégétique n'en connaîtrait pas même les langues et ne pourrait donc s'exprimer en aucune langue connue – une sorte d'impossibilité ontologique. Il n'empêche que la différence subsiste entre un effet de réel crée par la nomination d'une rue de New-Orleans, et la description d'un détail qui, pour plausible qu'il soit, et bien qu'il sollicite des catégories de langue qui trouve leur référence dans la réalité extradiégétique, n'en demeure pas moins sans référence réelle. La distinction entre les détails référentiels et les détails fictifs n'en demeure pas moins difficile à saisir de façon unanime. Tout le jeu est probablement là ; citons un passage célèbre de Zola qui exprime exemplairement notre propos :

> Quels sont les détails absolument vrais, quels sont les détails inventés ? C'est ce qu'il serait très difficile de dire. Ce qu'il y a de certain, c'est que la réalité a été le point de départ, la force d'impulsion qui a lancé puissamment le romancier ; il a continué ensuite la réalité, il a étendu la scène dans le même sens, et lui donnant une vie spéciale et qui lui est propre uniquement à lui […]. (14)

2. Vivacité des dialogues, usages du vernaculaire

Pour connoter la réalité – au double sens de créer un univers de fiction très proche de notre réalité extra-diégétique et d'induire un sentiment de réalisme vis-à-vis du récit, l'attention au langage n'est pas moins importante. Un langage trop formel, appliqué aux dialogues, va sonner facilement « faux » ou, du moins, invraisemblable : cela ne pose certainement pas de problème pour les *Fables* de la Fontaine, mais ce n'est pas viable pour le hard-boiled et ses aspirations à « dire les choses telles qu'elles sont ». De surcroît, une quasi-absence de dialogue tend à manquer de réalisme, car elle rappelle trop, justement, la textualité du texte. Ceci explique probablement l'importance des dialogues dans les œuvres qui nous intéressent ici – mais aussi dans le hard-boiled en général. Pelecanos, Burke et Lehane n'échappent pas à la règle : à travers leurs dialogues en style direct, le lecteur a en effet le sentiment d'être au cœur de l'énonciation en train d'être dite, dans la vivacité de la langue qui se déploie, au point que souvent, les verbes introducteurs disparaissent pour laisser place à un échange presque pur de toute information narrative :

> 'Alf, this guy isn't what you think he is. He's a killer for hire. He's the guy who escaped custody in the shootout on the Atchafalaya.'
> 'No, you're wrong. His name's Jack Roarke. He's not a criminal. He paints beautiful things. He showed me photographs of the things he's done.'
> 'That's the guy. O'Roarke was his father's name. Where is he?' (*Purple Cane Road*, 209)

Il se joue ici un "tempo" particulier qui est en fait propre au polar américain des origines – et que nous retrouvons théorisé par Hammett :

> Le travail du romancier contemporain consiste à prendre des bouts de vie et à les arranger sur le papier, et plus direct sera leur passage de la rue au papier, plus ils sembleront vivants. […] Les cadences équilibrées, les scènes arrondies et étoffées, qui font défiler au pas des chapitres solides – cela convient en réalité à l'écrivain qui chercherait à dire à son lecteur, « écoute. Voilà quelque chose qui s'est passé, je vais te le raconter. » Cela ne convient pas à l'auteur qui cherche à dire, « Ecoute. Voici quelque chose qui est en train de se produire. Je vais te le montrer. » Il doit savoir comment les choses arrivent – non pas comment on s'en souvient des années plus tard – et il doit les écrire telles qu'elles. (cité dans Tadié, 2006, 74)

Le dépouillement de l'information narrative dans les dialogues participe de cet effet d'immédiateté, qui, selon les termes de Tadié, « rappelle l'ontologie du récit journalistique », de par « l'effacement de la durée entre l'action et son compte-rendu » (75). Remarquons également l'usage des formes contractées à l'écrit, qui tendent à restituer la dimension parlée de la langue. De ce point de vue, Burke et Pelecanos fournissent des dialogues exemplaires dans lesquels les formes orales sont retranscrites fidèlement : « 'Sup, fellas », « 'Gimme some of that hydro, Dirty' », « 'three hundred' », « 'I seen him around' », « 'Aiight' » (*Hell to Pay*, 252, 252, 254, 255, 342). Pelecanos n'hésite pas, non plus, à peupler ses dialogues de fautes de langue et de conjugaisons déviantes : « 'I'll stick with my nine. You don't even know if that shits works' », (*Hell to Pay*, 251), « 'Where the kid play at?' » (252).

Burke prête également une grande attention à la qualité de la langue, à la transcription des accents et des formes vernaculaires, à l'oralité de la langue et à la grammaire déviante : « 'Dave, I've seen a man wit' a boat trailer by the ramp when I drove up' », « 'I ain't seen him befo''», « 'there were somet'ing shiny on his dashboard' » (*Purple Cane Road*, 130) , « 'Cain't say I do' » (80), « 'You axe me, a man like that don't find no mercy in the next world, either' » (44), « 'I ax Zipper why he want to hurt you. He say you tole some people Zipper was snitching them off' » (43). On peut, d'un côté, voir dans ce souci de l'oralité et du vernaculaire une intention « philologique » de connaissance et de reproduction du réel discursif, et donc, encore, des effets de mimesis. Burke souligne d'ailleurs l'importance de l'observation et de l'écoute pour écrire de bons dialogues :

> You have to be able to see the drama that surrounds a person every day. Drama is all around us. It does not have to come from a grand panorama. Drama is sitting on a bus looking at the people around you. That's where all good dialogue comes from. I had an experience taking a bus downtown New Orleans, and two black women were sitting behind me, and one said, "It sure did get chilly." The other one said, "Yeah, but in the morning tomorrow the sun is gonna shine. It's gonna shine all day long, and when it goes down at night, you're going to be feeling fine." I thought to myself, "This is right out of a sonnet." Why? Two things — people of color often speak in iambic meter — every other syllable is accented. It's like that W.C. Handy song — "I hate to see that evening sun go down." It is upbeat and downbeat. The other great aspect of black speech is its tactile quality. Everything is physical. They use images rather than abstractions. So, that taught me everything about dialogue. One of my favorite lines of dialogue comes from Lazy Lester — the blues singer. These were his words to live by — "Don't ever write your name on the jailhouse wall" (laughs) (James Lee Burke, interview, 2012)

En bref, pour citer encore Burke, « A good writer, like a good teacher, is a good listener » (2010). La qualité des dialogues participe donc de l'illusion réaliste. Mais la langue nous renseigne également à un double égard : elle est à la fois un marqueur géographique et un

marqueur social. En tant que tel, en effet, l'imitation du vernaculaire reste aussi un signe textuel et, à en croire Gillian Lane-Mercier,

> […] tout dialogue romanesque ne contient qu'un nombre plus ou moins limité de particularités pragmatico-linguistiques caractéristiques du parler réel représenté, et ce en raison d'un tri tout à fait conscient effectué par l'auteur parmi ces dernières. Soulignons que ce tri peut opérer à de multiples niveaux, et, dans tous les cas, donne lieu à des réaménagements divers qui « réduisent » le taux de réalisme des passages dialogués. (1990, 61)

La fonction identificatrice du vernaculaire – que ce soit de la provenance régionale ou du statut social, semble en effet cruciale dans les ouvrages de nos auteurs. Pourtant, le rendu de ces sociolectes doit avant tout être lu comme des marqueurs signalétiques – et probablement pas comme des transcritions complétement fidèles d'un parler authentique. De façon amusante, Pelecanos joue d'ailleurs à indiquer cette fonction signalétique *via* deux de ses personnages :

> 'That's not fair,' said Juana.
> '*What* isn't ?'
> 'You been asking about me and you know some things, and I don't know a damn thing about you'.
> You been. He liked the way she said that.
> 'That accent of yours,' she said.
> 'What accent ?'
> 'Your voice falls and rises, like music. What is that, Brooklyn ?'
> 'The Bronx' She shook an oyster off her fork and let it sit in the cocktail sauce. 'What's yours ? The Carolinas, something like that ?'
> 'Maryland, D.C.'
> 'You sound plenty Southern to me. Whith that drawl and everything.'
> 'This is South. It's south of the Mason-Dixon Line, anyway.' (*Right as Rain*, 25)

Si, donc, nos auteurs peuvent utiliser le vernaculaire à des fins de « couleur locale », afin de rendre compte d'une langue parlée au sein d'une communauté restreinte, Pelecanos nous engage surtout à repérer les marqueurs signalétiques de telle ou telle communauté, ou de tel ou tel quartier.

Mais la façon de parler des personnages permet surtout au lecteur d'identifier leur situation sociale, en vertu de ces codes que nous possédons tous intuitivement pour décrypter les interactions dans l'espace social. Ainsi, les formes très contractées employées régulièrement nous indiquent plutôt une position basse dans l'échelle sociale, les conjugaisons déviantes sont le reflet de la misère intellectuelle des personnages, les accents prononcés sont des marqueurs signalétiques des locuteurs noirs, etc. Comme le souligne Barthes, « chaque homme est prisonnier de son langage : hors de sa classe, le premier mot le signale, le situe entièrement et l'affiche avec toute son histoire » (1988, 59). Cet aspect

sociologique dans la langue nous permet donc de caractériser les personnages, de déterminer leur éducation, leurs origines et les rapports qu'ils entretiennent les uns avec les autres. C'est ainsi une double fonction que l'on retrouve dans le travail de la langue chez nos auteurs : celle de sonner « réaliste » et authentique, et celle de densifier la signification sociale du récit. C'est cet aspect que nous aimerions maintenant aborder.

Chapitre 3. Des reportages urbains à l'épaisseur sociologique : esthétique réaliste et roman social

1. Focale sur les habitus des marges

Il y a donc bien, chez nos trois auteurs, un usage constant de techniques et de procédés permettant de donner une illusion de réalité maximale. Les références topographiques, musicales ou culturelles au sens large permettent certes d'ancrer le récit dans un univers diégétique proche de la réalité extradiégétique et de créer une cascade de détails *a priori* inutiles qui donnent l'illusion du réel, mais elles permettent aussi d'inscrire le récit dans une certaine orbe de signification sociale, et dans un réseau de significations sociologiques qui double la fonction mimétique et l'esthétique réaliste que nous avons identifiées précédemment. C'est évidemment la sociologie qu'il convient de convoquer pour comprendre l'intention signifiante des œuvres de nos auteurs. Les références culturelles, par exemple, jouent un rôle symbolique fort d'identification ou d'appartenance à une classe socio-culturelle, mais aussi de reprises des codes sociologiques comme clefs de compréhension signifiante du récit.

La honte que Strange, le héros de Pelecanos, ressent du fait de son penchant pour la musique et la culture blanches permet en effet de placer la focale sur une certaine catégorie de la population américaine et sur les problématiques qui s'y posent. L'ensemble des ouvrages de Pelecanos traite en effet du racisme et de la situation des afro-américains dans la population américaine – on pourrait d'ailleurs aller jusqu'à dire que cette thématique est vraiment le sujet principal qui se dégage, non seulement des intrigues, mais aussi de l'ensemble du récit. La description ultra-réaliste de la pile de CDs dans le bureau de Strange – longue liste de références à la culture western – sert certes à ancrer le récit dans un univers diégétique très proche du nôtre et à produire un « effet de réel », mais cela nous renseigne surtout sur les codes sociologiques en vigueur dans la population afro-américaine, dont les Westerns, en tant que véritable apologie de la culture blanche, ne font *a priori* pas partie. Dans la mesure où les Westerns, en effet, traite essentiellement de la conquête des États-Unis par les européens et renvoient *de facto* à une période où les Noirs étaient esclaves des Blancs ; dans la mesure où les guerres indiennes et la façon dont les Westerns s'y rapportent, au moins jusqu'au années 1950, témoignent d'un discours suprématiste de la race blanche au sein duquel les amérindiens jouent essentiellement le rôle des « sauvages » qui doivent céder leur place à la « civilisation », le fait, pour Strange, de s'y rapporter positivement, du moins à travers la musique, ne va pas s'en lui poser

problème. Les références musicales dans l'œuvre de Pelecanos jouent ainsi le rôle de marqueurs signalétiques. On assiste dans le récit à une balance constante entre des références musicales issues principalement de la culture afro-américaine (rythm and blues, jazz fusion, jazz funk, soul...) et des références musicales qui sont non seulement « blanches », mais aussi problématiques pour un descendant d'esclave. Lors de la première rencontre entre Dereck Strange et Quinn dans *Right as Rain*, l'un des premiers sujets de conversation est justement la musique des Westerns. Quinn demande :

> 'You like westerns, huh ?'
> 'I don't read the books, if that's what you mean. But I like the movies, yeah. And the music. The music they put in those is real nice'. Strange shifted his weight. For a moment, he'd forgotten why he'd come. 'Anyway.' (49)

Et, en effet, Strange rencontre Quinn pour la première fois alors qu'il est censé enquêter sur Quinn pour le compte de la mère d'un autre officier de police que Quinn a tué dans l'exercice de ses fonctions, alors que l'autre – afro-américain, précisons – était en civil. Strange est censé déterminer s'il s'agissait d'un simple accident ou d'un meurtre raciste. On voit donc que les références à la musique western, qui surgissent dès la rencontre entre Quinn et Strange, sont en fait chargées symboliquement et témoignent de l'antagonisme entre culture américaine blanche et culture afro-américaine. Les mentions régulières de noms de groupes musicaux ont donc souvent fonction de rappel de cet antagonisme, et pas seulement de créer un « effet de réel » ou d'inscrire l'univers du récit dans notre réalité extradiégétique. Notons ainsi, au passage, qu'un « effet de réel » au sens de Barthes et de Genette peut tout à fait n'être pas complètement « fonctionnellement inutile » au récit et pour autant servir l'illusion référentielle telle qu'ils l'analysent.

Dans le registre des marqueurs signalétiques importants, les références vestimentaires, loin d'être anecdotiques, founissent également des clefs de compréhension sociologiques au lecteur. Prenons comme exemple, dans *Hell to Pay*, la description de deux jeunes gangsters :

> Both wore carpenter jeans and button-down, short-sleeve plaid Nautica shirts over wife-beater Ts. Potter's shoes were whatever newest in the window of the Foot Locker up at City Place; he had a pair of blue-and-black Air Maxes on now. On Little's feet were wheat-colored Timberland work boots, loosely laced and untied. (252)

La mode est un système de signes, disait Roland Barthes, et, en tant que tels, ces signes fournissent une interprétation – plus ou moins intuitive ou intellectualisée – en terme de catégories sociales. Comme l'a montré Bourdieu, nos jugements (qu'il s'agisse de musique, de sports, de cuisine...) sont le reflet de notre position dans l'espace social, et nous

interprétons constamment les situations quotidiennes en fonction de ces marqueurs, qui nous permettent de situer un individu – nous-même ou un autre – au sein de structures sociales plus ou moins rigides. Manifestement, tout lecteur est capable d'identifier dans le monde réel les références de marques telles que Timberland, Foot Locker ou Air Maxes, mais aussi de saisir le « profil » sociologique des individus auxquelles ce type de marques s'adresse. Les descriptions très concrètes des vêtements permettent certes de donner un sentiment accru de réalité, mais ce sont également des occasions de fournir des marqueurs typiques des *habitus* des classes populaires soucieuses de se distinguer d'une certaine façon. Ces marques disent en effet généralement : « J'ai de l'argent sans faire parti des classes aisées. Je fais donc du business autrement ». Ceci explique la tendance très appuyée de Pelecanos à caractériser ses personnages à l'aide de ces descriptions concrètes, et son insistance sur les marques (de vêtements, mais aussi de voiture) ; car ces marques sont avant tout des marqueurs sociaux, permettant de faire signe vers les classes laborieuses et les pratiques illégales sans nécessairement fournir d'explications plus fournies sur l'origine sociale des personnages : il n'y en a tout simplement pas besoin, en vertu de notre capacité sociale spontanée à déchiffrer ce type de signes. Certaines descriptions de Lehane tendent à remplir cette même fonction ; par exemple cette description de Helen McCready dans *Gone Baby Gone* :

> [She] wore a pink T-shirt with the words BORN TO SHOP on the front and a pair of white sweatpants that had been shorn just above the knees. Her hair, tied in a loose ponytail, looked like it had been through so many dye jobs it had forgotten its original color and was stuck somwhere between platinum and greasy wheat. (32)

Une telle description, ajoutée à d'autres, suffit pour permettre au lecteur de situer Helen McCready dans l'espace social : elle correspond à la catégorie « white trash », c'est-à-dire : blanche, pauvre, faible niveau d'éducation, inculte, et ayant des problèmes de drogues et d'alcool. Ce premier aperçu est confirmé par la suite de la description : Helen boit une bière en plein milieu de l'après-midi, enchaîne cigarette sur cigarette et tient des propos racistes ; elle a effectivement des problèmes de drogues et c'est pour l'ensemble de ces raisons qu'elle a laissé sa fille seule, le soir de son kidnapping : elle était tout simplement au bar. Au fond, c'est toute une description implicite que quelques indices permettent de dresser, en fonction des codes sociaux que tout un chacun est capable de solliciter à la lecture : car ces normes et ces codes sont enfouis au plus profond de nos psychismes et de nos corps. Nul besoin, donc, de trop en dire pour dresser le portrait des personnages : le lecteur est lui-même « pris par le jeu » social et peut décoder les items signifiants, les

marqueurs signalétiques que la narration nous donne ça et là. Ce qui n'empêche pas, cependant, nos auteurs de dresser des portraits parfois plus épais, de retracer la trajectoire sociale de tel ou tel personnage. On se reportera par exemple à la description de la vie de Cheese dans *Gone Baby Gone* (124-130), ou à celle de Johnny Remeta dans *Purple Cane Road* (271). Entre ces marqueurs signalétiques et ces descriptions plus explicitées, on peut constater une oscillation entre l'écriture behavioriste typique du genre et une écriture plus « pédagogique » : d'un côté, donc, un enregistrement qui n'est pas sans rappeler les techniques cinématographiques – on montre sans interpréter – et de l'autre, une perspective plus explicite qui livre l'interprétation avec la description des faits. Or, l'interprétation, chez nos auteurs, est principalement, voire unilatéralement sociologique.

2. La ville comme espace social

Ce que les œuvres de Pelecanos, Lehane et Burke décrivent, ce sont donc avant tout des univers spécifiques – ou des espaces sociaux spécifiques, avec leurs systèmes de référence. Le choix narratologique des situations ou des objets décrits filtre incontestablement la réalité pour décrire des portions du monde social. De part les objets, les lieux, les façons de parler, l'environnement urbain est assimilé à un espace strié par ces structures sociales où, en fonction de tel ou tel habitus, nous identifions dans quelle structure le narrateur nous introduit. Ainsi, dans *Gone Baby Gone*, associé au personnage de Helen McCready, le Filmore Tap, un bar miteux à la clientèle marginale incarnant de façon typique ce que Marx appelait le *Lumpenproletariat*, cette frange hétéroclite et déclassée de la population, extrêmement miséreuse et dépossédée de toute conscience politique. La description qu'en donne Lehane est extrêmement signifiante :

> There's a difference between a tough working-class bar and a sleazy white trash bar, and the Filmore epitomized the latter. Fights in working-class bars break out frequently enough but usually involved fists, maybe a beer bottle over someone's head at worst. Fights broke out in the Filmore about every second beer and usually involved switchblades. Something about the place attracted men who'd lost anything worth caring about a long, long time ago. They came in here to nurse their drug habits and their alcoholism and their hate. (41)

Lehane est ici particulièrement explicite – au sens où les catégories qu'il convoque dans la description ne se cachent pas : la distinction entre un « working-class bar » et un « white trash bar » n'est en effet pas seulement induite implicitement par la description, mais bien structurellement présente en surface et offerte comme grille de lecture univoque. De façon générale, les polars de Burke, Lehane ou de Pelecanos ne se privent pas de donner des

descriptions épaisses et signifiantes de l'environnement urbain qui s'inscrivent sans doute possible dans l'orbe de la sociologie. La description des rues et des quartiers, si elle permet certes d'ancrer le récit dans un cadre topogaphique proche de la réalité extradiégétique – quitte à s'y confondre parfois – sert surtout à planter un décor qui s'articule sans ambiguïté à la portée du récit. Ainsi, au début de *Mystic River* :

> They all lived in East Buckingham, just west of downtown, a neighborhood of cramped corner stores, small playgrounds, and butcher shops where meat, still pink with blood, hung in the windows. The bars had Irish names and Dodge Darts by the curbs. Women wore handkerchiefs tied off the backs of their skulls and carried mock leather snap purses for their cigarettes. Until a couple of years ago, older boys had been plucked from the streets, as if by spaceships, and sent to war. They came back hollow and sullen a year or so later, or they didn't come back at all. Days, the mothers searched the papers for coupons. Nights, the fathers went to bars. […] Jimmy and Dave came from the Flats, down by the Penitentiary Channel on the south side of Buckingham Avenue. It was only twelve blocks from Sean's street, but the Devines were north of the Ave., part of the Point, and the Point and the Flats didn't mix much.
> It wasn't like the Point glittered with gold streets and silver spoons. It was just the Point, working class, blue collar, Chevys and Fords and Dodges parked in front of simple A-frames and the occasional small Victorian. But people in the Point owned. People in the Flats rented. (13).

Le reportage urbain est ainsi un système de renvois permanents où les lieux, les habitus, les façons de parler ou de se vêtir résonnent en permanence entre eux. Si nous pouvons parler de fictions réalistes – ou de romans réalistes – pour les œuvres de Pelecanos, Lehane et Burke (au sens où il y a volonté de rapprochement entre l'univers de la fiction et la réalité extradiégétique), il est clair que cette qualification doit être doublée par celle de romans sociaux, au sens où la focale est assurément placée sur les marges, les populations urbaines subalternes et les problématiques qui traversent les espaces urbains qu'ils habitent, mais aussi au sens où l'ensemble de l'espace urbain joue comme un système de référence global qui donne sens aux explications sous-tendues par le récit.

