

Université de Montréal

Poétique de mystères : appropriation du genre et inscription du savoir culturel dans le polar d'Afrique francophone

par
Adama Togola

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de
Docteur (Ph.D.) en littératures de langue française

Décembre 2017

©Adama Togola, 2017

Résumé

L'histoire littéraire africaine a mis du temps à reconnaître la valeur esthétique et épistémologique du polar. Si, le polar d'Afrique francophone a fait l'objet, dans les dernières années, de nombreuses études critiques, nous observons que ces études ne prennent pas en compte les mécanismes d'appropriation, le processus par lequel la fiction policière africaine s'inscrit dans un mouvement d'articulation d'un discours sur la société africaine, sur ses savoirs et pratiques culturels. Ce sont ces mécanismes d'appropriation et d'inscription du savoir culturel que s'attache à étudier cette thèse qui porte sur dix sept romans policiers provenant du Congo, du Mali, du Sénégal, du Gabon et du Cameroun. Chacun de ces romans, tout en se fondant sur un double savoir (africain et occidental), met en scène les contradictions sociales, recense le savoir et montre les limites de certaines pratiques jugées autrefois hégémoniques.

S'appuyant sur une approche sociocritique intégrée à celle de la poétique des genres, cette étude vise à montrer que la spécificité du polar africain se lit non seulement dans la confrontation de divers savoirs, mais aussi dans la convocation des discours sociaux sur l'actualité africaine : parallèlement aux réflexions sur la société et les pratiques culturelles, les textes mobilisent l'imaginaire social africain qui fabrique, à partir de pratiques mystiques et de la question de l'immigration africaine en France, toute une série de discours sociaux. Nous postulons que, contrairement à une certaine critique qui analyse le polar africain sous l'angle politique et idéologique, la singularité du polar africain réside dans le dédoublement de l'enquête qui fait que la fiction policière africaine demeure une forme relativement conventionnelle : l'enquête n'est pas seulement policière; les suspects et les coupables sont souvent représentés autrement que selon les conventions du genre.

Mots-clés: roman francophone contemporain, littérature africaine, polar, poétique des genres, sociocritique.

Abstract

African literary history took time to recognize the aesthetic and epistemological value of the detective novel. Although the Francophone African crime fiction has been the subject of many critical studies in recent years, we note that these studies do not take into account the mechanisms of appropriation, the process by which African crime fiction fits in a movement to articulate a discourse on African society, its knowledge and its cultural practices. It is these mechanisms of appropriation and the inscription of cultural knowledge this thesis seeks to study by examining sixteen detective novels coming from the Congo, Mali, Senegal, Gabon and Cameroon. Each of these novels, while based on a double knowledge (African and Western) draws on social contradictions, identifies knowledge and shows the limits of certain practices formely considered hegemonic.

Based on a sociocritical approach integrated with that of gender poetics, this study aims to show that the specificity of the African crime fiction resides not only in the confrontation of various types of knowledge but also in the convocation of social discourses on current African affairs : parallel to reflections on society and cultural practices, the texts mobilize the African social imagination, which produces a series of social discourses based on mystical practices and the question of African immigration in France. We argue that, contrary to a certain criticism that analyzes the African detective novel from the political and ideological point of view, the singularity of African crime fiction lies in the duplication of the investigation which makes African crime fiction a relatively conventional form: there is not only a police investigation; the suspects and the culprits are often otherwise so than according to the conventions of detective fiction.

Keywords : Contemporary Francophone Novel, African Literature, Detective Fiction, Poetics of Genres, Sociocriticism.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des abréviations	v
Remerciements	vi
Introduction	1
1. Du polar en Afrique : les voies d'une littérature en mutation.....	1
2. Problématique, hypothèses et délimitation du corpus.....	3
3. État de la question.....	8
4. Cadre théorique et méthodologique	21
Première partie : Historique et poétique du roman policier	29
Chapitre 1: Récits de crimes et d'horreur	30
1.1. Du redresseur de torts du roman populaire au détective du roman policier	33
1.2. De l'invulnérabilité du détective : splendeur et idéologie du roman à énigme	49
1.3. Dévoiler, critiquer : idéologie et structure du roman noir	65
1.4. Le « roman de la victime ». Frissons, frénésie et angoisse.....	75
1.5. Le néo-polar : entre critique et anticonformisme.....	79
Chapitre 2 :Trajectoires et filiations des écrivains africains	84
2.1. Singularités trajectorielles et stratégie narrative	84
2.2. L'indice comme révélateur de la vérité et d'un savoir-faire.....	89
2.3. Les formes de violences urbaines	100
2.4. Le crime comme une construction culturelle.....	109
Deuxième partie : Quête, enquête et transformation des canons	124
Chapitre 1: En quête de justice	125
1.1. Les figures du justicier.....	125
1.2. De la vengeance comme forme de justice dans <i>Kouty, mémoire de sang</i>	127
1.3. L'interaction entre l'honneur et la mémoire ancestrale	152