3. Du naturalisme au déterminisme social : une brève interprétation de l'histoire du polar

Les œuvres de nos trois auteurs peuvent ainsi être définies comme développant une esthétique réaliste sur fond d'interprétation sociologique. Ce constat peut nous amener à nous interroger sur les rapports entretenus entre le hard-boiled américain contemporain, dont les auteurs de notre corpus sont des représentants emblématiques, et la tradition du naturalisme littéraire, dans lequel les origines du polar ont indéniablement puisé. Richard

Lehan définit le naturalisme comme une vision du monde influencée par le darwinisme et la théorie de l'évolution des espèces :

> All reality could be explained by a biological understanding of matter, subject to natural laws, available in scientific terms. Controlled by heredity and environment, man was the product of his temperament in a social context. (47)

Ce *Zeitgeist a* indéniablement influencé les premiers auteurs de polars américains dont les œuvres décrivent des univers dominés par la prédation, la loi du plus fort, la concurrence frénétique et déloyale des individus et les comportements antisociaux et primitifs. D'où des descriptions qui s'inscrivent généralement dans ce que Tadié appelle « un bestiaire de la jungle » (78) fait de prédateurs et de proies qui ne font que suivre leurs pulsions. On peut trouver quelques traces de de ce biologisme chez nos trois auteurs ; pensons ainsi à la façon qu'a Dave enfant de décrire ses violeurs dans *Mystic River* :

> The Big Wolf had even said it a few hours into their drive: "You see that kid in the white T-shirt? Way he looked at me, no real fear, no nothing? Kid's gonna fuck someone up someday, not lose a night of sleep over it."
> His partner, the Greasy Wolf, had smiled. (43)

Le vocabulaire de la prédation peut donc être présent dans les œuvres de nos auteurs. On peut relever également certaines descriptions dans la *Dereck Strange Trilogy,* notamment ces junkies que le suprématiste blanc Ray Boone qualifie de « bottom-of-the-food-chain junkies » (*Right as Rain*, 44). Il est à noter, cependant, que ce type de métaphores et ce *Zeitgeist* naturaliste est beaucoup plus présent chez Burke que chez Lehane et Pelecanos. On peut relever dans *In the Electric Mist* un certain nombre de formulations qui vont en ce sens :

> How do you go inside the head of a homicidal sadist who prowls the countryside like a tiger turned loose in a schoolyard? (*ITEM*, 97)

> 'We're talking of another kind of guy now, somebody who operates way down on the bottom of the food chain'. (*ITEM*, 120)

> 'Most psychopaths eventually reach a point where they're like sharks in feeding frenzy. They never sastify the obsession'. (*ITEM*, 116)

Burke se réclame d'ailleurs explicitement de ce *Zeitgeist* dans une de ses interviews :

> I'm using the word noir, in that instance, as a synonym for Darwinian. [The characters] are attracted to a Darwinian world in which all the parameters that we convince ourselves we obey and to which we conform have no existence at all. (2012)

L'affinité de James Lee Burke avec le naturalisme des débuts du genre s'explique peut-être par son plus âge : né en 1936, il a probablement plus baigné dans ce *Zeitgeist* que

Pelecanos et Lehane, qui ont probablement été moins directement imprégné par ce type de vision du monde.

Plus généralement, il arrive que les villes soient décrites comme des entités organiques ; un immense corps d'organes distincts quoique reliés, des artères où pulsent les flux tumultueux des passants et des voitures, où les histoires se font et se défont dans les commerces et les bars. À l'occasion, on trouve des comparaisons qui peuvent mettre le lecteur sur cette voie ; par exemple lorsque le narrateur de *Purple Cane Road* décrit « a narrow street lined with ancient buildings that looked like impacted teeth » (174), ou lorsque, dans *Hell to Pay*, Quinn s'étonnant de la prostitution d'une jeune mineure des faubourgs middle-class blancs de Washington, se voit rétorquer par Sue Tracy « 'What, you think that part of the world is immune to it ?' » (296). Le vocabulaire de la contamination, du système immunitaire – et donc de l'organisme – est donc bien présent, quoique discret. Discrète, encore, cette description de la *mutation* d'un restaurant en club de strip-tease : « [The Roy Rogers Burger House] had mutated into its current incarnation, a combinated sports bar and strip joint for working stiffs [...] ». Les métaphores organiques ou biologistes sont distillées avec parcimonie, et, si elles peuvent peuvent nous faire songer aux origines du genre et au *Zeitgeist* qui imprègne le roman noir au début du XXe siècle, on constate néanmoins une inflexion vers une vision du monde plus sociologique que « darwinienne » chez Pelecanos et Lehane, qui appartiennent somme toute à une autre génération que James Lee Burke. Ces traces restent en effet discrètes et sont loin de structurer le récit : le héros de Pelecanos est loin de pouvoir être assimilé à un prédateur (« I don't like to chase people down », *Right as Rain*, 57), et, si Ray Boone, utilise un vocabulaire pouvant faire songer à un « esprit darwinien », il demeure un personnage antipathique par excellence, auquel le lecteur n'est pas appelé à s'identifier. Dans *Mystic River*, la description des agresseurs de Dave est avant tout celle d'un enfant qui a besoin de sublimer son agression pour encaisser le traumatisme (« It helped to give them dopey name: Big Wolf and Greasy Wolf. It helped Dave to see them as creatures, wolves hidden under costumes of human skin, and Dave himself as a character in a story: The Boy Taken by Wolves », 43). On voit ainsi que le roman noir, s'il s'inscrit à ses débuts dans un *Zeitgeist* biologisant, a changé « d'esprit » chez nos trois auteurs ; l'esthétique réaliste – et la prétention plus générale à « décrire les choses telles qu'elles sont » s'inscrit dans un *Zeitgeist* naturellement plus contemporain où la sociologie joue le rôle de l'*explanans* structurel à l'œuvre dans les textes. Ce constat doit cependant être nuancé pour Burke, qui se situe, en un sens, à la croisée de ces deux *Zeitgeist.* Mais c'est ainsi un « changement

d'épistémé » majeur qui doit être pris en compte pour comprendre la vision du monde fondamentale à laquelle s'articule la prétention réaliste chez nos trois auteurs. On a également noté la dimension explicite de l'*explanans* qui domine chez Pelecanos, Burke et Lehane, contrairement aux pionniers du genre qui entendaient bien se cantonner à une écriture strictement behavioriste, « objective » au sens de ce que Maupassant décrit dans la Préface de *Pierre et Jean :* « Pour les partisans de l'objectivité, la psychologie doit être cachée dans le livre comme elle est cachée en réalité sous les faits dans l'existence » (22). Si l'*explanans* doit être caché pour les partisans de l'objectivité – et pour les premiers auteurs de *hard-boiled* –, il est clair que nos auteurs ne cachent pas leur *explanans* à eux, qui constitue bien la « carcasse » de leurs ouvrages, leur « ossature » visible. D'une certaine manière, ils s'inscrivent en faux contre cette autre analyse de Maupassant : « Le peintre qui fait notre portrait ne montre pas notre squelette », nos auteurs entendant bien nous montrer non seulement la surface, mais aussi les os.

Nous espérons ainsi avoir suffisamment analysé le credo réaliste de nos trois auteurs et les stratégies utilisées afin d'accentuer un maximum l'illusion réaliste. Que ce soient les rapprochements permanents entre l'univers diégétique et la réalité extradiégétique, les effets de réel, ou la vivacité des dialogues, nos auteurs se situent dans une esthétique réaliste qui se veut maximale et qui tend parfois à escamoter le travail de création, mais aussi le fait que ces stratégies sont au service d'un *explanans* sociologique. En même temps, et contrairement au *hard-boiled* des origines, nos auteurs ne cherchent pas seulement à montrer – en laissant le principe explicatif caché dans le livre – mais aussi à expliquer ce qu'ils entendent montrer, à savoir la ville comme espace social, et les interactions entre personnages marqués par le jeu social : en somme, le plateau et les règles du jeu.

Poursuivons maintenant la trajectoire que nous nous sommes fixée en introduction. Après avoir analysé le credo réaliste en en montrant ses limites, il convient d'analyser maintenant les fonctions que sert ce credo réaliste à la charnière de ce siècle, dans une épistémè différente de celle qui a vu naître le genre. Que masque la prétention au réalisme ?

Partie 2

-

La fonction critique

Rappelons brièvement les codes généraux du roman noir tels que soulignés par Bill Pronzini et Jack Adrian :

> A hard-boiled story must emphasize character and the problems inherent in human behavior. Character conflict is essential; the crime or threat of crime with which the story is concerned is of secondary importance.
> It must be reflective of the times in which it was written, providing an accurate, honest, and realistic depiction of its locale (whether urban, suburban, or rural) and of the individuals who inhabit that locale. Even more important, it must offer some insight into the social, political, and/or moral climate of its era. It must, as critic David Madden has written, "reflect (its) world in a way that is at once an objective description and an implicit judgment of it." Entertainment alone is not a sufficient raison d'être. (4)

Cette citation a en effet le mérite de souligner les deux dimensions à l'œuvre dans le roman noir – double dimension que nous retrouvons de fait chez nos auteurs : la description réaliste, objective des « lieux » de l'intrigue et de ses habitants, l'*explanans* sociologique qui imprègne l'œuvre sans chercher à se cacher, et, enfin, le jugement implicite que l'auteur/narrateur porte sur l'univers qu'il décrit et l'intrigue qui se joue. Cette dimension est extrêmement importante, et c'est celle sur laquelle nous allons nous pencher désormais ; car ce jugement implicite est justement ce que masque – et cherche probablement volontairement à masquer – l'esthétique réaliste. La prétention à l'objectivité tend en effet à induire chez le lecteur un sentiment d' « impartialité narrative » qui escamote la charge critique que recèle en fait l'*explanans* sociologique. Nous nous attarderons donc maintenant sur les injustices sociales décrites dans les œuvres qui nous occupent, sur le désir de justice qui motivent les « héros » du *hard-boiled*, et, surtout, sur les techniques littéraires de la critique sociale et politique.

Chapitre 4. Les injustices sociales

1. La critique des rapports sociaux

D'une certaine façon, les romans de Burke, Pelecanos et Lehane pourraient s'inscrire dans la filiation des *subaltern studies* : ils interrogent et problématisent constamment certains aspects de la culture dominante. Dans l'Amérique contemporaine (et pas seulement), les normes de la culture dominante sont désormais bien identifiées : blancheur, hétérosexualité et appartenance aux classes « supérieures » de la société – en terme à la fois de capital économique et culturel – constituent les valeurs dominantes du champ sociétal. Ces valeurs dominantes sont d'ailleurs étroitement imbriquées, notamment en ce qui concerne la dimension « classe sociale » et la dimension « ethnico-raciale ».

Burke, Pelecanos et Lehane, conformément à de nombreuses études issues des sciences sociales, dressent des portraits qui entrecroisent fortement ces deux dimensions. Les Noirs américains qui peuplent leurs romans sont généralement issus des classes les plus défavorisées tandis que les Blancs appartiennent aux classes dites supérieures. La géographie urbaine témoigne largement de ce « passé qui ne passe pas » : aux Noirs les *innercities*, la vie de ghetto, la misère et la criminalité urbaine, aux Blancs les banlieues pavillonnaires, un fort capital économique et culturel et les fonctions sociales les plus élevées. La hiérarchisation des normes et des classes socio-culturelles est la toile de fond sur laquelle se déploient les intrigues des romans de nos auteurs, mais aussi sur laquelle les auteurs portent la critique la plus virulente. L'*explanans* sociologique est toujours l'occasion d'un jugement implicite sur la légitimité de cette hiérarchisation. Les injustices sociales qui structurent le champ sociétal en cette fin de XXe siècle sont ainsi constamment montrées du doigt et soumises à la critique. C'est ainsi que le racisme structurel est dénoncé chez chacun de nos trois auteurs : que ce soit le viol brutal de Sunshine Labiche par des sympathisants du Ku Kluk Klan dans *Purple Cane Road* et l'incapacité de la société américaine de les traduire en justice, le meurtre d'un homme noir qui hante *In the Electric Mist*, ou l'ensemble de l'intrigue de *Right as Rain*, où il s'agit pour le détective Strange de déterminer si le meurtre d'un policier en civil noir par un autre policier était un meurtre raciste ou non. « Little has changed », pourrait-on dire avec nos trois auteurs : les frontières entre les dominant-es et et les dominé-es, du point de vue de la dimension ethnico-raciale et sociale, sont toujours aussi étanches. Les plus perspicaces sur ce sujet sont évidemment les personnages qui subissent la domination :

> "When the last time white people 'round here ax us what we t'ink about anyt'ing ? Ain't nobody ax me if I want that juke 'cross from my li'l house, no. Ain't nobody worried 'bout my li'l garden. Black folk still black folk, livin' out here without no pave, with dust blowin' off the road t'rough my screens. Don't be pretending like it ain't so". (*In the Electric Mist*, 243)

La trilogie du détective Strange est particulièrement habitée par la dénonciation de cet ordre social et du peu de progrès qui peut être observé depuis la fin de la ségrégation. Pelecanos décrit surtout le racisme structurellement intégré par l'ensemble d'une société et les comportements inconscients qui maintiennent les rapports de domination entre Blancs et Noirs. Comme l'explique Strange à Quinn, il n'aurait pas tiré aussi facilement sur ce policier en civil si celui-ci avait été un Blanc :

> 'You saw a black man with a gun and you saw a criminal, and *you made up your mind*. […] Cut through all the extra bullshit, and you're gonna have to admit it, man: you

killed a man because he was black'. (*Right as Rain*, 157)

Le vocabulaire utilisé par Strange pour décrire ce scénario probable est d'ailleurs tout à fait signifiant :

> 'You think Quinn was wrong ?'
> 'I think he's a white man who saw a black man holding a gun on another white man in the street. He reacted the way he's been programmed to react in this society, going back to birth.' (…)
> 'He's like most white people. Don't you know, most of 'em will tell you they don't have a racist bone in their bodies.' (77)

Le fait de parler de comportement programmé montre bien le poids de l'*explanans* sociologique dans les ouvrages de Pelecanos. Le conditionnement sociologique n'est pas une simple hypothèse, mais bien la toile de fond sur laquelle se jouent les actes des personnages. C'est l'ensemble de la société qui a agi à travers le geste de Quinn. Et pourtant, cet axiome se trouve a priori remis en cause par l'enquête de Strange. Les suites de l'intrigue montrent en effet que Quinn a été manipulé par l'autre policier avec qui il faisait sa ronde, Eugène, un policier corrompu. Si Christopher Wilson, le policier abattu par Quinn, s'est montré particulièrement agressif à leur égards, c'est parce qu'il savait que sa petite sœur avait fini dans une *junkhouse* par la faute d'Eugène. Eugène avait tout fait pour que Quinn n'entende pas Wilson dire son numéro d'insigne, et la colère avec laquelle il regardait Eugène avait poussé Quinn à tirer le premier. Le scénario que Strange imaginait – un réflexe raciste de la part de Quinn – tombe en partie à l'eau. Il n'empêche que cette piste n'était pas un *red herring*, et la toile de fond n'est pas déstabilisée. Quinn découvre en effet, par d'autres biais, qu'il relaye également des comportements racistes intégrés et inconscients :

> He looked out the window to the sidewalk on 10th, illuminated by street lamps. A young black man was walking down the sidewalk in an oversize, hooded jacket, glancing in the windows of the parked cars he passed.
> Quinn made some immediate presumptions about the young man, all of them negative. Then he tried to think of other explanations for why the kid would be out at this hour on the street. Maybe the young man had been unable to sleep, like Quinn, and was simply taking a walk. Maybe he was just leaving his girlfriend's place, was feeling bold and proud, and was checking out his reflection in the windows of the cars. These were logical scenarios, but they were not the *first* scenarios he had thought of when he had seen the young black man. (*Right as Rain*, 157)

En bref, l'axiome de Strange – qui est clairement, également, l'axiome de Pelecanos –, s'il ne s'avère pas complètement applicable en ce cas, s'avère néanmoins vrai en général. Dans *Hell to Pay*, Quinn reconnaît lui-même que son conditionnement sociologique en tant que

Blanc a pu néanmoins jouer un rôle, malgré la stratégie de Eugène :

> 'Sue, I'm not gonna sit here and tell you that I have no prejudice. For a white guy to say he sees a black man and doesn't make some kind of assumptions, it's bullshit, and it's a lie. And the same thing goes in reverse. Let's just say I'm no more racist than any other man, okay?' (365)

Quinn souligne également la pertinence de l'axiome de Strange sur le conditionnement social, en utilisant les mêmes termes pour parler de la façon dont les mariages « mixtes » sont perçus par la société. Si, pour leurs générations respectives (celle de Strange et Quinn), les mariages mixtes posent encore problème, ce n'est pas le cas, selon lui, pour les générations suivantes. Quinn considère donc que le progrès social, s'il est lent, n'en est pas moins tout à fait réel. La programmation sociale subit donc des transformations de génération en génération – mais le ressort de ces transformations se joue toujours à un niveau supra-individuel : « It's the way we're programmed, is all it is. » (*Right as Rain*, 157). Entre Strange et Quinn, le lecteur est donc pris, en un sens, dans des interprétations plus ou moins pessimistes de cette programmation sociale à l'œuvre et de son évolution. Cette différence de point de vue n'empêche évidemment pas de dénoncer, en ce qui concerne les rapports noir/blanc, l'hypocrisie sociale qui règne, comme le souligne cette conversation entre Juana et Quinn dans *Right as Rain* :

> 'Oh, please. You're not one of those people claims he doesn't see color, are you ?'
> 'Well, I'm not blind.'
> 'Thank you. I was at a dinner party once, a white girl was describing someone, and her friend said, "You mean that black guy ?" and the white girl said, "I don't know; I don't rememer what color he was." She was saying it for my benefit, see, trying to give me the message that she wasn't 'like that'. What she didn't realize was, black people laugh at people like her, and detest people like her, as much as they do flat-out racists. At least with a racist you know were you stand.' (77)

Il y a évidemment des exceptions à l'homogénéité et à la stabilité de cet ordre social. Les nombreux personnages de type *white trash* semblent en effet rompre l'harmonie de cette structure sociale dichotomique, ou en constituer des sortes « d'entorses ». Les œuvres de Lehane, Pelecanos et Burke ne manquent en effet pas de Blancs particulièrement incultes et « miséreux » Le bayou de Burke est peuplé de Blancs « dégénérés », sadiques et particulièrement racistes. Chez Pelecanos, Ray et Earle Boone campent le même type de personnages, et chez Lehane, on peut mentionner au moins Leon et Roberta Trett, Corwin Earle, mais aussi Helen McCready et le bar de « Big Dave » dans *Gone Baby Gone.* Tout se passe comme si la visibilité accordée à ce type de personnages, qui constituent bien des

entorses à la structure sociale, permet pourtant à nos auteurs de mettre en pleine lumière le discours dominant dans toute sa nudité et son abjection : une forme exacerbée, littéralement suprématiste, de la domination classique, qui dévoile ses accointances peu avouables avec la haine raciale la plus pure.

2. Questions de pouvoir

Ce qui se joue, dans la dénonciation des rapports de domination, c'est évidemment la question du pouvoir. A rebours des grands slogans du multiculturalisme, L'Amérique de Burke, Lehane et Pelecanos est clivée par une dichotomie profonde opposant les élites politiques et économiques d'un côté et les couches populaires de la société de l'autre – cette dichotomie recouvrant largement les bornes ethnico-raciales dont nous avons parlé précédemment. Comme le souligne Strange, dans *Right as Rain* : « 'We got two separates societies in this country, and the gap between the haves and the have-nots is gettin' wider every day' » (199). Andrew Pepper, dans *The Contemporary American Crime Novel. Race, Ethnicity, Gender, Class,* utilise les analyses de De Certeau pour interpréter l'œuvre de Burke. Il distingue avec le philosophe français deux types de pouvoir :

> De Certeau argues there are two types of power in operation in modern society – 'imperializing' power exercised from the top-down and 'localized' power exercised from the bottom-up. Weak power, even powerlessness, would appear to aptly describe the situation of many of Burke's poor black characters, who occupy a twilight world on the fringe of white society servicing it as maids, butlers, chauffeurs, drug dealers and pimps. (…) More far-reaching is the 'imperializing' or top-down power of the so-called social, economic and political elites, a fragmented alliance of businessmen, politicians, civil servants and military officials, nonetheless identifiable in terms of their similar social status, usually as white and male. (65)

Cette grille d'analyse peut certes s'appliquer à James Lee Burke, mais aussi à Pelecanos et Lehane. Commençons par Burke. Dans *Purple Cane Road*, l'auteur profite de la fixation de l'intrigue sur l'Attorney General Connie Deshotel pour décrire un conflit opposant les classes populaire de Grand Bois – principalement composé de Cajuns et d'Indiens Houmas – aux industriels du pétrole :

> Farther to the South of us, in the working-class community of Grand Bois, a young attorney, two years out of law school, filed suit on behalf of the local residents against a large oil corporation. The locals were by and large Cajuns and Houma Indians,

> uneducated, semiskilled, poor, without political power, and bewildered by the legal apparatus, the perfect community to target as the open-pit depository of oil sludge trucked in from a petroleum treatment plant in Alabama.
> Company officials didn't argue with the contention the pits contained benzene, hydrogen sulfid, and arsenic. They didn't have to. Years ago, the U.S. Congress had granted the oil industry blanket exemptions from the regulations that govern most toxic wastes. Secondly, the state of Louisiana does not define oil waste as hazardous material. (*Purple Cane Road*, 147)

Luttant pour ses conditions de vie et la préservation de la région, la population de Grand Bois est représentée par un avocat novice face au *consortium* des puissants. Nul besoin pour eux, d'ailleurs, de nier les ravages écologiques et sociaux causés par l'exploitation : la loi est de leur côté. Dépossédés de toutes formes de pouvoir, les habitants mobilisés de Grand bois n'ont simplement aucune chance de remporter un procès. Dans cette description, Burke identifie bien une forme de pouvoir « par en haut », composé des élites économiques et politiques. La description définit en négatif la dimension ethnico-raciale de ce pouvoir dominant : si d'un côté, le narrateur précise que l'on a principalement affaire à des Cajuns et des Houmas – et donc des minorités ethniques – l'absence de qualification lorsqu'il s'agit de décrire les puissants renvoie donc implicitement à la norme dominante : des hommes blancs. On voit ainsi à quel point la dimension ethnico-raciale épouse encore une fois étroitement la dimension sociale.

Dans *Right as Rain*, la dénonciation des collusions entre le monde politique et le lobby des armes est patente, et constitue l'un des fils rouges de l'œuvre de Pelecanos :

> 'Even the ones who know what's got to be done, they realize that comin' out in favor of drug legalization and handgun illegalization will kill their careers. And the rest of them are in the pockets of the gun lobby'. (*Right as Rain*, 199)

Strange, surtout, ne manque jamais de s'indigner des conséquences des décisions des élites sur les conditions de vie des populations les plus précaires. La législation sur les armes à feu profite aux élites et accroit la violence au sein des ghettos. On a donc également chez Pelecanos une dénonciation forte du pouvoir « par le haut » dont parle De Certeau, ainsi que des injustices que subissent les *disempowered*.

Cependant, Michel de Certeau parle également de formes de pouvoir qui viennent du bas. Or, force est de constater que dans les ouvrages de Burke, Pelecanos et Lehane, ces pouvoirs « bottom-up » s'incarnent essentiellement dans des formes de type mafieux ou proto-mafieux. Dans *In the Electric Mist*, deux formes de pouvoir sont en effet reconnaissables : d'un côté, Julie Balboni et son réseau semblent incarner typiquement une

forme de pouvoir mafieux aux ramifications nombreuses ; de l'autre, les notables de la région sont les représentants du pouvoir dominant, de cette forme de « top-down power » que décrit Michel de Certeau. On assiste dans l'ouvrage à une alliance entre ces deux types de pouvoir, le temps de la production d'un film financé par les activités illégales de Balboni et censé redynamiser l'économie de la région. Au grand dam de l'agent Dave Robicheaux, la police, les élites politiques et économiques ferment un temps les yeux sur la présence de Balboni en ville et sur ses activités. Un tel rapprochement dévoile le fonctionnement similaire de ces deux types de pouvoir, qui n'ont manifestement aucune difficulté à s'allier lorsque une entreprise s'avère rentable pour chaque partie.

Plus généralement, il n'est guère difficile de trouver des représentants de cette forme secondaire de pouvoir chez l'ensemble de nos auteurs. Dans les ouvrages de Lehane, nous pouvons d'abord citer les personnages de Cheese Olamon et Bubba (*Gone Baby Gone*). Cheese et Bubba sont assurément des personnages socialement puissants, bien qu'ils n'appartiennent pas au pouvoir dominant mais à une économie souterraine de type mafieux. Dans *Mystic River*, les accointances de Jimmy avec le gang des Savage Brothers peut également symboliser ce type de pouvoir. Bien que Jimmy se fût rangé après sa sortie de prison, il jouit encore d'un vaste réseau relationnel et d'un pouvoir incontestable dans le monde criminel du fait de son appartenance ancienne au gang des Savage Brothers. La concurrence qui s'installe entre la police et le gang pour trouver le meurtrier de la fille de Jimmy incarne bien une opposition entre deux types de pouvoirs :

> 'How long would you say it'll take you to put her killer in jail?'
> Whitey held us a hand. 'Wait a second – are you bargaining with us, Mr Marcus?'
> 'Bargaining?' Jimmy's face had that convict's deadness to it again.
> 'Yeah,' Whitey said. 'Because I'm perceiving–'
> 'You're *perceiving* ?'
> ' –an aspect of threat to this conversation.'
> 'Really? All innocence now, but the eyes still dead.
> 'Like you're giving us a deadline,' Whitey said. (222)

Dans l'œuvre de Pelecanos, Granville Oliver (*Hell to Pay*, *Soul Circus*) incarne admirablement ce type de pouvoir ascendant.

3. Un ordre social irrémédiablement mauvais ?

Force est de constater, néanmoins, que le type d'*empowerment* susceptible d'élever les classes les plus inférieures s'avère souvent négatif. La criminalité semble être le seul moyen pour les classes populaires de gagner en pouvoir. Dans *Soul Circus*, Granville Oliver, incarcéré, se dit peu confiant dans ses chances de gagner le procès. Il tend d'ailleurs à en faire une question raciale :

> 'I feel like I'm already gone. They want to erase me, Strange. Make it so I don't exist no more. The same way they keep poor young black boys and girls out of the public's eyes today, the same way they did me when I was a kid. Warhousin' me and those like me down in the Section Eights. Now the Government wants to bring me out and make an example of me for a hot minute, then make me disappear again. And I'm a good candidate, too ain't I? A strong nigger with an attitude. They want to strap me to that table in Indiana and give me that needle and show people, that's what happens when you don't stay down where we done put you. That's what happens when you rise up'. (511)

Strange n'est néanmoins pas complétement dupe de ce discours victimisant, et, s'il ne dit pas ouvertement ce qu'il en pense à Granville, la narration nous laisse entrevoir ses pensées sur le sujet – pensées en demi-teinte :

> You left out the part about all the young black men you killed or had killed, thought Strange ; And the part about you poisoning your own community with drugs, and ruining the lives of all the young people you recruited and the lives of their families. But there was some truths in what Granville Oliver was saying, too. (512)

Cette percée dans les pensées de Strange est intéressante, dans la mesure où elle nous laisse entrevoir un point de vue relativement dialogique sur la question. Si, d'un côté, la rationalisation de Granville est hypocrite, sa défaillance morale n'empêche pas son analyse de recéler une part de vérité. Granville n'est pas tant puni pour avoir commis des crimes ; il est puni pour avoir, d'une manière ou d'une autre, gagné en pouvoir. Si Strange accepte d'aider Granville Oliver, c'est probablement parce qu'il est bien conscient que la criminalité est quasi la seule forme d'*empowerment* possible pour les classes populaires – et donc pour la majorité des Afro-Américains. Au-delà de l'immoralité ordinaire de Granville, Strange décide de le soutenir pour lutter contre ce que le lecteur comprend qu'il juge comme un phénomène structurel. Il soutient Granville en vertu d'une analyse politique, en quelque sorte. L'ordre social dans les romans de Burke, Pelecanos et Lehane est donc relativement rigide et immuable, et, en effet, foncièrement « mauvais ». La critique est presque « anarchisante », au sens ou toute forme de pouvoir, ou tout processus d'*empowerment,* semble fondamentalement corrupteur.

Les injustices trouvent donc toujours des explications plus ou moins abouties, des *raisons* d'ordre sociologiques, politiques ou culturelles qui dédouanent en partie l'humain de porter le fardeau d'une responsabilité eu égard au mal qui règne dans les romans noirs. C'est particulièrement le cas dans l'œuvre de Pelecanos, qui demeure attachée au mal et aux injustices ordinaires, explicables, et rationalisables. L'avidité, la cupidité, le conditionnement sociologique, l'héritage culturel sont autant de raisons intelligibles qui donnent une image certes faible de l'homme, mais toujours compréhensible. Chez Pelecanos, le mal est relativement ordinaire et se résume somme toute à des maux sociaux : on tue parce qu'on veut plus d'argent. Mais les œuvres de Lehane et Burke permettent, selon les mots de Tadié, de « donner à voir, derrière de nouvelles formes de violence sociale, la présence du mal pur, inexplicable et indomesticable, force négative qui règne sur le monde ». (Tadié, 104) Nous développerons cette idée dans notre troisième chapitre, et nous intéresserons d'abord au désir de justice sociale.

Chapitre 5. Désirs de justice

> 'You're somethin', man. What, you tryin' to save the whole world all at once ?' (*Hell To Pay*, 482).

La critique des injustices sociales est un discours de fond qui traverse l'ensemble des ouvrages de Pelecanos, Burke et Lehane. En même temps, l'exigence de justice sociale est contrariée par une vision profondément pessimiste de l'ordre social, qui semble être condamné à toujours prendre des formes mauvaises. La question du pouvoir étant abordé de façon particulièrement désabusée chez nos trois auteurs, tout se passe comme si le désir de justice ne pouvait qu'être une chimère, et le travail de nos héros, un sacerdoce. Les héros hard-boiled ont quelque chose de Sisyphe : un horizon de justice les anime mais se dérobe constamment à leur regard. Comme l'explique Dave Robicheaux : « I was tired of daily convincing myself that what I did for a living made a difference » (*Purple Cane Road*, 269). Le constat d'un ordre social irrémédiablement injuste et la critique presque anarchiste du pouvoir tendent ainsi à augurer un rapport à la loi ambivalent, et à faire du détective une figure également ambivalente, entre justicier et « reconducteur » de l'ordre établi. Si les romans de nos auteurs peuvent donc être considéré comme des œuvres profondément politiques – voir comme des manifestes –, il est néanmoins difficile d'en tirer une leçon claire, tant les contradictions à l'œuvre semble constitutive du genre.

1. Défenseurs de l'ordre établi ?

Force est de constater que les trois « héros » de nos auteurs, Dereck Strange, Dave Robicheaux ou Patric Kenzie demeurent des dominants eu égard à leur position sociale : ce sont tous des hommes, et ils font tous indéniablement partis de la machine. Si Dereck Strange est un personnage noir, nos deux autres auteurs ont fait le choix de personnages principaux blancs. Si le jugement porté sur l'ordre social par les trois personnages principaux des ouvrages de Burke, Pelecanos et Lehane ne fait guère de doute, il n'est guère difficile non plus pour le lecteur de voir de quel côté ils se situent quotidiennement : du côté de la loi, cette même loi qui protège un ordre établi jugé pourtant essentiellement mauvais. Comme le souligne Andrew Pepper, « the detective is opposed to dominant values and yet part of machinery through which those values are affirmed ». (2000, 7). Ce

choix de personnages blancs pour incarner la voix principale de l'œuvre n'est certainement pas complètement le fait d'une naïveté auctoriale. Un des personnages de James Lee Burke, Hogman, ne manque d'ailleurs pas de faire remarquer à Dave Robicheaux que

> 'You might be a po-liceman, you might even be different from most of white folks, but you still white and you ain't got no idea 'bout the world y'all give people of color to live in. That's a fact, suh. It surely is.' (*In the Electric Mist*, 290)

Davantage même, on pourrait dire que Strange, MacKenzie ou Robicheaux possèdent des traits typiques qui font d'eux des personnages « politiquement incorrects » du point de vue des *subaltern studies* ; il suffit de penser aux valeurs patriarcales qu'ils reconduisent. Strange est plutôt sexiste, et il fréquente des prostitués avant de se décider à épouser Janis. Il s'avère aussi hostile à l'homosexualité (« 'I couldn't understand the concept then and I still can't get all the way comfortable with it today. Y'all's generation is all right with a man being with a man […]. In my time, it's not the kind of thing we were taught to accept' » (639). Notons au passage l'explication en terme de conditionnement sociologique, encore. Dans un autre genre, Dave Robicheaux reconduit aussi l'ordre patriarcal : c'est lui qui fournit les ressources financières à sa famille ; son attitude vis-à-vis du mariage ou de l'éducation est tout ce qu'il y a de plus traditionnel – si ce n'est conservateur ; et Angela Gennaro demeure un personnage secondaire par rapport à Patrick Kenzie chez Lehane. Dans l'ensemble, on ne peut que constater que la tendance des ouvrages de Burke, Pelecanos et Lehane à s'inscrire dans le sillage des *subaltern studies* n'est pas sans angles mort, notamment sur les questions de genre.

Au-delà de la seule question du genre ou de la couleur, la position sociale des héros de Burke, Pelecanos et Lehane dans le monde dichotomique qu'ils dépeignent est loin d'être évidente. Tout se passe comme s'ils étaient surtout des « in-between », à la fois parties intégrantes de la machinerie légale – en tant que détective ou agent de la police – et en même temps parties liées, également, au monde criminel qu'ils sont censés combattre et au monde des dépossédés dans lequel ils sont censés faire régner l'ordre. Cette situation de « in-between » les rend, à vrai-dire, particulièrement névrotiques, et en fait des figures particulièrement conflictuelles, ce qui n'est certainement pas un hasard. Kenzie connaît un certain nombre de gangsters de Boston pour appartenir à la même génération et avoir grandi avec eux ; il est un ami de Bubba et connaît très bien Cheese Olamon, avec qui il jouait au basket étant plus jeune. Dave Robicheaux connaît personnellement Julie Balboni pour avoir également grandi avec lui. L'inscription des héros dans la ville depuis leur

enfance leur permet une connaissance fine et empirique des différents mondes dans lesquels ils gravitent : ils ne se situent pas dans un en-dehors abstrait. Strange est peut-être le personnage qui a le moins d'accointances avec les milieux criminels, mais il a également passé toute sa vie à Washington, ce qui lui permet néanmoins d'avoir une vue privilégiée – ou plutôt, un ancrage – sur le monde des dominés. Dans l'ensemble, cette situation d'entre-deux, permettant d'avoir un pied dans chaque milieu, offre une perspective compréhensive et interne des deux côtés de la dichotomie. Cela ne fait néanmoins pas de Robicheaux, Strange et Kenzie des figures conciliantes, sorte de médiateurs culturels entre les haves et les have-nots. Pour Andrew Pepper, les commentateurs qui voient dans les personnages de hard-boiled des sortes de médiateurs culturels

> […] fail to acknowledge that American crime fiction has been characterised from its inception by violent tensions and often irreconcilable contradictions, and fail to acknowledge the extent to which the harder-boiled detectives, whatever their race, ethnicity or gender, struggle and usually fail to marry their antipathy towards their paymasters and established notions of justice to their fonction as 'equilibrium restorers'. In others words, most detectives are not, and have never been, polite cultural mediators, but rather usually violent, always conflicted figures who operate out of selfish as well selfless motivations. (Andrew Pepper, 6)

Comment s'exprime donc cette conflictualité ? Il est clair que nos personnages principaux ne sont pas « some delighted tourists on safari, gazing out at the exotic panorama and marvelling at the full range of species on view » (*idem*) : certaines choses les révoltent et un profond désir de justice les anime. La critique sociale virulente à laquelle ils se livrent rend parfois, lorsqu'elle est poussée à l'extrême, la justice institutionnelle complètement illégitime. Dans ces situations-limites, le rapport à la loi des personnages sort complètement de ses gonds.

2. Out of line : le chevalier hard-boiled

Car quelle justice est possible dans un monde fondamentalement injuste ? Face au pouvoir des dominants, mais aussi face au pouvoir de type mafieux qui fleurit sur le terreau des dépossédés, les méthodes de Strange, Robicheaux et Kenzie peuvent varier du tout au tout. Lorsque la conflictualité est à son comble entre désir de justice et constat d'un ordre social profondément injuste, nos personnages peuvent exploser de violence. Lorsque le recours à la loi s'avère insuffisant pour faire régner la justice, ou encore, lorsque la loi se met au service de l'injustice, nos « héros » n'hésitent pas utiliser des méthodes contestables pour

faire régner leur propre idée de la justice. Dans l'ensemble, le rapport entre la légalité et la justice est largement thématisé par Burke, Pelecanos et Lehane. Que faire lorsque la loi ne sert pas la justice ? La plupart du temps, les personnages de nos auteurs se transforment en justicier, en « chevalier hard-boiled », selon l'expression heureuse de Pronzini et Adrian (5).

Lorsqu'il est impossible de faire les choses dans la légalité, nos personnages « exemplaires » n'hésitent pas à sortir du cadre de la loi. Ainsi, dans *Soul Circus*, Strange se retrouve à torturer un gangster pour lui soutirer des informations. Certes, il s'agit d'abord de retrouver un enfant qui vient juste d'être kidnappé, mais aussi de venger la jeune mère qui s'est fait intimider physiquement par l'homme en question. Strange coupe le téton de l'homme avec un couteau, expliquant : « 'Just wanted you to experience what you put that girl through. […] That kind of helplessness' » (723). Dans *In The Electric Mist*, Dave Robicheaux utilise peu ou prou la même méthode, afin de retrouver l'homme qui vient juste d'enlever sa fille :

> I handed Rosie the shotgun, put my hands on my hips, and studied the tips of my shoes. Then I slipped an aluminum bat out of the canvas bag, choked up on the table handle, and ripped it down across his neck and shoulder. […] He turned back toward me, his eyes and mouth wild with disbelief, and I hit hima gain, hard, this time across the middle of the face. He crashed headlong into the toilet tank, his nose roaring blood, one side of his mouth dropping as though all the muscle endings in it has been severed. (384)

Mais c'est parfois de véritables actions de vendetta, voir des exécutions sommaires, auxquelles Robicheaux, Strange, ou Kenzie se livrent. Dans *Gone Baby Gone*, Kenzie découvre le corps du jeune Samuel Pietro dans le grenier de Corwin Earle. Hors de lui, Kenzie tire une balle dans la nuque de Earle. S'ensuit une discussion avec Broussard sur la légitimité de cette action. Kenzie confesse ne pas regretter son geste : « 'In the same circumstances, I'd do it again'. » (307), mais demeure mal à l'aise face à la facilité avec laquelle Broussard s'accommode de ce qu'il s'est passé ce jour-là (lui même ayant tué Roberta, la protectrice de Earle). Il maintient d'ailleurs être contre la peine de mort, mais n'avoir aucune confiance dans la société pour assurer la justice – ni même pour fonctionner, simplement. Dans *In the Electric Mist*, Rosie, un agent du FBI qui mène l'enquête sur le meurtre des prostitués avec Dave Robicheaux, finit également par tuer le coupable, Doucet :

> 'Get out of it, Rosie. That guy dealt the play a long time ago.'
> 'I couldn't stop. Why didn't I stop shooting? It was over and I kept shooting'
> 'Because your mind shuts down in moments like that'.

> ‘No, he paid for something that happened to me a long time ago, didn’t he?’
> ‘Let the Freudians play with that stuff. They seldom spend time on the firing line. It’ll pass. Believe me, it always does.’
> ‘Not hitting a man four times after he was going down. A man armed with a can of dog food’. (395)

Rosie n’était pourtant pas la dernière à tenir la procédure dans une sorte de respect fétichiste. Et on trouve régulièrement, dans les ouvrages de nos auteurs, des personnages qui condamne le fait de se faire justice soi-même : « I want fucking cowboys, I’ll watch *Rio Bravo* », explique le lieutenant Jack Doyle dans *Gone Baby Gone* (169). Et pourtant, Amanda, l’enfant disparue, s’avère en fait être chez lui depuis tout ce temps : Doyle avait jugé que Helen n’était pas une mère suffisamment bonne et avait organisé son kidnapping avec la complicité de Broussard et du frère de Helen ; il avait également simulé sa mort dans les carrières. Si Strange se prononce contre la vendetta (« ‘How about revenge? Does that do it, you think?’/‘No,’ said Strange, his mind still on his brother and that girl he’d loved. ‘You can never trade a bad life for a good.’ » (*Right as Rain*, 107), il finit malgré tout par mettre le feu à un magasin d’armes :

> ‘You feel better now?’
> ‘Yeah, I feel good.’ He thought of the cleansing warmth of the fire and the beauty of the flames.
> ‘It’s a long jolt, we get popped for this. We ruined a man’s livelihood. He was running a legal business there.’
> ‘He has insurance, I expect’, said Strange. ‘The way I look at it, we just saved a bunch of lives.’ (*Soul Circus*, 766)

La même logique est à l’œuvre dans la justification que Broussard donne à Kenzie dans *Gone Baby Gone* pour avoir falsifié des preuves ; il s’agit alors de sauver une poignée de vies :

> ‘I know Carlton Volk is raping hookers, but who’s going to convict him? Even if the girls had testify – which they didn’t – who would believe them? A hooker saying she was raped is a joke to most people. So […] I plant an once of heroin and two unlicensed firearms in his trunk [...]’
> ‘You think you did the right thing ?’
> He shrugged. ‘For those hookers, yes’ (287)

On aurait tort de croire, cependant, que le recours à l’illégalité ne soit toujours que la conséquence néfaste ou malheureuse de mobiles « purs ». Nos héros *hard-boiled* se laissent parfois aller à des poussées de violence qui n’ont rien à voir avec un quelconque désir de justice : en somme, des raptus agressifs qui semble sortir tout droit de leur psyché animale la plus profonde. C’est, de l’aveu de Quinn lui-même, un pur attrait pour la

violence qui se manifeste parfois :

> Quin told her about his day. When it came to the Richard Coles part, he told her that he had kept Coles 'ocupied' in the men's room while Strange, the old investigator, made his bust.
> 'You were smiling just then,' said Juana, 'you know it? When you were telling that story, I mean.'
> 'I was?'
> 'It made you feel right, didn't it, to be back in it.'
> Quinn thought of the swing of the hammer, and the blood. 'I guess it did'.
> 'You like the action', said Juana. (77)

De tels passages nous rappellent, finalement, que le détective hard-boiled est loin d'être une figure pure, sorte d'incarnation d'une justice universelle qui s'exprimerait là-même où la loi a échoué. Dave Robicheaux, Dereck Strange ou Patrick Kenzie ne sont pas les gardiens du temple de la justice.

3. Le hard-boiled, un manifeste politique ?

L'*explanans* sociologique, la forte composante critique et la thématisation permanente de la justice dans les ouvrages de Burke, Pelecanos et Lehane pourraient presque inscrire ces œuvres dans la filiation des romans à thèse, où la fiction s'avère n'être qu'un prétexte à la défense d'un point de vue politique. De nombreuses pages autorisent en effet une réflexion politique – sur le racisme, sur les injustices sociales, sur la société, sur la peine de mort. Ces réflexions sont le plus souvent insérées dans les dialogues des personnages, ou dans la description des lieux, et jamais de façon brute ; mais il n'en demeure pas moins que les œuvres qui nous occupent sont traversées de fond en comble par des thèses politiques appuyées. Les quelques pages de discussion entre Broussard et Kenzie après l'exécution de Corwin Earle et Roberta (réflexion sur la peine de mort et la justice individuelle) ; les confrontations entre Dave Robicheaux et le fantôme de son ancêtre dans *In the Electric Mist* (réflexion sur la justice et la société), les développements récurrents sur le racisme dans l'œuvre de Pelecanos : tout se passe comme si ces romans noirs utilisaient en effet la fiction comme prétexte pour distiller des réflexions philosophiques et politiques. La portée didactique du roman a déjà été soulignée par Kristeva : « avant d'être une histoire, le roman est une instruction, un ENSEIGNEMENT, un savoir » (*Le texte du Roman*, 21). Et il y a en

effet, dans les œuvres de nos trois auteurs, une portée didactique certaine sur des thématiques spécifiques.

Pourtant, ces réflexions politiques et philosophiques n'envahissent pas l'histoire au point de faire de ces ouvrages des romans à thèse. Rien de comparable, en effet, entre les œuvres de Pelecanos, Burke et Lehane et les romans à thèse emblématiques dans lesquels l'histoire est complétement subordonnée aux thèses défendues. Parlerons-nous, en ce cas, de littérature engagée pour qualifier les œuvres de nos trois auteurs ? Il est clair que la forte présence des questions sociales dans les œuvres en question pourrait nous permettre de répondre en ce sens. On pourrait en effet reprendre les analyses de Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* et répondre positivement à cette question : les romans noirs de Burke, Pelecanos et Lehane se consacrent en effet à la situation socio-culturelle, socio-économique et socio-politique de leur temps – en bref, à la condition humain inscrite dans une situation historique. En un sens, nos auteurs font bien en sorte, conformément à ce que peut en dire Sartre, que « nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne puisse s'en dire innocent » (31). Ils posent donc un acte public, qui a en partie, somme toute, une fonction didactique.

En même temps, les œuvres de Pelecanos, Burke et Lehane sont relativement éloignées de l'existentialisme sartrien, de son absolue liberté et de la responsabilité écrasante qui s'en dégage. Difficile, également, de soutenir que les romans de nos auteurs cherchent à « entraîner l'homme vers l'amélioration de la condition des hommes et vers l'humanité » (Sartre, 31). Car la leçon à tirer est relativement peu claire, et le pessimisme du *hard-boiled* semble constamment indiquer que, face à l'injustice sociale structurelle, aucun sursaut collectif ne semble se dessiner à l'horizon, la logique d'individualisation et de dislocation collective étant trop rodée pour qu'une véritable transformation sociale soit envisageable. Le héros – ou anti-héros – du roman noir est l'antithèse de ce sursaut collectif ; il est comme une monade qui renferme l'image d'une subversion désirable mais impossible ; une contestation inopérante, repliée sur elle-même. En ce sens, le « I was tired of daily convincing myself that what I made for a living made a difference » de Dave Robicheaux résonne plutôt comme l'aveux d'impuissance de l'écrivain lui-même quant à sa capacité à changer le monde. Le détective désabusé est comme le miroir de l'écrivain désabusé. Si l'œuvre engagée est celle qui porte clairement la volonté de son auteur de changer les choses, il reste difficile de déterminer l'intention operis dans notre corpus.