1.4. Ces « figures hâves de morts vivants » : voix et figures du peuple	161
Chapitre 2: Exil, immigration et marginalités urbaines	173
2. 1. Exil et immigration dans la littérature africaine	173
2.2. Lieux d'enquête et espaces communautaires chez Achille Ngoye	191
2.3. De l'écriture de l'énigme à l'écriture de l'obscène chez Bolya Baenga.....	203
2.4. « Bien » écrire le mal parler.....	222
Troisième partie : Effets d'étrangeté et effets de réel : formes et enjeux de la critique sociale	236
Chapitre 1: Mystères du polar.....	237
1.1. De l'étrange et de l'irrationnel : une écriture du pseudo-fantastique ?.....	237
1.2. « Les littératures de la peur » : la rencontre du fantastique et du policier	241
1.3. Le « tour » du surnaturel : le chatoisement d'une enquête rationnelle.....	249
1.4. Du mystère à la conversion religieuse dans <i>La Mort des fétiches de Séné Dougou</i>	266
Chapitre 2: Enquête policière et « ethnologique » : la double face du polar africain	274
2.1. Du familier au lointain : les espaces de l'auto-exotisme	274
2.2. Le poison sous le boubou : de la figure du savant à sa subversion.....	292
2.3. « L'effet de réel » et polar.....	307
2.4. De la critique sociale à l'épuisement narratif	314
Conclusion	340
Bibliographie	349

Liste des abréviations¹

LP: *La Polyandre*

BNB: *Branle-bas en noir et blanc*

TSTL: *Trop de soleil tue l'amour*

KMS: *Kouty, mémoire de sang*

AB: *L'Archer Bassari*

ML: *La Malédiction du Lamantin*

ER: *L'Empreinte du Renard*

ADB: *L'Assassin du Banconi*

HK: *L'Honneur des Kéita*

MFS: *La Mort des fétiches de SénéDougou*

VS: *La Vie en spirale*

ABB: *Agence Black Bafoussa*

BNC: *Ballet noir à Château-Rouge*

SBP: *Sorcellerie à bout portant*

BMNP: *La Bouche qui mange pas ne parle pas*

CL: *Le Chasseur de Lucioles*

VSB: *La Vie est un sale boulot*

¹Les références complètes se trouvent dans la bibliographie générale, à la fin de la thèse.

Remerciements

À mes parents, pour le soutien indéfectible. Ma profonde gratitude et ma reconnaissance à ma directrice de thèse, Mme Christiane Ndiaye, pour avoir accepté ce rôle. Votre rigueur dans l'encadrement, votre objectivité, disponibilité, votre soutien multiforme et suivi, vos conseils et orientations, vos suggestions et vos lectures franches et microscopiques m'ont, incontestablement, permis d'éviter certains égarements. J'ai beaucoup appris à vos côtés en tant qu'assistant de recherche. Merci professeure. À Mr Josias Semujanga, pour la disponibilité, les soutiens et les conseils. J'ai eu le privilège de travailler à vos côtés en tant qu'assistant d'enseignement et de recherche. Vos commentaires et observations m'ont été très utiles. Merci professeur. À mes frères et amis, pour l'assistance et le soutien moral et humain.

Introduction

1. Du polar en Afrique : les voies d'une littérature en mutation

S'il est désormais convenu de parler des « classiques » du roman africain, c'est-à-dire de ces textes de premier ordre que l'histoire littéraire a canonisés, le diagnostic semble prématuré pour le polar. Car, phénomène assez récent dans la littérature francophone d'Afrique, le polar s'est timidement annoncé à la fin des années 70 et au début des années 80 avec des auteurs comme Dominique Titus, Simon Njami, Antoine Nzau, Akoua Ekué, Modibo S. Keita, Abasse Ndione, Assé Gueye, Calvin Evina Abossolo, Iba Dia et Djo Bass². Reprenant d'abord l'idéologie et les clichés du roman d'espionnage français (Frédéric Dard alias San Antonio et Gérard de Villiers alias SAS), il a été quelque peu ignoré par la critique. Ensuite, au fur et à mesure qu'il gagnait en popularité (dans les années 90), il a été le lieu d'une créativité extraordinaire, brouillant les frontières entre la littérature dite « lettrée » et la « paralittérature ». Enfin, évoquant les problèmes des sociétés africaines et les conditions précaires des immigrés en Occident, il s'est posé comme une littérature éminemment critique. Des romans singuliers témoignent de cette mutation comme ceux d'Alpha Mandé Diarra et Marie-Florence Ehnet, Sakanoko Khoud, Sunjata Koly (de son vrai nom Soumaila Sunjata