Peut-être en nous tournant vers les lecteurs de romans noirs pouvons-nous à la limite, à défaut de voir l'intention, constater les effets. Or, ce que les lecteurs de polar

trouvent avant tout, c'est une paradoxale « évasion dans la réalité », selon Collovald et Neveu :

> Loin de fonctionner à la sollicitation de modèles convenus (tropiques et cocotiers, romance, mondes futurs) et/ou rassurants, le policier offre le curieux paradoxe d'une évasion dont le vecteur serait cela même à quoi l'évasion est en général réputée faire écran et diversion : la réalité du monde social et spécialement ses aspects les plus déplaisants. (31)

Collovald et Neveu insistent ainsi sur deux tendances peut-être paradoxales du roman noir, à savoir produire à la fois une politisation pour les lecteurs les moins familiers des thématiques politiques et de la critique sociale, mais produire en même temps un désengagement politique pour certaines catégories de lecteurs déjà politisés. Le roman noir est, selon eux, une littérature de crise et de cassures biographiques, qui intéressent principalement des personnes

> qui ne sont pas prêt[e]s à se raconter des histoires sur le monde social et les destinées individuelles. En ce sens, ils sont plutôt portés par un goût pour le réel et le concret et c'est celui-ci qu'ils mobilisent et retrouvent dans la lecture de romans policiers. (33)

Tout un chapitre de leur ouvrage est d'ailleurs consacré au profil du militant déçu qui a abandonné son engagement politique mais ne voulait pas non plus d'une littérature dans laquelle « il s'en laisse trop conter ». Bref, si Sartre considère que « l'écrivain "engagé" sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer » (29), il y a lieu de se demander si les romans noirs, à la fois dans leurs intentions et dans leurs effets, peuvent réellement étayer cette analyse.

Chapitre 6. Les techniques littéraires de la critique

Si nous avons vu qu'il était difficile de parler de roman engagé au sens restreint du terme – au sens d'appels à changer le monde –, il n'empêche que la critique sociale et le point de vue de l'auteur, certes majoritairement désabusés, trouvent des moyens littéraires de s'exprimer à travers certaines techniques narratives spécifiques. Nous envisagerons d'abord la stratégie empathique, pour ensuite nous tourner vers les techniques de légitimation ou de délégitimation des locuteurs – ou la question de l'autorité narrative – pour enfin aborder la question de l'aspect plus ou moins monologique du point de vue narratif et auctorial chez nos auteurs.

1. Empathie

L'empathie, ou le fait de compatir avec la souffrance d'autrui, permet à nos auteurs de donner davantage de crédit à certains personnages et à leur vision du monde qu'à d'autres. Se mettre à la place des victimes, ressentir leur douleur – physique comme morale – permet au lecteur d'identifier certaines valeurs prégnantes du texte, des foyers normatifs qui constituent une matrice non-dépassable pour le lecteur. S'émouvoir pour un personnage, s'émouvoir avec un personnage pour un autre personnage permet ainsi au lecteur d'être ressaisi dans une orbe de compassion partagée, et donc, de s'identifier plus ou moins à la vision du monde défendue par le personnage concerné. Le partage d'émotions vaut souvent mieux qu'un long discours sur l'injustice. Le partage de la souffrance de Jimmy dans *Mystic River* face à la mort de sa fille, après avoir accompagné la montée en puissance de son inquiétude pendant près de 200 pages, mais aussi la description serrée de son comportement lorsqu'il découvre que la jeune femme dans la voiture est bien Katie crée une véritable communauté d'affects entre le lecteur et Jimmy :

> Jimmy began to scream and ropes of spit shot from his mouth. Another cop came down the slope to help the one on top of Jimmy, and Sean turned away. Jimmy's scream blew out into the air as a low, guttural thing, nothing sharp or high-pitched to it, an animal's fisrt stage of reckoning with grief. Sean had heard of a lot of victims' parents over the years. Always there was a plaintive character to them, a beseechment for God or reason to return, tell the mit was all a dream. But Jimmy's scream had none of that, only love and rage, in equal quantity, shredding the birds from the trees and echoing into the Pen channel. (190)

La description du choc des policiers en voyant le corps, la dimension littéralement innommable de la scène accentue l'effroi et le sentiment qu'aucun mot ne saurait qualifier la situation :

> 'You ever seen anything like this?'
> Sean shrugged. It wouldn't matter much if he had. You got to the point where you stop comparing. 'I mean, this is…' Conolly sputtered trying to find the words, 'this is some kind of…' He looked away from the body, off into the trees, with an air of wide-eyed uselessness, and seemed on the verge of trying to speak again.
> Then his mouth closed, and after a while he quit trying to give it a name. (191)

Le cri « animal » de Jimmy, l'absence de mots des policiers : tout participe dans la description à maximiser la dimension affective et le choc du lecteur qui reçoit la description comme une gifle. Le lecteur est immergé dans la scène et dans la douleur ressentie par Jimmy. Comme le souligne John Stauffer dans la préface de *Protest Literature*, « Shock value inspires outrage, agitation, and a desire to correct social ills » (Foreword, XIII).

L'empathie est une stratégie largement employée par nos auteurs pour créer une connivence entre le lecteur et les personnages légitimés par les auteurs implicites. La description au début de *Purple Cane Road* des deux sœurs Labiche, noires, orphelines, abusées par un Blanc sympathisant du Ku Klux Klan, l'impossibilité pour Robicheaux de prouver quoi que ce soit, malgré « (the) lackluster deadness in their eyes » (4), et finalement le meurtre de Carmouche par Letty Labiche : tout participe dans ce chapitre à montrer qui sont les véritables victimes et qui est le véritable bourreau. La description des personnages tend également à dresser un portrait généralement très négatif des personnages délégitimés par l'auteur : Carmouche est en effet un exécuteur d'Etat, raciste et antisémite, qui n'a aucune compassion pour ses victimes – là où Robicheaux, au contraire, se dit profondément « dégoûté » par les exécutions. La distance qui se creuse entre le profil de Carmouche et le profil de Robicheaux, l'hostilité entre les deux hommes et l'écart de vision du monde entre eux tend à les inscrire dans une relation concurrentielle d'un point de vue normatif, et donc à faire que le lecteur prenne son parti. On voit ainsi qu'un réseau normatif se construit autour des personnages ; l'auteur sollicitant l'empathie du lecteur pour distribuer axiologiquement les rôles au sein d'un monde grevés d'injustices (des pupilles de l'Etat violés par un représentant de l'Etat qui abuse de son pouvoir).

De tels procédés sont nombreux dans les œuvres, et indiquent généralement où vont les sympathies de l'auteur dans le jeu social qu'il décrit. Les victimes sont rarement des

dominants, et le fait de compatir pour les victimes tend quasi automatiquement à nous faire compatir pour les dominés. Les profils de ces personnages sont souvent associés à des valeurs positives telles que l'innocence, la fragilité ou l'absence d'arrière-pensée ; des personnages qui tendent littéralement à ne pas voir où est le mal, comme en témoigne ce passage de *Purple Cane Road* où Dave Robicheaux discute avec Letty Labiche au parloir :

> 'You're going to be on the cable television, huh?' I said.
> 'Yes, it's pretty exciting,' she said.
> But she caught the look in my eyes.
> 'You don't approve?' she said.
> 'Whatever works for you is the right thing to do, Letty.'
> 'I think they're good people. They been kind to me, Dave. Their show goes out to millions of homes.'
> Then I saw the consuming nature if her fear, her willingness to believe that exploitative charlatans could change her fate or really cared what happened to her. (35)

L'empathie que Dave Robicheaux ressent pour Letty Labiche rejaillit ainsi sur le lecteur, qui souhaite par conséquent également que l'exécution soit annulée. Par identification avec les personnages légitimes, le lecteur ressent le sentiment d'injustice qu'eux-mêmes ressentent. Lorsque Strange sort de ses gonds, le lecteur sort de ses gonds avec lui :

> 'Look, why does a dumb-ass, racist disc jockey make the front page and the leadoff on the TV news for weeks, when the murder of teenage black *children* gets buried in the back of the Metro section every day ? Why do my own people write columns year after year in the *Washington Post*, complainin' that black actors don't get nominated for any Academy Awards, when they should be writin' every goddamn day about the fucked-up schools in the city, got no supplies, leaking roofs, and fifteen-year-old textbooks'. (199)

L'empathie est certainement le point de départ de toute volonté de réforme, et si, à un certain point, le désenchantement peut venir contrarier ce projet – ou du moins s'inscrire comme une tendance contradictoire, il n'empêche que cette stratégie émotionnelle conforte indubitablement un désir de justice contaminant le lecteur lui-même.

2. L'autorité narrative

Une façon simple d'identifier un point de vue dominant dans les œuvres de nos auteurs – et donc, probablement, de dégager le point de vue narratif fiable sur telle ou telle question – consiste à repérer les énoncés redondants. Les retours permanents de la question du racisme dans les trois ouvrages de Pelecanos indiquent clairement qu'il s'agit d'un thème majeur ; la similarité des énoncés, le fait qu'ils soit portés par des personnages ayant

une forte fiabilité narrative (Strange lui-même, Quinn) ou une légitimité particulière sur le sujet (des personnes racialisées, par exemple Juana ou Janine), permet d'identifier plus ou moins facilement que l'antiracisme constitue une valeur positive dominante de ses ouvrages. Les position des personnages clef varient en fait peu : la dénonciation du racisme intégré et de l'hypocrisie sociale s'impose assez intuitivement au lecteur, qui est dès lors pris dans une structure axiologique stable. Un personnage comme Ray dans *Right as Rain* a très peu de fiabilité narrative, et, quand bien même la narration puisse se focaliser sur son point de vue, ce dernier est beaucoup trop isolé pour être légitimé par le lecteur. Ainsi, lorsque le narrateur adopte le point de vue de Ray, le texte nous donne néanmoins des clefs pour invalider son discours et ses valeurs :

> Over the years the Boones had seen the development stretch farther and farther north from D.C., white-flighters, mostly, who claimed they wanted 'more land' and 'more house for the buck'. What they really wanted, Ray knew, was to get away from the niggers and the crime. None of them could stand the prospect of seeing their daughters walking down the street holding the hand of Willie Worton. That was the white man's biggest nightmare, and they ran from it like a herd of frightened animals, all the way out here. Ray could understand it, but still, he wished those builders would go and put their new houses someplace else. (34)

Le lecteur, du fait du maillage beaucoup plus important de points de vue contradictoires dans le texte, de vision clairement antagonistes, sait que ce point de vue-là ne vaut pas grand chose pour l'auteur, et qu'il le laisse voir sans lui donner son ascendance. Il va sans dire, donc, que l'autorité des personnages varie, et qu'une structure hiérarchique se met en place. Les personnages principaux ont de surcroît plus de crédit, du fait même de leur statut : ils sont les voix principales de l'œuvre. Il arrive, bien sûr, que le personnage principal d'un roman porte des valeurs antagonistes à celle du narrateur/auteur, mais ce n'est jamais le cas dans les œuvres qui nous concernent, où domine largement un contrat de fiabilité du narrateur. C'est spécifiquement le cas pour les personnages de Strange et de Robicheaux, qui sont fiables aussi bien du point de vue des faits que des valeurs. Si narration à la troisième personne il y a, et, surtout, focalisation sur des points de vue autres, cela permet surtout de déléguer des perspectives majoritairement non fiables, tant du point de vue des faits que de celui des valeurs. Comme le résume Alice Béjà dans son article « Au-delà de l'engagement : la transfiguration du politique par la fiction » :

> […] L'idéologie n'est pas à rechercher dans une absence ou une ellipse, mais se loge dans des foyers normatifs qui peuvent être mis en évidence par l'analyse. Ces foyers normatifs peuvent renvoyer à un personnage – la figure du héros est particulièrement féconde à cet égard (qu'il soit le personnage focalisateur, […] ou le personnage le plus focalisé […]. (89)

Plus généralement, en se fondant sur l'analyse de Philippe Hamon, Alice Béja montre que le système de représentation mis en place par l'auteur (caractérisation des personnages, ressorts de l'intrigue, focalisation...), est produit en fonction de certaines normes. On voit ainsi le texte s'inscrire dans une matrice discursive « idéologique » : par exemple, dans les cas qui nous occupent, l'*explanans* sociologique porté par des personnages légitimes, tel que Strange et Quinn. Nous avons déjà pu voir chez Pelecanos un effet de redondance qui alimente cette matrice discursive : l'explication en terme de « programmation », qui revient presque à l'identique à deux endroits de *Right as Rain.*

Au-delà de ces effets de redondance qui apparaissent clairement comme incarnant la voix de l'auteur, au-delà, également, des foyers normatifs que constituent les personnages principaux, se dessinent tout au long des romans ce que Philippe Hamon appelle un « discours d'escorte ». Ce discours, selon Alice Béja, « évalue le savoir-faire, savoir-dire, savoir-vivre des différents personnages en référence à des normes précises, et peut indifféremment être assumé par un narrateur comme par un personnage de l'énoncé » (89). C'est, par exemple, dans *Right as Rain*, Strange, personnage fiable par excellence, qui affirme avoir de l'affection pour Quinn en dépit de ses défauts :

> 'He's got a lot of things to work out his own selfbefore he can take on the responsabilities of a real relationship. But I do like him.' (*Right as* Rain, 148)

On peut trouver d'autres exemples de discours d'escorte dans *Gone Baby Gone*, par exemple, ici, sur les compétences de Gennaro en tant que détective privée :

> 'You bugged every room?'
> She lit a cigarette. 'The phones, too.'
> I looked at my watch. She'd been in there an hour flat. 'What're you, CIA?' (153)

Dans *Purple Cane Road*, un personnage comme Clete Purcel, malgré tous ses défauts et ses méthodes parfois contestables, est néanmoins constamment légitimé par Robicheaux. Notre héros souligne régulièrement le savoir-faire de Clete (« 'At one time he was probably the best homicide investigator NOPD ever had' » (9). Les discours d'escorte fleurissent également autour de Bootsie : « 'I think you're a great lady, Boots. I don't think any man deserve you. I know I don't,' I said.' » (79)

Mais c'est aussi que, contrairement à la tendance ultra-behavioriste des débuts du genre, le *hard-boiled* contemporain tel que le pratiquent Pelecanos, Burke et Lehane nous donne

accès à l'espace intérieur de la conscience des personnages, que la narration soit à la première personne ou à la troisième personne. Comme le souligne Tadié,

> Nombre de récits mettent alors au premier plan le discours d'un protagoniste-narrateur qui non seulement (comme déjà chez Daly et Hammett) plante le décor, rapporte les dialogue et décrit les évènements, mais fait aussi une large place au commentaire, à l'expression des jugements, des doutes, des sentiments, voire des fantasmes ou des obsessions : l'espace extérieur de l'action se redouble de l'espace intérieur de la conscience. (114)

Cette tendance permet certainement de donner une coloration beaucoup plus normative au récit, dans la mesure où l'importance accordée à la subjectivité – qui plus est la subjectivité qui fait autorité dans l'œuvre – inscrit d'emblée le lecteur dans un foyer normatif épais où le jugement n'est pas seulement insinué mais clairement énoncé. Le fait qu'il s'agisse des pensées du personnage est d'ailleurs parfois à peine mentionné, tendant ainsi à mélanger étroitement la focalisation externe et focalisation interne et donc à rehausser le point de vue du personnage d'un cran, vers la narration « d'en haut ». Tel est la vertu, au fond, du discours indirect libre :

> Suburban liberals plastered Free Tibet stickers on the bumpers of their cars, seemingly unconcerned that just a few short miles from the White House, American children were enslaved in nightmare neighborhoods, living amid gunfire and drugs and attending dilapidated public schools. The nation was outraged at high school shootings in white neighborhoods, but young black men and women were murdered without fanfare in the nation's capital every single day. […] As the witness at the ice-cream shop had mentioned the loud rap music coming from the open windows of the shooters' car, the politicians had gone on to condemn those twin chestnuts, hip-hop and Hollywood. At no time did these bought-and sold politicians mention the conditions that created that culture, or the handguns, as easily available as a carton of milk, that had killed the boy.
>
> Strange was thinking of these things as he pulled his Brougham into Glenwood Cemetery […] (390)

La propension de Pelecanos à développer ainsi des paragraphes entiers, où le discours indirect libre ne permet pas d'identifier clairement d'où vient le discours – entre une voix narrative au dessus des personnages, ou celle du personnage lui-même – renforce ainsi la fiabilité narrative du personnage en question. Il est d'ailleurs très rare que Pelecanos utilise le même procédé pour des personnages « antagonistes » à la structure axiologique du récit.

3. Prises de parti dans la narration : le roman noir, roman monologique ?

A l'exception notable de *Mystic River,* qui s'avère être un roman extrêmement polyphonique où l'on jongle perpétuellement entre les points de vue de multiples personnages sans parvenir à assigner un centre narratif dominant, il est clair dans tous les autres ouvrages qu'une « voix », celle de l'auteur, provient « d'en haut », et informe de façon normative le lecteur. Par une multitudes de procédés, le lecteur est en effet pris dans les filets normatifs de l'écrivain : « imposition » de l'*explanans* sociologique *via* les personnages légitimés par la narration, empathie envers les victimes d'un jeu social tronqué où les dés sont jetés à l'avance, redondance des thématiques et des thèses qui donnent sens à l'intrigue de fond – intrigue qui se situe la plupart du temps en-deçà de l'intrigue superficielle : racisme, traumatisme dans l'enfance qui conditionne une certaine vie, politique des élites qui conditionnent la vie des dominés (pensons à la législation sur les armes). La destinée sociale, ou la destinée individuelle marquée au fer blanc sur le front des victimes, voilà le scandal majeure dont nous parlent, finalement, les romans noirs de Burke, Pelecanos et Lehane. Le conditionnement, l'enchaînement d'un drame qui se joue bien en-deçà du drame apparent, l'incapacité des personnes destituées de toute forme de pouvoir à enrayer leur destinée sociologique : telle est la toile de fond normative que l'écrivain tisse et dans lequel le lecteur se voit happé.

On aurait tort, cependant, de voir dans les romans de nos auteurs une forme de monologisme stricte, pour utiliser une catégorie de Bakhtine. Si il y a bien une voix normative prégnante qui vient « d'en haut », il n'empêche qu'un certain nombre de voix adjacentes font partie d'un cadre accepté, et les auteurs tendent généralement maintenir une forme de dialogisme entre plusieurs voix qui, si elles ne jouissent pas du même degré de légitimité ou d'autorité, s'avèrent néanmoins toutes plus ou moins normativement acceptables. On peut penser, par exemple au dialogue de fond qui se joue entre Quinn et Strange dans l'œuvre de Pelecanos ; ou encore, dans *In the Electric Mist,* à un personnage comme Jimmy the Dime qui, s'il tient des positions très différentes de Robicheaux, de Bootsie ou de Rosie, n'en demeure pas moins un personnage légitime dont la vision du monde semble également en partie « plébiscitée » par l'auteur. La stratégie pour faire admettre la voix de Jimmy dans le cercle des visions du monde légitimes est relativement simple : Robicheaux explique lui-même qu'il « respecte son savoir et son jugement » (120). Ce ticket d'entrée dans la sphère des voix légitimes rend acceptable l'ensemble de

ses propos, même des propos que Robicheaux ne tiendrait pas lui-même, mais que l'on suppose, de fait, qu'il ne désavouerait pas non plus complétement :

> 'What do I know? We're living in sick times. You want my opinion? Open up some colonies at the North Pole, where those penguins live. Get rid of the dirt bags, bring back some decency, before the whole city becomes a toilet.' (122)

En bref, si il y a bien un cadre monologique, ce cadre est relativement lâche, et n'empêche pas l'émergence de voix singulières qui s'inscrivent en partie dans ce cadre. Une certaine forme de plurivocité, donc, permet à l'auteur de faire varier des points de vue qui, s'ils ne s'alignent pas complètement sur la voix principale – généralement portée par le personnage principal – n'en demeurent pas moins des points de vue valables. Il y a donc plusieurs « "moi" conscients et critiques » (Bakhtine, 153) qui interagissent ensemble dans un cadre normatif large qui définit la palette des points de vue acceptables, ou du moins entendables. Des voix alternatives peuvent donc se manifester malgré une structure axiologique plutôt omniprésente. Ces voix alternatives ne sont d'ailleurs pas nécessairement portées par des personnages différents : à différents moments du récit et selon les différentes situations que traversent les personnages, un même personnage peut faire varier sa vision du monde – mais si ce personnage a une autorité morale forte, sa position sur un sujet sera toujours admise au rang des positions acceptables. Nous avons donc, dans la majorité de nos ouvrages, un cadre relativement monologique porté par une voix narrative généralement univoque, mais ce cadre laisse néanmoins une place possible l'expression de positions alternatives. Nous pouvons néanmoins constater une différence de degré entre nos auteurs et nos ouvrages : un ouvrage comme *Mystic River* est essentiellement polyphonique, tandis que les ouvrages de Pelecanos sont beaucoup plus monologique : les narrateurs fiables sont peu nombreux, et s'alignent généralement sur le point de vue de Strange. Nous reviendrons sur ce point dans notre troisième partie.

Partie 3

-

La littérature morale de notre temps ?

Si la critique sociale est constante dans les ouvrages de nos auteurs, nous avons vu néanmoins que nos héros campent des positions plutôt désabusées et individualistes. La critique ne prend jamais la forme d'une contestation politique claire où il s'agirait simplement de transformer le monde. Nous faisons plutôt face à des figures solitaires qui se tiennent largement en retrait du monde, des « spectateurs de la vie » qui condamnent avec virulence sans pour autant se donner les moyens politiques de la contestation qu'ils opèrent. En bref, Strange, Robicheaux ou Kenzie tendent à se dresser comme des figures solitaires qui s'astreignent à un code de valeurs et de conduites. Du fait de cette impuissance, la critique sociale tend à être ressaisie dans l'orbe d'une certaine forme de moralisme qu'il s'agit maintenant d'analyser.

Les romans noirs qui nous occupent sont ainsi susceptibles, selon nous, d'intéresser non seulement la philosophie sociale, mais aussi la philosophie morale. Si le credo réaliste de nos auteurs tend à faire avancer masquée la position critique qu'ils prennent sur l'organisation du monde social, le caractère tragique de cette critique ouvre la perspective d'une position moraliste extrêmement forte, où nos auteurs portent un jugement prononcé sur les mœurs, la nature et la condition humaine. S'il s'agit bien de dénoncer les injustices sociales, il s'agit aussi de définir une certaine éthique de pensée et de vie dans un monde socialement injuste, de penser la moralité et l'immoralité, le mal radical, les dilemmes moraux, etc. En bref, non seulement l'impuissance de la critique sociale tend à faire basculer les jugements à l'œuvre dans une perspective moraliste, mais c'est aussi que les injustices sociales n'épuisent pas le sujet de nos auteurs. Nous nous attelons donc maintenant à penser cette dimension morale ainsi que les multiples formes qu'elle est susceptible de prendre, et à tenter de définir comment cette dimension s'articule avec la critique sociale dans notre corpus. De la politique à la morale, de la critique sociale au moralisme : la critique sociale est-elle vraiment garante d'un « moralisme sans moraline » (Nietzsche) ?

Chapitre 7. La société à l'épreuve du mal radical

1. Régimes d'exception

La critique des injustices sociales constitue certainement la toile de fond des ouvrages de Burke, Pelecanos et Lehane, mais une composante importante ne manque pas

de venir jouer avec – ou contre, d'ailleurs, nous aurons à discuter de cela – la critique sociale : la présence du mal radical dans le monde. Cette composante s'incarne dans des personnages particulièrement sadiques et malveillants : les psychopathes, au sens le plus clinique du terme, ou, pour reprendre une expression de Lehane, les « sadist masters » (*Gone Baby Gone*, 385). Ce type de personnages, foncièrement mauvais, tend d'une certaine façon à redonner une cohésion à la société humaine qui, si elle est certes grevée par d'importantes lignes de fractures en son sein – les injustices de classe, de race, de genre – n'en demeure pas moins une totalité signifiante face à des individus qui, justement, semble se tenir littéralement hors de la communauté humaine. Chez Burke et Lehane, les personnages de Doucet ou de Earle viennent banaliser, en un sens, les injustices sociales. Face à la banalité de l'immoralité ordinaire qui s'exprime dans les injustices sociales, l'exceptionnalité du mal « métaphysique » – les mobiles incompréhensibles, le sadisme à l'état pur – fait presque passer les injustices sociales pour un détail. Il est intéressant de noter que cette composante demeure absente de l'œuvre de Pelecanos, alors qu'elle revient de façon lancinante dans l'œuvre de Burke, et dans une moindre mesure dans les ouvrages de Lehane. Dans *Purple Cane Road,* la ligne de fracture entre la banalité du mal sociologique et l'exceptionnalité du mal radical est constamment soulignée, au point de constituer une clef de signification incontournable :

> Who are all these people in jail?
> Meltdowns of every stripe, pipeheads and intravenous junkies who use public institutions to clean their systems out so they can re-addict, recidivists looking for the womb, armed robbers willing to risk ten years for a sixty-dollar score at a 7-eleven.
> Also the twenty-three-hour lockdown crowd: sadists, necrophiliacs, sex predators, and people who defy classification, what we used to call the criminal insane, those whose deeds are so dark their specifics are only hinted at in new accounts. (*Purple Cane Road*, 122)

On retrouve le même type de dichotomie entre individus immoraux et individus au-delà de la moralité ou de l'immoralité dans *In the Electric Mist* :

> Most people are not aware of who comprises the population of a maximum-security lockup. They are usually not men like Baby Feet, who was intelligent and fairly sane for a sociopath. Instead, they are usually psychotic meltdowns, although they are not classified as such, otherwise they would be sent to mental institutions from which they would probably be released in a relatively short time. Perhaps they have the intelligence levels of battery-charged cabbages, housed in six-and-one-half-foot bodies that glow with rut. Often they're momma's boy who wear horn-rimmed glasses and combed their hair out on their frail shoulders like girls, murder whole families, and can never offer more in the way of an explanation than a bemused and youthful smile. (*ITEM*, 398)

Dans l'œuvre de Burke, la critique du mal ordinaire est parfois quasiment désamorcée par celle du mal radical, c'est-à-dire l'*a*moralité radicale de certains individus. Le monde humain et ses vices ordinaires – la soif de profit, l'égoïsme, l'exploitation, la domination, les rapports de pouvoir, etc – font presque figures d'aubaine face au mal métaphysique. Le constat tranché d'une différence de nature entre immoralité ordinaire et amoralité radicale dessine un univers dichotomique qui double le constat que nous avons pu faire d'une société clivée entre dominant et dominés. Ce n'est plus seulement la société qui est corrompue, mais l'univers entier qui s'avère vicié et corrupteur. Le constat de la présence du mal radical dans le monde fait ainsi exploser en partie la critique sociale, dans la mesure où l'*explanans* sociologique ne suffit plus. Le déterminisme sociologique ne constitue plus un facteur explicatif suffisant ; il n'y a d'ailleurs aucune explication satisfaisante de quelque ordre que ce soit ; demeurent simplement, pour citer Burke, « the survivors who futilely seek explanations for their loss the rest of their lives » (*ITEM*, 337). Cette distinction entre immoralité ordinaire et *a*moralité radicale peut nous sembler cliché, exagérée, ou même réactionnaire ; elle résonne néanmoins avec les analyses de Hannah Arendt sur la « banalité du mal ».

Beaucoup connaissent en effet les analyses que le procès Eichmann a inspirées à la philosophe allemande ; peu, en revanche, ont déjà lu les analyses que lui inspira le procès de Francfort de 1963, où étaient jugés des SS de Auschwitz. Dans l'article « Auschwitz en procès », article paru en France dans *Responsabilité et jugement*, Hannah Arendt se dit saisie d'effroi face à l'atmosphère quasi satanique du procès en cours, et s'indigne de « l'exposition pendant vingt mois des actes monstrueux et du comportement agressif et grotesquement dépourvu de toute repentance des accusés, [qui a] plus d'une fois presque réussi à transformer le procès en farce » (251). L'hypothèse de « la banalité du mal » semble littéralement mise en pièce par ce procès des SS de Auschwitz – des individus qui correspondent traits pour traits à la figure du psychopathe ou du *criminal insane* de Burke. Dans le cas des SS d'Auschwitz ou des personnages littéralement monstrueux de Burke ou de Lehane, la question se pose en effet de savoir si ces hommes sont réellement des hommes ordinaires ou si, comme s'emporte Hannah Arendt à la fin de l'article, les camps d'extermination ne mettaient pas en place des mécanismes de « sélection automatique » du « rebut du genre » humain, élevé ainsi au « rang d'élite » (*Idem*). Arendt nous décrit en effet des hommes chez lesquels l'arbitraire dans le rapport à soi et aux autres régnait en maître, des hommes au service de la mort et sans personnalité

stable, changeants d'humeur au gré du vent, dépossédés, en somme, de toute forme de constance et de cohérence psychologique personnelle :

> Tout se passe comme si leurs humeurs toujours changeantes leur avaient enlevé toute substance – la surface solide de l'identité personnelle, être bon ou mauvais, tendre ou brutal, un idiot « idéaliste » ou un pervers sexuel cynique. Le même homme qui a obtenu la sentence la plus grave – à vie plus huit ans – a pu à l'occasion distribuer des saucisses à des enfants ; Bednarek, après avoir exécuté sa spécialité, piétiner à mort des prisonniers, rentra dans sa chambre pour prier, car il était alors dans l'humeur idoine ; le même médecin militaire qui envoya à la mort des dizaines de milliers de gens put aussi sauver une femme qui avait étudié dans la même école que lui et lui rappelait sa jeunesse ; des fleurs et des chocolats furent envoyés à une femme qui venait d'accoucher, alors qu'on allait la gazer le lendemain. L'accusé Hans Stark, très jeune à l'époque, sélectionna deux juifs, ordonna au kapo de les tuer, lui montra comment faire et pour les besoins de sa démonstration, en tua deux autres. En une autre occasion, il se mit à méditer devant un détenu, lui montrant un village : « regarde comme ce village a été bien construit. Il y a tant de briques. Quand la guerre sera finie, *ces briques porteront le nom de ceux qui ont été tués. Peut-être n'y aura-t-il pas assez de briques.* (276)

Il nous semble ainsi exister un parallèle pertinent entre le concept de banalité du mal mise à l'épreuve par le procès de Auschwitz et la critique sociale mise à l'épreuve par le mal radical dans l'œuvre de Burke. Dans les deux cas, les explications manquent, les mobiles sont absurdement incompréhensibles au commun des mortels, et aucune forme de déterminisme ne permet de rendre compte des actes de ces individus monstrueux et de les ressaisir dans une perspective d'intelligibilité. Dans le cas de Burke, le crime constitue en effet « le point de départ d'une ligne de fuite, un seuil à partir duquel se découvre la corruption générale du monde » (Tadié, 101), une corruption qui ne se borne pas à l'organisation sociale ou à une quelconque forme de déterminisme sociologique, mais qui prend une ampleur métaphysique minant l'humanité dans son essence même. Cette ligne de fracture entre un mal rationalisable et un mal qui excède les bornes de la raison est probablement moins insistante chez Lehane, mais elle demeure néanmoins identifiable :

> That's what the Quincy police met as they reached the stairs: Roberta Trett's large corpse sliding down the dark staircase toward them and two men standing up top, weeping like children because they'd somehow never known the world could get this bad. (*Gone Baby Gone*, 293)

Mais c'est surtout dans un certain type de description de ces personnages au-delà de l'immoralité que cette ligne de partage s'opère chez nos deux auteurs – et qu'elle est clairement identifiable chez Lehane.

2. Kalos kagathos : difformité et ammoralité

Dans deux des ouvrages qui nous intéressent, *In the Electric Mist* et *Gone Baby Gone*, on peut en effet constater deux choses : d'une part, la constante d'un registre de l'anormalité et de la difformité pour caractériser l'amoralité de certains personnages, et d'autre part, une sorte de correspondance secrète entre l'état physique et l'état mental des personnages – dans la mesure où les personnages en question porte les signes de leur difformité sur eux. Concernant le registre de la difformité mentale, de nombreux passages témoignent de cette constante, notamment dans *In the Electric Mist* :

> There are always lots of possibilities when you deal with that vast army of psychological mutants for whom police and correctional and parole officers are supposed to be lifetime stewards. I once knew a young psychiatrist from Tulane who wanted to do volunteer counseling in the women's prison at St Gabriel. He lasted a month. The inkblot tests he gave his first subjects not only drove him into clinical depression but eventually caused him to drop his membership in the ACLU and join the National Rifle Association. (226)

James Lee Burke n'hésite en effet pas à poser une ligne claire de partage entre les individus « normalement constitués » et les « psychological mutants », des individus radicalement déficients d'un point de vue moral – au point que cela constitue une véritable déficience structurelle. Les tests de Roschach mentionnés dans le passage ci-dessus font d'ailleurs écho à la thématique de la difformité, puisqu'il s'agit justement, *via* ces tests, d'identifier des formes dans de l'informe, de matérialiser une projection mentale, une *Gestalt*. Or, ce que les détenues de Saint Gabriel identifient n'est littéralement pas *conforme* aux projections attendues. La déficience morale radicale de certains individus est constamment soulignée sur le mode de la difformité ou de l'anomalie chez Burke ; ainsi en est-il de Murphy Doucet, un exemple typique de « one of those pathological and malformed individuals who ferret their way among us » (*ITEM* 337). L'anomalie signe ici un éloignement de la communauté humaine, une infirmité structurelle qui légitime le recours à l'illégalité pour empêcher ces individus littéralement monstrueux de nuire. La distance qui sépare ces individus de la communauté des humains justifie un relâchement de l'éthique légaliste et de ses procédures : « You're worried about *procedure*… in dealing with a man like this? What's the matter with you? » (*ITEM*, 379). Dans l'ensemble, on peut dire que Lehane comme Burke s'accordent sur ce critère pour légitimer l'action des « chevaliers hard-boiled » lorsqu'ils agissent au mépris de la loi pour stopper ces individus.

Le plus intéressant, néanmoins, réside dans la coïncidence entre la malformation psychique de ces personnages et leur difformité physique. Attardons-nous sur cette description de Corwin Earle dans *Gone Baby Gone* :

> He had a chest so suken it seemed to have been produced in reverse, the sternum and rib cage curling in while the small belly protruded like a pygmy's. His right eye was lazy and kept sliding away from us as if it was a sea on a floundering boat. (269)

Le seul personnage que le narrateur juge bon de frapper d'une difformité physique dans son ouvrage est – probablement sans coïncidence – celui qui s'avère moralement monstrueux. Cette description tend en effet à présenter Earle comme une sorte d' « erreur de la nature », un homme très littéralement anormalement constitué. Les autres personnages moralement condamnables, à l'instar de Cheese Olamon, ne sont certes pas physiquement attrayants, mais ne sont pas non plus frappés d'une difformité à l'instar de ce violeur et tueur d'enfants. Tout se passe comme si la difformité physique du personnage était donc l'indice de sa malformation mentale et de son amoralité constitutive. Une telle description serait peut-être anodine si Burke n'utilisait pas le même procédé dans *In the Electric Mist* :

> Murphy Doucet. His hair was gray, cut close to the scalp, and his skin was browned and as coarse as a lizard's from the sun. His blue eyes seemed to have an optical defect of some kind, a nervous shudder like marbles clicking on a plate. (*ITEM*, 72)

De toute évidence, on peut interpréter à *posteriori* de telles descriptions comme des signes (intentionnels ?) qui permettent de repérer le « loup » qui rôde parmi les hommes. La comparaison avec le serpent, la malformation optique qui touche les yeux de Doucet : tout se passe comme si Burke nous donnait un indice non-négligeable sur la personnalité profonde du personnage. Les yeux, « le miroir de l'âme », sont frappé d'un défaut. Il n'est pas insignifiant que Burke et Lehane utilisent le même procédé pour désigner discrètement l'incarnation du mal radical – radical parce que humainement inexplicable, radicalement *autre*.

Est-ce à dire que nos auteurs versent dans la physiognomonie, cette pseudo-discipline fondée sur l'idée que l'apparence physique d'une personne peut donner un aperçu de son caractère ou de sa personnalité ? Il y a probablement, en tout cas, une utilisation littéraire de cette idée ancienne, le *kalos kagathos* grec : ce qui est beau est bon, ce qui est bon est beau – ou, dans sa traduction latine, « un esprit sain dans un corps sain ». Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'adjectif *kakos*, en grec ancien, signifie à la fois mauvais et laid.

Lehane et Burke semblent bien, dans *Gone Baby Gone* et *In the Electric Mist*, reconduire cette idée ancienne d'une connexion entre l'apparence physique et l'état de l'âme des personnages : Doucet et Earle sont des individus déficients, à la fois d'un point de vue moral et physique.

3. Une morale conservatrice ?

Pelecanos, pour sa part, reste sur le terrain de la sociologie et ne s'aventure pas dans les méandres du mal radical. Burke et Lehane semblent poser des bornes qui limitent l'*explanans* sociologique, voire le désamorcent en partie, dans la mesure où il y a toujours potentiellement pire que l'injustice sociale – un mal plus grand qui couve, menaçant la communauté humaine et l'unifiant de ce fait sous un même étendard, au-delà des clivages de classes, de genre et de race.

Evidemment, la problématique du mal radical n'apparaît pas dans tous les ouvrages de Burke et Lehane qui nous occupent : *Mystic River* n'en montre presque pas signe, *Purple Cane Road* non plus. Mais la présence du mal radical dans *Gone Baby Gone* et *In the Electric Mist* suffit néanmoins à maintenir la filiation avec la tradition la plus noire du polar, celle où, pour reprendre des termes de Tadié que nous avons déjà cités, « le crime constitue le point de départ d'une ligne de fuite, un seuil à partir duquel se découvre la corruption générale du monde » (101). Cela n'invalide cependant pas le constat que fait Corcuff dans un article de *Libération* :

> Chez des auteurs comme James Lee Burke, Dennis Lehane, George Pelecanos ou James Sallis, le noir vire davantage au gris, et l'extrême noirceur du polar s'adoucit un peu pour se rapprocher davantage de nos expériences ordinaires. (Corcuff, « Dans le polar américain, l'ordre ne se rétablit pas », *Libération*)

Mais cela appelle néanmoins à le modérer. Si, en effet, des ouvrages comme *Purple Cane Road* ou *Mystic River* travaillent des problématiques susceptibles de se « rapprocher davantage de nos expériences ordinaires », il n'empêche que Lehane et Burke peuvent de temps à autre esquisser un univers extrêmement sombre, dans lequel la présence du mal radical met le lecteur aux prises d'intrigues littéralement extra-ordinaires, de personnages quasi-inhumains aux mobiles opaques et dénués de sens. En somme, la critique sociale tend en effet à faire virer le noir au gris : la dénonciation des injustices sociales place le lecteur dans un monde « humain, trop humain », tissé de nos expériences ordinaires de

l'injustice, de la difficulté banale d'être moral dans un monde relativement immoral, de vices terriblement ordinaires, de mobiles révoltants mais néanmoins compréhensibles. La confrontation avec l'a-moralité pure est toujours un cas-limite, une situation exceptionnelle qui augure en effet un changement de ton.

On peut se demander, néanmoins, si ce changement de tonalité n'induit pas une morale réactionnaire – ou du moins conservatrice, morale proche de la tradition du roman à énigme où le bien se situe, en dernière instance, du côté de l'ordre et de la loi. Au fond, la présence du mal radical, qui tend à pondérer la critique sociale, peut légitimer des positions politiquement très éloignées de celles que la critique sociale crédibilise : si la leçon à tirer de la trilogie de Dereck Strange consiste à dénoncer la libre vente des armes qui profite aux puissants, le mal radical peut au contraire légitimer une souscription à la National Rifle Association. De surcroît, la correspondance entre difformité physique et malformation morale est probablement loin d'être un thème progressiste. Mais de la même façon que la présence du mal radical pondère la critique sociale, la critique sociale pondère également le surgissement du mal radical et ses conséquences sur la coloration politique et morale des ouvrages concernés. La cohabitation de la critique sociale avec des thématiques plus métaphysiques tend ainsi à densifier la dimension philosophique de *In the Electric Mist* et de *Gone Baby Gone*, alliant de fait questionnement existentiel et critique sociale sans néanmoins les articuler clairement. Ce double régime de réflexion, relativement étanche entre ses deux niveaux, a ainsi l'avantage d'empêcher un discours trop monologique et clos sur soi : le mal radical jette comme une ombre sur la critique sociale, mais la critique sociale restaure néanmoins le sens que le surgissement du mal radical, dans toute son absurdité, tend à saper.

Chapitre 8. Foyers de sens

1. Perturbations éthiques

Car la thématique du mal métaphysique induit une forte perturbation du sens, et de la signification de la vie humaine en général. Là où la critique sociale tend à cantonner le lecteur dans une orbe signifiante, avec un réseau de significations familier et rassurant, le surgissement du mal métaphysique induit quant à lui un ébranlement de ce système – une inquiétude qui déstabilise les évidences éthiques du narrataire. L'inquiétude, l'angoisse se manifestent justement par cette absence de familiarité, par cette intrusion d'une psyché radicalement autre qui ne saurait être ressaisie dans l'orbe des significations familières et rassurantes de la communauté humaine. Il y a là quelque chose qui ressemble à une transgression fondamentale de ce que l'on pourrait nommer « une grammaire humaine ». L'inquiétude métaphysique que fait surgir le mal radical chez Burke et Lehane peut certes cautionner une morale réactionnaire ; mais ce qu'elle fait probablement plus, c'est induire une instabilité axiologique qui a la vertu de confronter le narrataire à des questions d'ordre plus métaphysique : qu'est-ce que le mal radical ? Comment le rationaliser ? Comment justifier de son existence ? Ne constitue-t-il pas un scandale impossible à intellectualiser ? Comment se mettre dans la tête d'un pur sadique ? On constate un régime de questionnement extrêmement similaire chez Lehane et Burke :

> 'You can never know people,' she said, her eyes on the table. 'Can you ? Understand them. It's not possible. You can't…fathom what makes them do the things they do, think the way they do. If it's not the way you think, it never makes sense. Does it?' (*Gone Baby Gone*, 73)

> How do you go inside the head of a homicidal sadist who prowls the countryside like a tiger turned loose in a schoolyard? (*ITEM*, 97)

La folie, le sadisme, les perversions : autant de phénomènes qui ne transgressent pas seulement une règle de la grammaire humaine que tout un chacun a en partage, mais qui conteste le principe même d'une grammaire entre les hommes. Inversement, face au mal radical s'impose chez nos auteurs l'idée plus principielle qu'il n'y a d'humanité et de sens humain que dans une existence avec les autres, que la possibilité du sens est toujours dans un ici et un maintenant au sein d'un monde normatif nécessairement commun. Il n'y a pas de monde en dehors de ce monde-là, le sens ne peut pas être individuel : voilà ce que manifeste cette perplexité face à celui qui transgresse radicalement le sens commun, celui qui se constitue hors de ce monde-là, celui qui ne peut parler ou ne veut pas parler son

langage. Aristote écrit, dans les *Politiques*, que « […] l'homme est par nature un animal politique, et que celui qui par nature – et non du fait de la fortune – est *apolis* est soit une bête, soit un dieu[1] ». Nous ne sommes peut être pas si éloigné, chez Burke et Lehane, d'une telle conception de la normativité du monde humain, dont l'idée de folie irrationalisable dessine en fait deux frontières : la folie comme pouvant être la marque soit d'un *autre sens* (les œuvres géniales de Nietzsche, d'Artaud, de Van Gogh font par exemple signe vers cette possibilité d'un autre sens qui rappelle sans cesse à ce monde-là sa fragilité, sa relativité toute inter-subjective), soit – et c'est ce qui nous intéresse ici – de l'*insensé* (les psychopathes, les sadiques, les « criminal insane », etc). En bref, deux façons de ne pas complètement être « de ce monde » et d'inquiéter le monde, que ce soit de l'ordre du « sur-monde » ou de « l'im-monde ».

2. Rétablissement du sens

On peut constater, néanmoins, des gestes permanents de ré-assurance et de restabilisation axiologique de la part de l'auteur implicite, comme autant de foyers de rétablissement du sens : nous avons déjà évoqué la critique sociale – qui ressaisit le narrataire dans un monde désespérément humain, mais humain malgré tout –, évoquons maintenant les thématiques « positives » ; l'amour et la famille. Il y a chez nos trois détectives une rupture forte vis-à-vis de la tradition du roman noir américain : ils sont en effet mariés, deux d'entre eux élèvent des enfants – adoptés (Alafair pour Robicheaux) ou par recomposition familiale (Lionel pour Strange) – et le troisième, Kenzie, discute la possibilité de faire un enfant avec sa partenaire Gennaro. Comparée à la solitude existentielle et affective qui mine la plupart des détectives du début XXe, la composante familiale, très présente dans les ouvrages qui nous concernent, introduit un changement radical dans le genre. Il y a là, peut-être, l'expression de ce changement de ton que nous évoquions avec Corcuff, où « le noir vire davantage au gris » ; une sorte d'assagissement par rapport aux romans noirs les plus emblématiques. Robicheaux, Strange et Kenzie nous ressemblent davantage : il n'ont pas le degré de cynisme et de désespoir moral qui afflige les premiers anti-héros du genre – pensons au Sam Spade de Hammett ou au Philip Marlowe de Chandler. Kenzie n'a jamais touché une goutte d'alcool, du fait de l'alcoolisme de son père. Et il est probablement moins fataliste que la moyenne du genre :

> At a very early age, just as the child of an alcoholic swears he'll never drink, I swore to

> guard against the advance of the red marble, the cold blood, the tendency toward monotone. Choice, I've always believed, is all that separate us from animals. A monkey can't choose to control his appetite. A man can. My father, at certain hideous moments, was an animal. I refused to be. (*Gone Baby Gone*, 140)

Dave Robicheaux a eu un problème d'alcool, mais a depuis fréquenté assidument les Alcooliques Anonymes. Il est toujours en service, dévoué à son travail et à sa famille. Il va à la messe. Son acolyte Clete Purcel campe probablement la figure véritable du détective « à l'ancienne » : ancien policier devenu détective privé après s'être fait retirer sa licence, toujours une bouteille à la main, impulsif et particulièrement friands de méthodes d'investigation douteuses qui lui ont coûté sa plaque :

> 'Let's see, he shot and killed a government witness, stole a concrete mixer and filled a man's convertible with cement, and destroyed a half-million-dollar home on Lake Pontchartrain with an earth grader. He also slim-jimmed Bobby Earl's car at the Southern Yacht Club and urinated on the seats and dashboard.' (*Purple Cane Road*, 47)

Dave Robicheaux, comparé à Clete Purcel, représente une version « allégée » du *hard-boiled detective*. Il en possède certainement des traits, et, dans une perspective narrative, on constate que le point de vue de Clete Purcel ou ses méthodes sont très souvent légitimées par Robicheaux. Au début de *Purple Cane Road,* Robicheaux discute avec le sheriff ainsi d'une intervention musclée de Purcel :

> 'A couple of black lowlifes were thrown off a roof east of town last night.'
> 'Oh?'
> 'One of them has a broken arm, the other a concusion. The only reason they're alive is they crashed through the top of an oak tree.'
> I nodded, as though unsure of his larger meaning.
> 'The two lowlifes say Clete Purcel is the guy who made them airborne. You know anything about this ?' the sheriff said.
> 'Clete's methods are direct sometimes.' (24)

La figure absolue qu'est Clete Purcel à cet égard tend à atténuer la filiation que Robicheaux peut entretenir avec les canons du genre. On peut, à la rigueur, parler encore de nos détectives comme de figures intermédiaires.

Ce sont les personnages qui entourent affectivement nos héros qui constituent les ponts qui les raccrochent à la communauté humaine et qui redonnent un sens au monde – voir qui constituent des figures rédemptrices du monde. Pourvoyeuses d'amour et solliciteuses d'amour – que cet amour soit filial ou conjugal, ces figures véhiculent la bonté, la douceur, l'innocence et la foi. Bootsie est femme au foyer, et son rôle se cantonne souvent à demander à Robicheaux s'il a mangé, ou à cuisiner pour lui. C'est également le cas pour Janine, la femme de Strange dans les ouvrages de Pelecanos. Mais ces deux femmes peuvent également, à l'occasion, être identifiées comme source de sagesse ou de

conseils : « ‘Dave, don’t see a plot in everything’ » (*Purple Cane Road*, 207) ; ou encore « ‘Don’t make decisions when you’re feeling down, *cher*’ » (*ITEM*, 223). Régulièrement, le narrateur tisse autour de ces personnages ce que nous avons identifié précédemment avec Philippe Hamon comme étant des « discours d’escorte » : « Bootsie was forever the loyal friend and knew what to say in order to make me feel better » (*ITEM*, 269) ; « When he lost his office manager, he naturally thought of Janine, as she was out of work, bright, and a born organizer » (*Right as Rain*, 5) « [Janine] was the best office manager he’d ever had. Hell, she ran the damn place, he wasn’t afraid to admit it » (*Hell to Pay*, 271). Le narrateur complète néanmoins : « And, praise God, the woman had an ass on her, too. » et continue sur ce thème pendant presque dix lignes. En comparant, il est clair que Bootsie jour un rôle plus important et intervient plus dans l’intrigue que Janine ; Janine se « contentant » de bien faire son travail, la cuisine et d’avoir une jolie paire de fesses. Le lectorat féminin en dira ce qu’il voudra…

Gennaro, chez Lehane, occupe une place relativement à part par rapport à ses équivalents chez Pelecanos et Burke : elle est la partenaire de Kenzie, tant dans la vie privée qu’au travail. Elle a de réelles compétences en tant que détective, ce qui la place de toute évidence sur un pied d’égalité avec Kenzie. Par comparaison, le rôle de Janine en tant qu’assistante de Strange est beaucoup plus pâle. Ici, encore, les discours d’escorte sont nombreux ; évoquons de nouveau un passage que nous avons déjà cité, sur la capacité de Gennaro à installer des dispositifs d’écoute, ou même sur son sens de l’humour :

> ‘You bugged every room ?’
> ‘She lit a cigarette. ‘‘The phones, too.’
> I looked at my watch. She’d been in there an hour flat. ‘What’re you, CIA ?’
> She smiled around her cigarette. ‘I tell you, I might have to kill you later, babe’ (153)

Mais Gennaro incarne également l’amour et la rédemption. A cet égard, Corcuff a probablement raison de parler, à propos des ouvrages de Lehane, de l’expérience amoureuse comme « corde de rappel » (42). *Gone Baby Gone* est traversé par la problématique, pour nos deux héros, que constitue le fait de faire un enfant dans ce monde :

> Lying like this, so close, so warm with the other’s heat, so deeply, deeply enthralled with each other, it was easy to wish life was beginning at this moment in her womb. All that was sacred and mysterious about a woman’s body in general and Angie’s in particular seemed locked in this cocoon of sheets, this soft mattress and rickety bed. It all seemed so clear suddenly.
> But the world was not this bed. The world wasement-cold and jaggedly sharp. The world was filled with monsters who’d once been babies, who’d started as zygotes in the womb, who’d emerged from woman in the only miracle the twentieth century has left, yet emerged angry or twisted or destined to be so. How many other lovers had lain in

> similar cocoons, similar beds, and felt what we felt now? How many monsters had they produced? And how many victims? (176)

L'amour et ses conséquences – les enfants – constituent en effet un foyer de sens majeur dans les ouvrages de nos trois auteurs. Ils constituent le ressort de l'intrigue de *Gone Baby Gone* et de son dénouement si particulier – car le mal a été justement commis au nom de l'innocence. Alafair campe cette innocence chez Burke ; chez Pelecanos, l'engagement de Strange auprès des enfants du quartier en tant qu'entraîneur de baseball sert également cette cause, même si, plus spécifiquement, Strange cherche surtout à enrayer la destinée sociologique des enfants noirs défavorisés en les mettant sur « le droit chemin » : la perspective est en ce sens plus « immanente », probablement moins existentielle et métaphysique que chez Burke et Lehane.

Il ne faudrait cependant pas voir dans les personnages que nous avons mentionnés ci-dessus des figures absolument pures et manichéennes. Bootsie peut en effet, à l'occasion, défendre l'idée de meurtre lorsqu'il s'agit de sa famille, ou tenir des positions morales qui ne vont pas sans poser problème :

> 'I wish you had killed him. That's what I really feel. I wish Johnny Remeta was dead. If he comes around Alafair again, I'll do it myself. Get either in or out of the game, Streak,' she said. (PCR, 330)

> 'I'll always love you, Dave,' she said. 'I don't care if you're a cop or a commercial fisherman or if you hunt down this bastard and kill him, I'll always love you for the man you are'. (*ITEM*, 224)

Notons au passage qu'il y a, chez Burke, une idéalisation manifeste pour une « morale populaire » qui, à ses yeux, semble avoir à la fois la vertu de la simplicité et de l'innocence, même lorsqu'il s'agit de tuer un homme. Cette « morale populaire », aux contours mal définis, perce notamment dans le point de vue de Bootsie, fiabilisé par le narrateur. La position de principe de Robicheaux par rapport au meurtre est relativement claire : comme il l'explique à Alafair, « 'When people kill other people, they find a flag of some kind to do it under. But their motivation is always the same. They enjoy it.' » (*Purple Cane Road*, 225). Mais Bootsie fait partie des personnages que la pensée du meurtre, aux yeux de Robicheaux, ne corrompt pas. Sans être manichéenne, Bootsie demeure une figure relativement innocente, même dans ses envies de meurtre. A l'inverse, Clete Purcel, *a priori* peu regardant sur certains principes, incarnation typique du justicier hard-boiled le plus pur, peut à l'occasion condamner la vendetta : « 'I'm going to use your own argument against you, Dave. The sonsofbitches who killed your mother are pure evil. Don't let them keep hurting you' » (*Purple Cane Road*, 258). Aucun personnage n'est, chez Burke, une

figure morale ou immorale absolue, et les personnages amoraux ne rentre ici pas en ligne de compte.

Dans tous les cas, nos « héros » sont entourés de personnages et de valeurs qui sont tous autant de foyers de sens qui redonnent de l'espoir et de la signification au monde. La solitude morale des personnages est beaucoup moins intense que dans d'autres classiques du genre : il y a entre les personnages majeurs un partage de sens qui fixe des barrières éthiques qui, si elles sont en partie modulables, n'en sont pas moins existantes et donnent fragilement un contour à la communauté humaine et aux valeurs qui s'y nichent. La foi en ce monde demeure, et les braises de sens s'expriment différemment en fonction de nos auteurs : chez Burke et Pelecanos, c'est par exemple dans les tâches éducatives que les héros démontrent leur foi : il y a bien quelque chose à enseigner, quelque chose à transmettre ; tout n'est pas vain dans ce monde. Face aux enfants, les conseils moraux et éthiques prolifèrent : « 'The truth can be real hard to discover, little guy' » (*ITEM*, 249), « 'No matter what the other side does to you, you grin and walk through the cannon smoke.' » (*ITEM*, 25), ou encore les répétitifs « 'Watch your mouth, boy' » (*Right as Rain*, 294) de Strange à la cohorte de jeunes qu'il encadre. Que des détectives puissent assurer des missions éducatives : voilà qui n'est guère le signe d'individus qui ont complètement démissionné de l'humanité, et qui doit être souligné comme étant une caractéristique assez troublante dans la tradition du roman noir. Comme l'explique Robicheaux :

> I wanted to stay forever inside the lighted, cool brilliance of the dock and bait shop, and to keep Bootsie and Alafair there with me and let the rest of the world continue in its fashion, its cities and commerce and inhumanity trapped between morning and the blackness of the trees. But it was I who would not leave the world alone. (*Purple Cane Road*, 384)

En bref, l'absurdité n'a pas complètement gangrené le monde ; le pessimisme *light*, ou, du moins, intermittent qui s'exprime chez nos auteurs, les valeurs consensuelles (l'amour, la famille) – voire parfois conformistes – qui imprègnent le texte, l'espoir qui demeure : tout cela contribue certainement à faire de Strange, Robicheaux et Kenzie des « héros » plus proches de nous.

3. Le polar métaphysique peut-il être mainstream ?

Une question nous semble découler de notre analyse : celle de savoir si on pourrait, du fait de la présence du mal radical dans les œuvres de Lehane et Burke, qualifier ces

œuvres de « polars métaphysiques » – pour reprendre une catégorie de Kristeva. Que faut-il entendre par « polar métaphysique » ? Nous avons déjà donné quelques déterminations flottantes : des problématiques existentielles qui induisent une forme de transcendance interrogative par rapport au sens commun et aux problématiques qui se jouent dans la vie ordinaire, et plus généralement dans ce que l'on pourrait qualifier de « régime ordinaire de questionnement ». Les problématiques sociales et politiques, par exemple, cantonnent le narrataire dans une forme d'immanence qui n'offre aucune ligne de fuite permettant de passer à un autre régime de questionnement qui déstabiliserait l'axiologie structurante du texte. Une telle absence est très visible chez Pelecanos : ses ouvrages tendent en effet à être clairement plus monologique que ceux de Burke et de Lehane. Il y a en effet chez Pelecanos une clôture qui empêche de remettre en question les évidences éthiques et politiques prégnantes du texte. A l'inverse, nos deux autres auteurs proposent une sorte d'ouverture, une ligne de fuite, un redoublement interrogatif qui désenclave une structure qui pourrait, sans cela, être trop forclose sur elle-même. Il n'y a pas de certitudes éthiques et politiques incontestables, mais plutôt une instabilité constitutive qui imprègne le récit. Ce constat nous rapproche, en un sens, d'une définition que donne Kristeva du polar métaphysique, lorsqu'elle écrit : « Je me sers de l'intrigue policière pour déstabiliser les certitudes identitaires, historiques et politiques » (interview, 2012, 56).

Kristeva va cependant plus loin : selon elle, le polar métaphysique « s'appuie [inconsciemment] sur l'idée de Freud selon laquelle toute société est fondée sur un crime commis en commun » (2006). A cet égard, il est intéressant de constater que c'est une idée que l'on trouve formulée chez James Lee Burke. Dans une des discussions de Robicheaux avec le fantôme du général, notre détective exprime en effet une quelque chose très similaire à ce que dit Kristeva :

> 'Let me ask you a question, general. The women who donated their dresses and petticoats for your balloon…What if they were raped, sodomized, and methodically beaten and you got your hands on the men who did it to them ?'
> 'They'd be arrested by my provost, tried in a provisional court, and hanged.'
> 'You wouldn't find that the case today.'
> His long, narrow face was perplexed.
> 'Why not?' he said.
> 'I don't know. Maybe we have so much collective guilt as a society that we fear to punish our individual members.' (*ITEM*, 318)

Cette réflexion de Robicheaux pourrait ainsi nous inciter à inscrire Burke dans la catégorie du polar métaphysique tel que définit par Kristeva s'appuyant sur Freud ou encore sur Girard : un polar qui acquiesce à l'idée d'une sorte de « pêché social originel » aux dimensions métaphysiques – au sens où il exhibe justement « cette criminalité intrinsèque

et toujours sous-jacente au lien social » (2013, 163). En somme, le polar métaphysique a ainsi un degré de profondeur qui situe finalement l'*explanans* majeur en deçà de l'*explanans* sociologique que nous avons dégagé dans un premier moment : le lieu de l'interprétation baisse d'un cran, vers un niveau plus fondamental, plus sombre, moins accessible à la pensée consciente ou à l'épreuve des faits.

Le rapprochement entre Kristeva et Burke est tentant, mais Burke faut probablement preuve d'un degré de généralité moindre que Kristeva. En effet, c'est plutôt en référence à l'histoire particulière des Etats-Unis et des états sudistes que Burke pense la culpabilité collective : la guerre de Sécession, l'ethnocide des Amérindiens, la ségrégation… L'histoire américaine ne manque pas, en effet, de motifs de culpabilité collective. Comme le souligne le narrateur de *In the Electric Mist* :

> We live today in what people elect to call the New South. But racial fear, and certainly white guilt over racial injustice, die hard. Hogman Patin, who probably feared very little in this world, had cautioned me because of my discovery of the lynched black man out in the Atchafalaya. He had also suggested that the dead man had been involved with a white woman. To Hogman, those events of years ago were still alive, still emblematic of an unforgiven and collective shame, to be spoken about as obliquely as possible, in all probability because some of the participants were still alive, too. (*ITEM*, 179)

Si l'on garde la caractérisation de Kristeva, il est donc difficile de soutenir que Burke, et encore moins Lehane, écrivent réellement des polars métaphysiques : tout au plus pouvons-nous parle d'emprunts, mais il ne nous semble pas que les romans de nos auteurs souscrivent fondamentalement à l'idée d'une violence originelle présidant à toute constitution sociétale. Si c'est le cas pour l'histoire américaine, c'est moins en raison d'un paradigme valant pour toutes sociétés qu'en vertu des spécificités historiques propres à la constitution des Etats-Unis comme nation. Si, en revanche, on définit le polar métaphysique comme un genre qui interroge les évidences éthiques, qui déstabilise les certitudes du narrataire, qui introduit à un régime de questionnement philosophique (sur le mal radical, la communauté humaine, les valeurs, le sens de la vie humaine, etc.), alors on peut en effet parler, pour certains ouvrages de Burke et Lehane, de polars métaphysiques. Il ne s'agit pas seulement de questionnements existentiels – même si nos héros sont manifestement traversés par des problématiques existentielles individuelles –, mais bien d'un régime plus général d'interrogation sur le monde et la position de l'homme dans le monde. Comme le souligne Corcuff, d'ailleurs, « Le questionnement existentiel et la critique sociale s'épaulent mutuellement. Car les dérèglements des cadres collectifs posent des problèmes à l'âme individuelle. Le sens de l'orientation individuelle ne se constituent

pas sans repères collectifs » (59). En ce sens, le questionnement existentiel demeure dans une forme d'immanence et collabore en effet avec la critique sociale ; tandis que le niveau plus métaphysique de questionnement fait au contraire sortir la critique sociale de ses gonds et introduit une ligne de fuite qui la fragilise.

Cette portée métaphysique est toutefois atténuée, comme nous avons pu le voir, par des thématiques plutôt consensuelles qui traversent les œuvres de nos auteurs. De la même façon que la tradition la plus noire du polar peut trouver des échos chez Burke, Pelecanos et Lehane, mais être atténuée par une tonalité plus « grise », la portée métaphysique est sans cesse contrebalancée par un retour à une immanence plus familière – dont la critique sociale constitue l'un des aspects. Il est probable que trop de métaphysique – ou un régime de questionnement trop déstabilisant – affaiblirait trop la dimension *mainstream* que revendiquent nos auteurs, exactement de la même façon qu'un pessimisme trop corrosif aurait des effets délétères en terme de réception. Ces bornes à ne pas franchir en terme de réception expliquent peut-être ce jeu entre différents registres ; de la métaphysique à la critique sociale ou du noir au gris. Mais il se peut également que ce double jeu puisse s'inscrire en fait dans une tradition littéraire spécifique.

Chapitre 9. Polar et tradition moraliste

1. Les détectives spectateurs de la vie ?

L'importance de la dimension morale dans les ouvrages de nos auteurs incite également à poser la question de leur filiation avec la tradition moraliste. Si l'on considère en effet que la littérature moraliste propose des réflexions sur les mœurs humaines, sur les actions et les comportements des hommes, et plus généralement sur la nature et la condition humaine, la filiation entre les romans noirs de Burke et Lehane et la tradition moraliste n'est en effet peut-être pas si absurde que cela. Le type d'écriture de Burke et Lehane, marqué, comme nous avons pu le constater précédemment, par une forme de pessimisme et de mise en question des valeurs et du sens, entretient de fait des rapports plutôt ténus avec la littérature moraliste. Comme le souligne avec une sagesse toute désabusée un personnage de *Purple Cane Road*, « this world's briers and brambles, ain't it ? » (256). De telles considérations générales sur la quasi-absurdité ou négativité du monde reviennent régulièrement dans l'ensemble de nos ouvrages et constitue presque un marqueur typique du *hard-boiled*. Un personnage de Mystic River l'exprime sous sa forme la plus lapidaire : « This world, man » (282). Il est intéressant de noter que le terme de « monde » revient en plus de 380 occurrences chez un moraliste comme Montaigne – et constitue, là encore, un marqueur typique de la littérature dite moraliste. Le parallèle, certes aventureux, mérite d'être posé : le regard que les moralistes du XVIIe siècle portent sur le monde n'est-il pas très proche de celui que campent nos détectives en prise avec notre monde? Comme le souligne Marc Fumaroli,

> On ne trouve pas dans les *Essais* le refus véhément et dévot de ce « monde » vain, contradictoire, malveillant, changeant et ennemi de Dieu auquel conduit toute la tradition de la théologie morale et du monachisme médiéval. Ce concentré d'illusion, d'erreur, d'opinions, de folies, de masques et de fadaises, produit collectif des passions aveugles de l'humanité, Montaigne le connaît avec autant de détachement que le théologien ou le moine le plus sévère ; il le redoute et il le dédaigne, mais il l'observe et il l'étudie « curieusement » comme le milieu qui, au titre d'homme, lui est propre, et dont il participe. Il en est distinct spirituellement, mais il lui est mêlé physiquement, socialement, moralement. Le combat qu'il lui faut mener pour affirmer son autonomie spirituelle, tout en s'accommodant par ailleurs du « monde », fait de celui-ci une « école » redoutable et même exaltante dont il ne se lasse pas. (5)

Fumaroli dresse une description du regard que porte Montaigne sur le monde, description qui pourrait très bien correspondre à celui de nos détectives : une attitude faite de retrait, d'observation et en même temps d'engagement, aux prises avec un monde non-

idéalisé, où il s'agit, au fond, d'apprendre le « métier d'homme » – selon l'expression de Montaigne. Ni irrémédiablement négatif et absurde, ni absolument sensé, le monde que dépeingnent Burke et Lehane témoigne en effet d'une étrange parenté avec celui que peut décrire Montaigne. Là où certains auteurs de polars peuvent au contraire distiller une vision absolument noire du monde (pensons à Ellroy) qui s'affilie probablement plus, justement, à la théologie morale, à une vision presque janséniste du monde et, par-delà, à un certain héritage protestant, Burke et Lehane peignent, quant à eux, un monde beaucoup plus bigarré. Néanmoins, cet héritage est contrebalancé par l'absence de mesure dont peuvent parfois faire preuve nos « héros » ; leurs réactions épidermiques contre l'injustice nous éloignent de la mesure de Montaigne pour nous rejeter dans la critique sociale et le sentiment de révolte qu'inspire le monde. Entre critique sociale et héritage moraliste, la balance est constante, l'équilibre est précaire.

Mais le parallèle ne s'arrête pas là, car si nos auteurs n'écrivent pas sous la forme discontinue qui caractérise le genre littéraire du moralisme – aphorismes, maximes ou fragment –, le dialogisme prégnant dans leurs ouvrages peut en fait s'apparenter à la forme discontinue qu'adoptent les grands moralistes – de Montaigne à La Fontaine en passant par La Rochefoucauld –, dans les effets qu'il produit : l'instabilité de la narration induit en effet une instabilité des valeurs, une interrogation permanente du sens et un sentiment de « chaos éthique » où le narrateur n'assume pas une position de surplomb qui donne un sens univoque au récit. C'est le cas pour Burke et Lehane, il nous semble, mais beaucoup moins pour Pelecanos – mais nous y reviendrons.

Chaos éthique donc, mais aussi monde chaotique où les conflits d'interprétation sont nombreux, les perspectives sur le monde plurielles et les conséquences souvent fâcheuses. Dans l'ensemble, la polyphonie à l'œuvre, dont nous avons vu que, si elle ne passe pas nécessairement par une focalisation narrative sur plusieurs personnages, peut néanmoins s'exprimer par une fiabilisation de différentes voix du récit par d'autres moyens, témoigne largement d'un refus d'une posture monologique et prescriptive. *Mystic River* est le seul de nos ouvrages qui assume une polyphonie marquée – la narration alternant entre les points de vue de six personnages, Dave Boyle, Jimmy Marcus, Brendan Harris, Katie Marcus, Celeste Boyle, Sean Devine. Le « lieu » de la narration n'est ici clairement pas en surplomb, mais au contraire tout en retrait, dans les différentes perspectives des personnages, qui au demeurant ne sont pas fiables. Le narrateur ne campe pas une posture d'autorité ou de savoir, ni même une posture de savoir-faire, savoir-dire ou savoir-vivre. Aucun « discours d'escorte » ne vient fiabiliser tel ou tel personnage ; le

narrateur ne nous invite à aucune leçon de morale, ne nous donne à voir aucune figure exemplaire ; et c'est en cela que l'ouvrage peut, nous semble-t-il, être qualifié de moraliste, car il est tout sauf moralisateur. Dans *Mystic River*, nous sommes comme dans la loge et assistons au « théâtre du monde », nous sommes, selon l'expression de Montaigne, de simples « spectateurs de la vie » face à la diversité des comportements humains, à la complexité d'un réel qui n'a pas forcément de cohérence ou de signification assurée, et à l'erreur gigantesque dans laquelle l'ensemble des personnages tombent – et le lecteur avec.

Ce n'est donc pas seulement *via* le regard de nos détectives que nous pouvons parler d'héritage moraliste, mais aussi, dans une certaine mesure, du fait de la structure narrative elle-même : clairement dialogique dans *Mystic River*, implicitement dialogique dans des œuvres comme *Purple Cane Road*, *Gone Baby Gone* ou *In the Electric Mist*. Le cas Pelecanos est probablement, du fait d'une structure axiologique beaucoup plus monologique, moins défendable à cet égard ; probablement plus « moralisateur » et prescriptif que moraliste au sens où nous avons essayé de le définir.

2. Apprentissages de la vie éthique

Apprendre le « métier d'homme », selon la formule de Montaigne, nous semble résonner avec ce qu'un lecteur peut en partie trouver chez nos auteurs ; notamment des sortes de « laboratoires » susceptibles d'intéresser la philosophie morale, dans la mesure où ils mettent en branle différents sens de la justice susceptibles d'entrer en conflit au travers de cas pratiques sur lesquels la réflexion abstraite peut venir s'ancrer et trouver sa matière. C'est par exemple le cas de *Gone Baby Gone* et du dilemme final entre Kenzie et Gennaro : faut-il rendre l'enfant à sa mère qui, selon les mots de Gennaro, « violates Amanda every day, not with rape or violence but with apathy » (75), ou la laisser dans cette famille aimante, au mépris de la loi, et laisser croire à sa mère que sa fille a disparu à jamais ?

L'ouvrage invite en effet le lecteur à réfléchir sur une situation particulière où deux positions moralement défendables entrent en conflit. Comme le souligne Lehane, « I'm fascinated by irreconcilable dilemmas at a dramatic level » (Lehane, interview, 2014), et c'est bien un cas de conscience qui est exposé au narrataire – cas de conscience dans lequel deux personnages fiables prennent des positions antagonistes. Nous sommes ici dans les zones grises du roman noir : il ne s'agit pas de prendre la mesure du mal radical et d'en tirer les conséquences, mais de se positionner face à un dilemme moral qui résonne avec

nos expériences ordinaires. On pourrait croire que les raisons que Kenzie a de dénoncer l'affaire sont platement légalistes. Comme il l'explique à Broussard : « 'It's my job, Remy. It's what I was hired to do'» (385) ; ou encore à Angie :

> 'It's the law, Ange.'
> 'It's bullshit ! It's … it's wrong. They love that child.' (402)

En fait, les raisons qui motivent le point de vue de Kenzie sont légèrement plus complexes que cela :

> 'It isn't our right to judge,' I said. 'It's not–'
> 'Then whose right it is?' Angie said.
> 'Not theirs.' I pointed through the trees at the house. 'Those people have chosen to judge certain people on whether they're fit to raise children. Who gives Doyle the right to make that decision? What if he meets a kid and doesn't like the religion he's being raised in? What if he doesn't like parents who are gay or black or have tatoos? Huh?' (403)

Il y a également, chez Kenzie, une forte compassion pour Helen qui se dessine tout au long de l'ouvrage. Là où Gennaro se montre intransigeante vis-à-vis d'elle (« 'She's death' » (403)), Kenzie a tendance à voir, malgré tout, l'humanité en elle, la capacité à se réformer et à devenir une bonne mère. La position de Kenzie est plus fine qu'elle ne semble de prime abord : il ne s'agit pas seulement de réaffirmer la loi face à un acte, qui, s'il est bien intentionné, n'en demeure pas moins délictueux et lourd de conséquences ; il s'agit aussi, implicitement, de faire respecter une sorte de « justice de classe » : Helen est certes une mauvaise mère, mais la part de mépris social qui conduit Broussard et Jack Doyle à se sentir en droit de soustraire sa fille à son influence doit être prise en compte. Cet élément se dessine de façon extrêmement implicite dans l'ouvrage, mais le fait que Kenzie ait eu un père alcoolique et provienne du même horizon social que Helen fait que Kenzie, sous couvert de défendre la loi, défend aussi une figure socialement dominée avec laquelle il a en commun un sentiment d'appartenance de classe. Plusieurs variables entrent donc en compte dans la décision à prendre : le bien-être de l'enfant, le rapport à la légalité et le problème de la reproduction des rapports sociaux. Ce sont ces trois variables que le narrateur distille dans son dilemme, invitant le narrataire à se livrer, à l'instar de Kenzie et Gennaro, à un arbitrage entre elles. Le narrateur propose donc, via l'intrigue, une expérience de pensée éthique au narrataire.

Clairement, aucune position n'est pleinement satisfaisante – ce qui est en effet le lot de nos dilemmes éthiques quotidiens. En ce sens, certains de nos ouvrages peuvent ressembler à des romans d'apprentissage à la vie morale pratique, celle qui, selon la formule de Péguy, n'a peut-être pas les mains pures, mais qui *a* des mains, celle qui nous

apprend que mentir peut être un bien, dire le vrai une faute morale, ou encore qu'un meurtre peut-être juste – ou du moins justifié. Dans ce monde de *briers and brambles*, l'idéalité n'existe pas. Trouver le bien n'est pas une mince affaire, éviter le mal non plus. Nous pourrions reprendre l'idée de Kristeva selon laquelle « avant d'être une histoire, le roman est une instruction, un ENSEIGNEMENT, un savoir » (*Le texte du Roman*, 21), mais en ajoutant que cet enseignement peut-être plus ou moins dogmatique. Des ouvrages comme *Gone Baby Gone* ou *Mystic River* ne délivrent pas de leçon – au sens où ils ne proposent aucun contenu moral clef en main. Par contre, il nous délivre néanmoins un certain enseignement critique, à savoir que les positions de principes nous guident difficilement dans un monde complexe ; que la vérité, ou encore le bon choix éthique, est généralement tout en nuances et que nos grands discours lénifiants ne remplacent pas nos actes, qui eux engagent « les autres et disposent d'eux, de sorte que, dès que nous vivons, nous perdons l'alibi des bonnes intentions, nous sommes ce que nous faisons aux autres, nous renonçons au droit d'être respecté comme belles âmes » (Merleau-Ponty, *Humanisme et Terreur*, 212). En somme, ce sont deux tendances qui animent tout individu moral que les ouvrages en question exemplifient : la posture du révolutionnaire moral, qui exige, pour reprendre les termes d'Eric Weil, « l'absolu et l'universel dans le quotidien » (139), et une posture plus assagie qui tient compte de la complexité d'un monde où l'absolu et l'universel n'existent pas, et se sait sommé d'agir malgré tout. Pour citer encore Eric Weil,

> Le monde de la morale est le monde des hommes, êtres finis, besogneux, passionnés, raisonnables parce que exposés à la violence intérieure du caractère, du tempérament, de l'arbitraire individuel. Il n'est pas besoin d'une profonde réflexion pour découvrir qu'un tel monde est imparfait. Il semble être plus difficile d'admettre, bien qu'il s'agisse d'une évidence et d'une identité, que la morale n'a de sens que dans un monde de cette espèce et que c'est là ce qui constitue la seule réalité, ou, si l'on préfère, la seule grandeur de la morale, de la justice, de tout devoir, de toute volonté raisonnable (*Ibid*.)

Dans les soubresauts de nos héros, il est facile de voir, en effet, la tentation de l'absolu et le principe de réalité qui les anime. C'est dans cette tension morale que nous connaissons tous que nous nous reconnaissons justement dans leurs actions, attitudes et pensées ; parfois révolutionnairement morales, lorsque leur sens de l'injustice est aiguisé au point de les abîmer dans leur chair ; parfois, au contraire, récusant ce foyer d'insurrection qu'est susceptible de devenir tout individu face à l'injustice au sein du monde, refusant de céder aux sirènes de l'exigence d'absolu et d'universel dans la vie ordinaire. Ce dualisme n'évacue pas tout, évidemment, et n'apporte pas une solution en soi. Car c'est au nom

même du particulier et du relatif que le chevalier *hard-boiled* peut s'enflammer – en témoigne cet argumentaire de Gennaro face aux arguments de principe soulevés par Kenzie :

> 'We're not talking about that, and you know it. We're talking about this particular case and this particular child. Don't give me all that pampered classroom philosophizing the Jesuits taught you. You don't have the balls to do what's right, Patrick'. (403)

Quelle conduite adopter ? Où trouver le juste ? Il n'y a pas de recette, pas d'argumentaires préétablis, pas de réponses simples, mais, au contraire, une instabilité constitutive et des conflits éthiques légitimes qui tissent en permanence nos vies quotidiennes. La bonne conduite éthique est précaire, les valeurs ne sont pas fondées par une quelconque forme de transcendance qui augurerait de réponses faciles.

Un passage de *Gone Baby Gone* met en scène une discussion paradoxale entre Kenzie et un Dieu absent (« I knew the voice in my head wasn't God's. My mother's probably, maybe a dead nun's » (296)). La révolte, le dégoût moral qui le fait s'adresser à Dieu achoppe sur une absence de réponse (« No answer » ; « *Don't ask questions your brains is too small too answer* »). Les œuvres de Burke et Pelecanos sont certainement moins marquées par cette absence de Dieu ; Burke parce qu'une certaine forme de transcendance et d'absolu continue à garantir, de loin, le fondement des valeurs éthiques (l'évocation de la messe ou des Alcooliques Anonymes font en effet signe vers une verticalité en termes de sens et de valeurs), Pelecanos parce que, au contraire, aucune place n'est faite à Dieu, ou à son absence, dans ses ouvrages. Chez Pelecanos, l'immanence est totale, mais les valeurs sont stabilisées par la tonalité affirmative de la narration, par l'aspect plus monologique du récit.

Il ne faudrait pas, cependant, voir dans les romans de Burke des romans plus moraux que moraliste. Le Général, dans *In the Electric Mist,* semble incarner, justement, une posture morale, là où Robicheaux, malgré sa croyance religieuse, semble plutôt incarner l'échec d'une morale toute tissée de principes. Or, comme le souligne Nussbaum, ce qui fait la pertinence de la littérature pour la vie morale, c'est justement que

> […] nous avons donc besoin […] de textes qui nous présentent la complexité, l'indétermination, la véritable *difficulté* du choix moral, et qui nous montre […] la puérilité, le refus de la vie contenus dans le fait de tout fixer d'avance d'après tel système de règles inviolables. (45).

Typiquement, les délibérations permanentes de Robicheaux dans *In the Electric Mist* font

signe vers cette complexité et cette indétermination : face aux déclarations sentencieuses du Général fantôme, notre héros est comme jeté dans une autre époque de la vie morale, où les grands préceptes paraissaient encore être des pierres de touche évidentes et quasi « naturelles » sur lesquels les hommes pouvaient s'appuyer. Le Général incarne, en quelque sorte, ce système de règles inviolables dont parle Nussbaum ; Robicheaux, l'emblème d'une inquiétude fondamentale, d'une fragilisation de cette conception morale désuète. Nous reprendrierions volontiers ce constat de Frédérique Leichter-Flack sur la valeur de la dimension « morale » – ou plutôt, moraliste – chez Burke et Lehane :

> C'est là qu'intervient la littérature: en contribuant à l'élaboration d'un modèle de raisonnement moral lié au contexte sans être relativiste. Elle s'offre comme une véritable « école de la réflexion morale », selon les termes de la philosophe américaine Martha Nussbaum. Refuge de la complexité du monde, elle est le lieu des discordances, des conflits ouverts, des questions béantes qui résistent, dans et par le texte, à toutes les réponses provisoires que chaque époque, chaque société formule pour elle-même.
> Qu'est-il juste de faire? Cette question, au point d'articulation du droit et de l'éthique, certaines œuvres la maintiennent ouverte si longtemps que chaque fois qu'on les relit, d'autres arguments semblent en sortir qu'on n'avait pas encore entendus résonner. (19)

Il nous semble que ce constat s'applique merveilleusement bien aux effets que produit la lecture de Burke, mais surtout de Lehane, sur le lecteur : la fin de *Gone Baby Gone* laisse en effet une question en suspens comme une plaie ouverte (Kenzie a-t-il eu raison de faire ce qu'il a fait ? Lui-même en doute), *Mystic River* soulève également un certain nombre de questions sur la légitimité de l'action des personnages (Jimmy courant après l'assassin de sa fille, Dave assassinant un pédophile) et sur la façon dont une victime semble destinée à demeurer une victime jusqu'au bout. Pourtant, et nous citons encore Frédérique Leichter-Flack,

> L'important est moins de savoir résoudre ces dilemmes de fiction, que d'en comprendre la signification, d'en démêler les différents fils, d'en apprivoiser le tragique — afin d'être capable de repérer, dans les rencontres de l'existence, ce qui demande intervention, exige un choix, ou engage une responsabilité. La littérature ne dit pas où est le bien et où est le mal, mais apprend à regarder de plus près ce que l'on prend souvent trop vite pour l'un ou pour l'autre (216).

3. Credo réaliste et moralisme

Si nous devions placer nos auteurs sur un continuum, nous dirions que les œuvres de Lehane se situent à l'une des extrémités : moralistes au sens noble du terme, car très dialogiques, non-prescriptives et sollicitant du narrataire une délibération morale où aucune réponse dogmatique n'est donnée à l'avance. A l'autre extrême, Pelecanos adopte assurément un ton plus moralisateur, car plus monologique, prescriptif et dogmatique. Burke occupe une situation intermédiaire, où, comme le souligne Corcuff, « les hauts-parleurs de l'absolu ne peuvent plus faire taire entièrement les inquiétudes du relatif » (40). De l'un à l'autre, nous passons d'un moralisme sans excès dogmatique à un ton beaucoup plus moralisateur. La critique sociale n'est donc pas forcément gage d'un moralisme « sans moraline », pour reprendre une expression de Nietzsche : ce qui semble plutôt protéger les ouvrages de Burke et Lehane du dogmatisme moral, c'est cette polyphonie constitutive et cette ligne de fuite ouverte sur d'autres *explanans*. Paradoxalement, la présence du mal radical chez Burke et Lehane ne donne pas de créance à une morale conservatrice, mais permet au contraire d'ouvrir la critique sociale sur autre chose qu'elle-même.

Ce qui est intéressant, c'est que ce *continuum* – de Lehane à Pelecanos, en passant par Burke – se retrouve également concernant le credo réaliste : les techniques littéraires permettant de passer du « tel est le monde que je vois » à « le monde est tel que je le vois » sont beaucoup plus présents chez Pelecanos que chez Lehane, et, là encore, Burke occupe une situation intermédiaire. La prétention à l'objectivité factuelle est proportionnelle, en un sens, à la prétention à l'objectivité dans le monde des valeurs. Une telle relation est flagrante si l'on compare *Mystic River* et les ouvrages de Pelecanos : dans le premier, les connotateurs de mimesis et autres effets de réel sont certes présents, mais à un degré radicalement moindre que dans l'ensemble des ouvrages de Pelecanos, où chaque page nous rappelle que l'univers de la fiction est bien « le monde tel qu'il est », et où, parallèlement, le narrateur a une autorité narrative et morale omnipotente. Nous avons en effet vu que les personnages « fiabilisés » par le narrateur dans les ouvrages de Pelecanos assurent au fond le relais d'une même voix et d'une même vision du monde : ces relais ne font que confirmer le narrateur dans ses droits, en lui assurant le soutien d'une constellation de personnages qui, s'ils donnent l'impression d'introduire une certaine dose de polyphonie, ne font en fait que répéter le même discours – tant du point de vue de l'interprétation « factuelle » du monde que de l'affirmation des valeurs et de la structure

axiologique du récit. C'est, au fond, une pseudo-polyphonie, et un faux dialogisme qui s'exprime chez Pelecanos. Cela n'est probablement pas complétement un hasard si la prétention au réalisme s'affirme proportionnellement, finalement, aussi bien dans le domaine des « faits » que dans le domaine des valeurs : un narrateur aussi sûr de ses droits est nécessairement dans le « vrai » à tous les égards.

Il est frappant que cela se ressente aussi d'un point de vue esthétique : les ouvrages de Burke et Lehane sont esthétiquement meilleurs que ceux de Pelecanos ; peut-être parce qu'ils sont moins dans le prêche et sollicitent plus le narrataire. Un discours trop formaté tend probablement à la redite et à l'absence de variation ; une narration, au fond, qui repose sur ses lauriers et finit par ennuyer le lecteur. Il est probable de surcroît qu'un sens trop martelé, une importance trop grande apportée au « message » laisse peut-être moins de place à la question du style. Mais c'est aussi que nous lisons rarement de la littérature pour recevoir une leçon de morale, et lorsque cette dimension prend trop l'ascendant, lorsque le narrataire ne peut se livrer à aucun parcours de sens qui lui soit propre, la littérature en pâtit.

Si Burke, Pelecanos et Lehane appartiennent donc à la même tradition et sont souvent assimilés, on voit néanmoins que de grandes différences subsistent entre eux. Ces différences se révèlent particulièrement dans le degré de dogmatisme qui s'exprime dans la narration, que ce soit du point de vue du credo réaliste, de la critique sociale ou de la dimension morale. Chez Pelecanos, ces deux variables sont intimement et proportionnellement liées ; tandis qu'elles sont beaucoup plus déconnectés chez Burke et Lehane.

Conclusion

Retraçons à grands traits le parcours que nous avons suivi dans notre travail. L'analyse du credo réaliste assumé par nos auteurs, effectué à la lumière d'une réflexion sur les prétentions du réalisme en littérature, nous a conduit à identifier les techniques littéraires permettant, dans les ouvrages qui nous intéressaient, de donner l'illusion de réel. Illusion de réel, car la prétention du réalisme soulève en effet bien des problèmes. Pour le redire simplement avec Barthes,

> Chaque fois que l'on valorise ou sacralise le « réel », on s'aperçoit que la littérature n'est que langage, et encore : langage second, sens parasite, en sorte qu'elle ne peut que connoter le réel, non le dénoter ; impuissante à *accomplir* le langage, c'est-à-dire à le dépasser vers une transformation du réel, privée de toute transitivité, condamnée à se signifier sans cesse elle-même au moment où elle ne voudrait que signifier le monde, la littérature est bien alors un objet immobile, séparé du monde qui se fait. (1964, 53)

La naïveté du projet réaliste ne doit pas cependant pas camoufler la part de stratégie consciente de la part de l'auteur et les fonctions que ce type d'écriture, qui gomme la distance qui sépare l'écriture de la réalité, permet de remplir. Car derrière la pseudo-transparence de l'écriture réaliste, censée nous donner le réel de façon immédiate, c'est tout un ensemble de codes culturels qui filtrent, en fait, entre l'œuvre et la réalité. Comme le souligne Pierre Glaudes,

> Le tour de prestidigitation auquel [les réalistes] procèdent trahit sans cesse par un côté ce qu'ils s'efforcent de cacher par un autre : l'imitation du réel est moins une question de ressemblance que de conformité. Fondées sur des représentations partagées, cette imitation construit son objet, essentiellement factice, en référence à des images mentales et des stéréotypes culturels qui préexistent à l'œuvre, s'interposant, de ce fait, entre elle et la réalité. (XV)

Or, de la même façon que les débuts du genre se fondaient largement sur un certain *Zeitgeist* d'époque, tout imprégné d'une imagerie darwinienne et d'un naturalisme proche de la littérature réaliste du XIXe siècle, nos auteurs ont en partage un *Zeitgeist* plus proche de nous, marqué quant à lui par une certaine forme de sociologisme. Si l'imagerie darwinienne demeure en partie présente – notamment chez James Lee Burke – comme réminiscence de l'esprit originel du genre, l'*explanans* sociologique qui s'interpose entre l'œuvre et la réalité constitue bien la clef de lecture de la majorité de nos ouvrages.

Multiplication des références, topographiques et culturelles, à la réalité extra-diégétique, « effets de réel », usages insistants de la langue vernaculaire, privilège accordé à « l'oralité » et aux dialogues, à l'argot et aux expressions vulgaires, dépouillement de l'information narrative : c'est par une multitude de techniques et de ressorts littéraires que nos auteurs tentent d'effacer la distance qui sépare leurs œuvres de la réalité. Mais ces techniques laissent néanmoins filtrer l'*explanans* sociologique : l'usage de la langue vernaculaire, par exemple, permet certes de donner l'illusion d'une sorte de couleur locale et d'immédiateté narrative, mais elle permet également d'identifier la provenance sociale – et donc géographique – des personnages. On voit donc que la fonction mimétique est constamment redoublée, en quelque sorte, par l'*explanans* sociologique ; comment pourrait-il entre être autrement, d'ailleurs ? Il y a toujours une structure d'intelligibilité à l'œuvre ; toujours *re*présentation, et, de surcroît, jamais un simple redoublement mimétique de la réalité, mais toujours une médiation pleine de la subjectivité de l'auteur, de ses « stéréotypes culturels » et de ses tics intellectuels. Les romans noirs constituent ainsi un terrain fertile pour réfléchir sur la théorie littéraire, encore, pour réaffirmer « le statut fatalement irréaliste de la littérature » (Barthes, 1964) face aux prétentions du réalisme et, enfin, pour débusquer l'impensé, le *Zeitgeist* propre à cette prétention, à divers moments historiques : darwinisme, naturalisme ou sociologisme, il s'agit toujours du déterminisme comme *Weltanschauung*, du « démon explicatif » (Genette) de Balzac qui fleurit également chez nos auteurs.

Ce que fait également le credo réaliste, c'est évidemment faire passer pour objectif la vision du monde de l'auteur ; c'est-à-dire donner au narrataire le sentiment d'un discours véridique total. C'est probablement, en partie, une affaire de distinction intellectuelle : comme le souligne Philipp Barish dans *American Literary Realism, Critical Theory and Intellectual Prestige* (2001),

> Attempts to stake out realer-than-thou, more material than thou, and even dirtier-than-thou ground currently characterize a wide variety of professional approaches to literary studies. Guided by diverse, often conflicting critical agendas, recent approaches to literature nonetheless assert their own intellectual distinction and authority through claims to have an intimate, even a defining, relation to some bottomline material reality. (130)

Au-delà de la fonction distinctive que permet l'affirmation de réalisme, l'agenda politique de nos auteurs est relativement clair : il s'agit de faire passer, sous couvert d'une relation privilégiée à la réalité, une critique sociale parfois virulente. Rapports de classe, dominations de genre et de race, le monde que nous décrivent Burke, Pelecanos et Lehane

est traversé par une multitude de clivages et de fractures qui divisent la société américaine. La critique des rapports sociaux et des rapports de pouvoir est au cœur de leurs ouvrages et constitue la conséquence normative de l'*explanans* sociologique. Nos auteurs, sous couvert de réalisme, ne se contentent pas de décrire ; ils décrivent aussi pour juger. La description des injustices sociales qui structurent leurs ouvrages appelle un désir de justice que nos héros incarnent parfois jusqu'à la démesure. Le basculement du credo réaliste entre « tel est le monde que je vois » et « le monde est tel que je le vois » atténue la ligne de partage entre le descriptif et le normatif, donnant une sorte de « coloration objective » à la critique des rapports sociaux, incitant le narrataire à endosser cette même critique et à faire sien le désir de justice de Robicheaux, Strange et Kenzie. Doit-on pour autant voir dans les ouvrages de nos auteurs des manifestes politiques ou des romans à thèse ?

Si, d'un côté, la critique des rapports sociaux peut nous inciter à reconnaître la dimension fortement engagée des ouvrages qui nous ont occupée durant ce travail – à défaut de parler, strictement, de romans à thèse – force est aussi de constater que l'appel à la transformation sociale reste très timide ; timide car indexé à un pessimisme qui sape en grande partie une perspective réelle de changement social. Il ne s'agit pas pour autant de dire qu'un pessimisme radical imprègne l'ensemble de nos ouvrages : nous avons en effet vu que nos trois auteurs se démarquaient de la tradition la plus sombre du *hard-boiled* à plusieurs égards. Mais ce pessimisme, aussi atténué soit-il, tend malgré tout à faire glisser la critique sociale dans l'orbe d'une position morale : encore une raison pour ne pas élever ces ouvrages au rang de manifestes politiques. Les conséquences politiques de la critique sociale semblent en effet être tout en retrait, dans une perspective relativement individuelle et distancée. Ce constat appelle néanmoins encore une fois quelques nuances : d'abord parce que l'enquête sociologique de Collovald et Neveu a pu montrer que les polars pouvaient être un vecteur de politisation d'une certaine catégorie de lecteurs (même si elle montre aussi que, pour une autre catégorie de lecteur, les polars pouvaient aussi constituer une voie de dépolitisation), ensuite, plus particulièrement, parce qu'un auteur comme Pelecanos semble en partie maintenir une perspective de transformation sociale ou un appel implicite à agir ; en témoignent les dernières pages de la trilogie.

Cependant, nos auteurs divergent sur un point crucial qui engage les rapports entre morale et politique et se répercute sur la structure axiologique et narrative des œuvres. Ayant analysé les techniques littéraires de la critique, nous avons pu constater qu'une dimension dialogique était très présente chez Burke et Lehane, qu'elle se traduise par une polyphonie narrative au sens strict (*Mystic River*) ou par une légitimation importante de

points de vue alternatifs à celui du narrateur principal *via* des discours d'escorte. La structure axiologique des œuvres en question est ainsi décentrée – le point de vue du narrateur n'occupant pas toute la place. Pelecanos s'avère, pour sa part, beaucoup plus monologique, et les points de vue des autres personnages légitimés par la narration ne constituent la plupart du temps que des échos du narrateur principal. La structure axiologique s'en trouve ainsi préservée et demeure relativement univoque, Pelecanos se rapprochant ainsi beaucoup plus de la littérature dite engagée que Lehane ou Burke.

C'est aussi que Pelecanos se cantonne exclusivement sur le terrain de la critique sociale, là où Burke et Lehane introduisent une ligne de fuite majeure dans la structure axiologique de leurs œuvres. L'*explanans* sociologique est en effet fragilisé par le surgissement du mal radical, qui introduit une dimension très métaphysique – ou, du moins, philosophique, aux ouvrages concernés (*In the Electric Mist*, *Gone Baby Gone*). Le « démon explicatif » est ici mis à mal face à la noirceur du mal et à l'inintelligibilité des mobiles qui animent les *criminal insane*. Le passage du plan politique au plan moral se fait ici dans une sorte de saut qualitatif. Si le pessimisme ordinaire pouvait faire glisser la critique politique dans une sorte de retrait vers une posture morale individuelle – et l'on reconnaît bien là le détective *hard-boiled* et son code de conduite privé –, le surgissement du mal radical opère une sorte de bond en deçà du niveau de l'*explanans* sociologique et de la critique sociale. Ce surgissement déstabilise la structure d'intelligibilité de l'œuvre et entre en dialogue avec elle, pondérant l'*explanans* sociologique et la critique sociale. Inversement, la critique sociale offre comme une « corde de rappel » hors des limbes d'une métaphysique désespérante, vers l'espace familier d'une grammaire intelligible entre les hommes. Ainsi en va-t-il, également, de thématiques plus conformistes, comme l'amour, l'amitié ou la famille. La coexistence de ces deux échelles chez Burke et Lehane, entre immanence d'un monde social commun – quoique clivé – et transcendance vers une régime de questionnement plus métaphysique permet, au fond, une structure d'intelligibilité non-totalisante qui sollicite davantage le narrataire. Loin de dessiner une morale réactionnaire et d'appeler à un retour à l'ordre, la présence du mal radical creuse encore la dimension dialogique dans l'œuvre de nos deux auteurs.

Ce dialogisme sur les problématiques de valeur et de sens affilie probablement en partie Lehane et Burke à la tradition de la littérature moraliste. Nous partageons donc en partie le constat de Jean-Pierre Manchette lorsqu'il affirme que le genre du polar constitue « la grande littérature morale de notre époque », en ce qui concerne James Lee Burke et Dennis Lehane. L'œuvre de Pelecanos nous semble plus problématique à cet égard, dans la

mesure où elle questionne beaucoup moins les mœurs et les valeurs humaines de façon général, et n'offre guère de réflexion sur la condition humaine. Le dialogisme de l'œuvre de Burke et Lehane ne s'exprime pas seulement dans cette conflictualité entre transcendance et immanence, car les questions morales sont aussi inscrites dans un régime ordinaire de questionnement. En ce sens, les dilemmes moraux et les « cas de conscience » ne mettent pas seulement en jeu le conflit ouvert entre l'*explanans* sociologique et le mal radical. Le dilemme final de *Gone Baby Gone* témoigne d'ailleurs bien du régime « ordinaire » de nos dilemmes moraux, mais aussi du refus de l'auteur implicite de tenir une position moralisatrice et prescriptive. Il n'y a pas de leçon de morale chez Lehane, mais le constat sans cesse renouvelé que trouver le juste n'est pas une mince affaire et que les grands principes sont bien précaires pour nous orienter dans ce monde de « briers and brambles ». Si enseignement il y a, il est donc non-dogmatique par essence.

Nous avons, pour finir, tenté de connecter notre analyse du credo réaliste à celle de la critique sociale et de la dimension morale. Ce que nous avons pu constater, c'est que les *continuum* dans lesquels s'inscrivent Burke, Pelecanos et Lehane suivent au fond un même degré de proportionnalité. Chez Pelecanos, l'affirmation du credo réaliste est proportionnelle au degré de dogmatisme qui s'exprime dans sa critique sociale et sa critique morale. La prétention à l'objectivité factuelle est proportionnelle, en un sens, à la prétention à l'objectivité dans le monde des valeurs. Cela se ressent d'ailleurs dans la dimension beaucoup plus explicative que chez Burke ou Lehane. Le style de Lehane témoigne quant à lui d'un ton beaucoup moins dogmatique et prescriptif : le credo réaliste s'avère en fait beaucoup moins marqué que dans les ouvrages de Pelecanos, la critique sociale moins omnipotente et la dimension morale plus moraliste, au sens noble du terme, que moralisatrice. James Lee Burke, nous avons vu, se situe quant à lui dans une sorte d'entre-deux, à mi-chemin entre Lehane et Pelecanos.

Voici qui tient pour résumé de notre parcours et réponse à nos interrogations posées en introduction. Ces interrogations furent des occasions fertiles de réfléchir à la théorie littéraire et aux prétentions du réalisme en littérature. Ce fut également l'opportunité de souligner tout ce qui sépare nos trois auteurs – trois grandes figures du polar américain –, qui se situent différemment sur les trois *continuum* que nous avons sollicités : credo réaliste, credo de la critique sociale et credo moraliste. L'approche plus « philosophique » nous a permis d'introduire de la différence entre nos trois auteurs : cela s'est avéré particulièrement instructif dans la mesure où des connexions ont pu être esquissées avec la

structure narratologique des ouvrages concernés. Le roman noir constitue certes un genre littéraire homogène et relativement codifié, mais de grandes différences subsistent néanmoins d'un auteur à l'autre, des différences structurelles somme toute profondes, qui engagent également des différences assez radicales en terme de style.

Ceci étant, il convient de souligner la valeur réelle des romans de nos auteurs et les besoins auxquels ils semblent répondre. Nous soulignions, en introduction, l'inscription contemporaine du roman noir dans la sphère de la culture légitime, ainsi que la reconnaissance – en dépit de son côté *mainstream* –, de sa valeur réelle en tant que littérature. Il nous semble que les romans de Burke et Lehane, tout spécifiquement, rendent cette reconnaissance légitime, du fait du pouvoir d'instruction (non-dogmatique) dont ils témoignent et, par conséquent, de la façon dont ces œuvres littéraires s'inscrivent dans nos vies humaines et dans nos expériences. Certes, il faut rappeler – et nous espérons avoir suffisamment montré – que

> L'œuvre littéraire n'a pas à donner des jugements ou à conduire (explicitement ou subrepticement) le lecteur à une conclusion morale. Mais elle est morale dans la mesure où elle transforme le lecteur, son rapport à son expérience – elle fait partie en quelque sorte de sa vie. […] Le véritable réalisme (l'esprit réaliste encore une fois au sens de *realistic*) est le retour et l'attention (*care)* portés à la vie humaine ordinaire, à ce qui est important pour nous. (Laugier, 4/10)

Reconnaître la valeur littéraire de notre corpus du fait de la dimension formative de ces œuvres et de leur impact sur nos vies morales – en tant qu' « écoles de réflexion morale », ou de « roman d'apprentissage à la vie morale pratique » – suppose probablement une théorie critique de la littérature qui rompt en partie avec l'héritage des théories critiques qui ont dominé depuis plusieurs décennies et qui supposait, pour reprendre les termes de Martha Nussbaum, que

> Toute œuvre qui essaie de poser à un texte littéraire des questions concernant la façon dont nous pourrions vivre, en traitant l'œuvre comme une œuvre qui s'adresse aux intérêts et aux besoins pratiques du lecteur, et comme portant un certain sens sur nos vies, doit être désépérement naïve, réactionnaire et insensibles aux complexités de la forme littéraire et de la référentialité intertextuelle. (1990, 21)

Ceci permet, en un sens, de remettre en avant notre intérêt passionné, en tant que lecteur, pour la vie des personnages de fiction, leurs désirs, leurs problèmes, leurs dilemmes moraux ou, plus généralement, leurs expériences morales, en vertu justement des

résonances que tous ces aspects ont dans nos propres vies morales fondamentalement ordinaires.

Une interprétation peut-être plus minimale que celle de Nussbaum serait de dire, avec Jean-Jacques Lecercle, que la valeur littéraire de notre corpus s'exprime dans le fait que nos auteurs – comme toute grande œuvre de littérature – nous confrontent à l'expérience de l'altérité : altérité des points de vue, des jugements et des valeurs. Ce constat, encore une fois, s'applique surtout à Burke et Lehane – gardons-nous d'homogénéiser notre corpus. Pour citer *L'emprise des signes* de Lecercle :

> La littérature est « morale » […] parce que toute fiction nous insère dans un discours. Alors, peu importe de quoi parle la conversation, c'est l'acte de converser qui est déjà social. […] Sans cette volonté de partager le sens, la narration n'aurait pas lieu, et la littérature ne ferait effectivement rien, car elle n'existerait point. (227-228)

En somme, si c'est bien dans l'affirmation d'une « hétéronomie de soi à soi » (*Idem*, 241) que la littérature trouve sa valeur, sa fonction, sa dimension formative ou sa « morale » – on appelera cela comme on voudra – alors le dialogisme plus ou moins prononcé que nous avons dégagé de notre lecture tend en effet à réduire la distance qui sépare notre corpus *mainstream* de la grande littérature.

Bibliographie

Corpus primaire

James Lee Burke. *Purple Cane Road,* New York, Dell, 2000.

— *In the Electric Mist with Confederate Dead*, New York, Hyperion, 1993.

— *The Tin Roof Blowdown*, New York, Simon & Schuster, 2007.

Dennis Lehane. *Gone Baby Gone*, New York, Harper, 1998/2007.

— *Mystic River*, New York, William Morrow, 2001.

— *The Given Day*, New York, William Morrow, 2008.

George Pelecanos. *Three Great Novels*. *The Dereck Strange Trilogy*. *Right as Rain, Hell to Pay & Soul Circus*, Orion, 2005 (© 2001, ©2002 & © 2003)

Corpus secondaire

Arendt, Hannah. « Auschwitz en procès », in *Responsabilité et jugement*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2005.

Barrish, Phillip. *American Literary Realism, Critical Theory, and Intellectual Prestige*, *1880 — 1995*, Cambridge, Cambridge UP, 2001.

Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1970/1998.

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, 1972.

— *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

Béjà, Alice. « Au-delà de l'engagement : la transfiguration du politique par la fiction », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], mis en ligne le 11 février 2008, consulté le 14 juin 2015.

Collovald, Annie & Neveu, Patrick. *Lire le Noir*. *Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

Colonna, Vincent. *L'art des séries télé*, *ou comment surpasser les américains*, Paris, Payot et Rivages, 2010.

Corcuff, Philippe. *Polars, philosophie et critique sociale*, Paris, Textuel, 2013.

— « Dans le polar américain, l'ordre ne se rétablit pas », *Libération*, mise en ligne le 22 novembre 2013, consulté le 14 mars 2015.

David, J. Madison. « Tough guys with long legs: the global popularity of the hard-boiled style », *World Literature Today*, University of Oklahoma, mise en ligne en janvier 2004, consulté le 16 mars 2015.

Descombes,Vincent. *Le Complément de sujet*, Paris, Gallimard, 2004.

Freby, François. « L'effet de réel-fiction ou l'impossible non-fiction et l'impossible invraisemblance », article mise en ligne sur fabula.org, consulté le 19 mars 2015.

Fumaroli, Marc. « Premiers témoins du parisianisme : le « monde » et la « mode » chez les moralistes du XVIIe siècle », *Commentaire*, n°65, Printemps 1994, consulté le 29 mai 2015.

Genette, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Glaudes, Pierre. *La représentation dans la littérature et les arts*, Paris, Presses Universitaires Mirail, 2000.

Golsan, R. J & Golsan, J. « Hard-Boiled », *South Central Review*, Volume 27, n° 1 & 2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2010.

Guérif, François. *Du polar*. *Entretiens avec Philippe Blanchet*, Paris, Payot, 2014.

Jankelevitch, Vladimir. *L'ironie,* Paris, Flammarion, 1964.

Kristeva, Julia. *Le Texte du roman : approche sémiotique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, The Hague, Mouton, 70.

— « L'angoisse innocente l'excitation », *Le Magazine Littéraire*, mai 2012.

— « Un père est battu à mort », mise en ligne en 2006 sur http://www.kristeva.fr/pere.html, consulté le 29 mai 2015.

— « Entretien avec Julia Kristeva : penser en nomade et dans l'autre langue le monde, la vie psychique et la littérature », avec Irene Ivantecheva et Michele E. Vilaet, *Cincinnati Romance Review* 35, été 2013, consulté le 29 mai 2015.

Laugier, Sandra. *Ethique littérature vie humaine* (recueil), Paris, PUF, 2006.

Lecercle, Jean-Jacques, Ronald Shusterman. *L'empire des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, 2002.

Leichter-Flack, Frédérique. *Laboratoire des cas de conscience*, Paris, Alma éditeur, 2012.

Lehan, Richard. « The European Background », in *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Quadruppani, Serge. « *Le milieu du polar* », texte retranscrit dans « Intrigue dans le polar : "la loi du milieu" », *Article 11*, mise en ligne le 23 février 2010, consulté le 17 février 2015.

Maupassant, *Pierre et Jean*, Paris, Folio, 2005.

Merleau-Ponty, Maurice. *Humanisme et Terreur*, Paris, Gallimard, 1947, 1980.

Nussbaum, Martha. « Perceptive Equilibrium: Literary Theory and Ethical Theory », *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature,* New York – Oxford, Oxford UP, 1990.

Pécherot, Patrick. « L'engagement lucide du polar. De Chandler à Daeninckx », *Le roman social*. *Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Ivry-sur-Seine, Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 2002.

Pepper, Andrew. *The Contemporary American Crime Novel*, Edinburgh University Press, 2000.

Pronzini, Bill & Adrian, Jack. *Hard-boiled*. *An anthology of American Crime Stories*, Oxford UP, 1995.

Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?,* Paris, Gallimard, 1964.

Stauffer, John. Préface de *American Protest Literature* (édité par Zoe Todd), The John Harvard Library, 2006.

Tadié, Benoît. *Le polar américain, la modernité et le mal*, Paris, PUF, 2006.

Weil, Éric. *Philosophie morale*, Paris, Vrin, 1960, 1992.

Zola, Emile. *Du roman*, Arvensa éditions (numérique), 2014.

Revues

« Le polar, entre critique sociale et désenchantement », revue *Mouvements*, n°15-16, Paris, éditions La découvert, mai 2001.

« Le Roman noir américain », *Europe*, n° 664-665, Paris, août-septembre 1984. **Interviews**

« Interview with James Lee Burke », by Richard J. Golsan, in *South Central Review*, Volume 27, n° 1 & 2, Spring and Summer 2010.

« Into the Noir Mystic: A Conversation about Injustice, Evil, and Redemption with James Lee *Burke »*, Interview by David Masciotra, 9 septembre 2012. Disponible sur https://lareviewofbooks.org/interview/into-the-noir-mystic-a-conversation- about-injustice-evil-and-redemption-with-james-lee-burke

« James Lee Burke Talks About His Fiction, History, and the American Dream », Interview by David Masciotra, 20 juillet 2014. Disponible sur *http://www.thedailybeast.com/articles/2014/07/20/james-lee-burke-talks- about-his-fiction-history-and-the-american-dream.html*

« Dennis Lehane, the writer who makes crime pay », Interview by James Kidd, *The*

Independant, 16 décembre 2014. Disponible sur http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/dennis-lehane-the- writer-who-makes-crime-pay-2335400.html

« George Pelecanos: Telling the tales of two cities », Interview by Gaverne Bennett, *The Socialist Review*, septembre 2008 (a). Disponible sur *http://socialistreview.org.uk/328/interview-george-pelecanos-telling-tales- two-cities*

« The WD interview: George Pelecanos », Interview by Jordan E. Rosenfeld, *Writer's Digest*, 25 octobre 2008 (b). Disponible sur *http://www.writersdigest.com/writing-articles/by-writing-genre/mystery- thriller/george-pelecanos*

« 'Treme' Writer and Detective Novelist George Pelecanos: How I write », Interview by Noah Charney, *The Daily Beast*, 26 septembre 2012. Disponible sur *http://www.thedailybeast.com/articles/2012/09/26/treme-writer-and- detective-novelist-george-pelecanos-how-i-write.html*

Sigles et abréviations utilisés

Abréviation : *ITEM* parfois utilisé en lieu et place de *In the Electric Mist with the Confederate Dead.*

Table des matières

Remerciements 4

Sommaire 5

Introduction 6

PARTIE 1 - LE CREDO REALISTE 14

CHAPITRE 1. MIMESIS 16

1. Représentation de la ville et de l'environnement : les références topographiques 16
2. Les références culturelles 20

CHAPITRE 2. L'ESTHETIQUE REALISTE 24

1. Effets de réel et connotateurs de mimesis 24
2. Vivacité des dialogues, usages du vernaculaire 26

CHAPITRE 3. DES REPORTAGES URBAINS A L'EPAISSEUR SOCIOLOGIQUE : ESTHETIQUE REALISTE ET ROMAN SOCIAL 30

1. Focale sur les habitus des marges 30
2. La ville comme espace social 33
3. Du naturalisme au déterminisme social : une brève interprétation de l'histoire du polar 34

PARTIE 2 - LA FONCTION CRITIQUE 38

CHAPITRE 4. LES INJUSTICES SOCIALES 39

1. La critique des rapports sociaux 39
2. Questions de pouvoir 43
3. Un ordre social irrémédiablement mauvais ? 46

CHAPITRE 5. DESIRS DE JUSTICE 48

1. Défenseurs de l'ordre établi ? 48
2. Out of line : le chevalier hard-boiled 50
3. Le hard-boiled, un manifeste politique ? 53

CHAPITRE 6. LES TECHNIQUES LITTERAIRES DE LA CRITIQUE 56

1. Empathie 56
2. L'autorité narrative 58
3. Prises de parti dans la narration : le roman noir, roman monologique ? 62

PARTIE 3 - LA LITTERATURE MORALE DE NOTRE TEMPS ? 64

CHAPITRE 7. LA SOCIETE A L'EPREUVE DU MAL RADICAL 65

1. Régimes d'exception 65
2. Kalos kagathos : difformité et ammoralité 69
3. Une morale conservatrice ? 71

CHAPITRE 8. FOYERS DE SENS 73

1. Perturbations éthiques 73
2. Rétablissement du sens 74
3. Le polar métaphysique peut-il être mainstream ? 78

CHAPITRE 9. POLAR ET TRADITION MORALISTE 82

1. Les détectives spectateurs de la vie ? 82
2. Apprentissages de la vie éthique 84
3. Credo réaliste et moralisme 89

Conclusion 91

Bibliographie 98

Sigles et abréviations utilisés 102

Table des matières 103

MOTS-CLÉS : James Lee Burke, George Pelecanos, Dennis Lehane, *Hard-boiled*, Réalisme, Moralisme, Critique sociale, Littérature, Philosophie.

RÉSUMÉ

Ce travail s'attache à penser l'alliance surprenante entre le credo réaliste, la critique sociale et la composante morale dans certaines œuvres de James Lee Burke (*Purple Cane Road*, *In the Electric Mist with the Confederate Dead*), de George Pelecanos (*Right as Rain*, *Soul Circus*, *Hell to Pay*) et de Dennis Lehane (*Gone Baby Gone*, *Mystic River*). Il s'agit d'abord d'analyser les effets de ce redoublement entre un style d'écriture réaliste et la composante axiologique prégnante de ces ouvrages – tant d'un point de vue moral que politique –, mais il s'agit également d'identifier, *via* nos auteurs, la valeur littéraire à laquelle le *hard-boiled* peut légitimement prétendre.

KEYWORDS : James Lee Burke, George Pelecanos, Dennis Lehane, *Hard-boiled*, Realism, Moralism, Social Criticism, Literature, Philosophy.

ABSTRACT

This work will examine the interesting alliance between a realist credo, a strong social critique and an equally important moral component in a selection of hard-boiled fictions by James Lee Burke (*Purple Cane Road*, *In the Electric Mist with the Confederate Dead*), George Pelecanos (*Right as Rain*, *Soul Circus*, *Hell to Pay*) and Dennis Lehane (*Gone Baby Gone*, *Mystic River*). We will analyze the effects of these works' realist style on its axiological aspects. Our corpus is furthermore the occasion to assess the literary value hard-boiled fiction can legitimately claim.