² Voir Dominique Titus, *Le Dossier de la marâtre*, Cotonou, Daho-express, 10 décembre -7 janvier 1970; *Liquidez les témoins*, Cotonou, Daho-express, 19 mai-11 août 1970 ; *À vous de juger, commissaire tonnerre*, Cotonou, Daho-express, 10 juillet-25 août 1970; *La Vierge et le charlatan : une aventure du commissaire Mamadou*, Cotonou, Daho-express, 30 septembre 1972 -11 Août 1973; Simon Njami, *Cercueil et cie*, Paris, Lieu commun, 1985; Antoine Nzau, *Traite au Zaïre*, Paris, L'Harmattan, coll Polars noirs, 1984; Akoua Ekué, *Le Crime de la rue des notables*, Lomé, NEA, 1989 ; Modibo S. Keita, *L'Archer Bassari*, Paris, Karthala, 1984; Abasse Ndione, *La Vie en spirale*, Dakar, NEA, 1984; Assé Gueye, *No Woman no cry*, Paris, L'Harmattan, 1986; Calvin Evina Abossolo, *Cameroun-Gabon. Le DASS monte à l'attaque*, Paris, L'Harmattan, 1985; Iba Dia, *Fureur noire sur Kango*, Dakar, NEA, 1988; Djo Bass, *Sueurs froides à Abidjan*, Abidjan, Éditions Atlantique, 1988.

Koly), Abdourahmane Ndiaye, Tété François Kwassi et Mamadou Mahmoud N'dongo³. Privilégiant une écriture hybride, les romans de ces auteurs proposent des énigmes où l'individu est aux prises avec divers problèmes sociaux et politiques. À la démarche rationnelle du roman policier classique, ils opposent des valeurs propres à l'Afrique: l'élucidation d'un crime n'est plus considérée comme une célébration de la victoire de la raison, mais comme un questionnement constant sur les mystères culturels.

La plupart de ces polars des années 1990-2000 ne se limitent pas seulement à la dénonciation des crimes politiques et à la déconstruction des discours doxiques, considérés jusque-là comme vecteurs de la cohésion sociale, mais adaptent le polar aux exigences culturelles africaines. Ils mettent l'accent sur les conflits entre la tradition et la modernité, convoquent certains mythes fondateurs et mobilisent les discours de l'actualité africaine. De plus, les auteurs bénéficient de prestigieux circuits de distribution. Plusieurs maisons d'édition françaises (L'Harmattan, Karthala, Gallimard, Le Serpent à plumes, etc.) accueillent ces œuvres qui, parfois publiées pour leurs vertus exotiques, offrent au lecteur occidental une image déjà attendue des sociétés africaines. Des rencontres littéraires sont organisées ici et là sur le polar africain⁴. Et la critique salue la nouveauté et la spécificité du polar africain qui ajoute du « mystère au mystère ». Elle développe des terminologies porteuses de singularité.

³ Alpha Mandé Diarra et Marie Florence Ehret, *Rapt à Bamako*, Bamako, Le Figuier, 1999 ; Sakanoko Khoud, *Dans les griffes du Cartel*, Abidjan, Nouvelles Éditions ivoiriennes, coll. Enigmas, 2002 ; *Le Secret des Christianins*, Abidjan, NEI, 2002 ; Sunjata Koly, *Kalachnikov blues*, La Rouge d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2009 ; Abdourahmane Ndiaye, *Terreur en Casamance: les convoyeurs d'arme*, Paris, L'Harmattan, 1994 ; Tété François Kwassi, *Lutte à mort*, Lomé, NEA, 1999 ; Mamadou Mahmoud N'dongo, *Bridge road*, Paris, Le Serpent à plumes, 2006.

⁴ En 2000, s'est tenu le premier festival du polar à Dakar; en 2005, une exposition sur la littérature policière intitulée « Lire en fête au Mali » a lieu à Bamako, avec Moussa Konaté et autres auteurs africains. En outre, le développement du polar africain va également de pair avec le festival Étonnants voyageurs créé par Michel Le Bris. C'est lors de ce festival de 2000 à Bamako qu'Aïda Mady Diallo a pu, à la suite d'un entretien avec Patrick Raynal, publier son roman *Kouty, mémoire de sang*.

Elle emploie, pêle-mêle, des expressions comme « Black polar », « polar made in Africa », l'« ethnopolar », l'« anthropolar » et « l'africanisation du polar » ou des « genres populaires » occidentaux. Cette spécificité culturelle et esthétique repose également sur une intertextualité souvent manifeste qui va jusqu'à la convocation des travaux ethnologiques. Description des bas-fonds, le polar africain se présente, d'une part, comme une sorte d'initiation aux cercles mystiques africains, et, d'autre part, comme une mise en scène d'une réalité sociale fragilisée.

L'examen des romans de Moussa Konaté, Modibo S. Keita, Bolya Baenga, Achille Ngoye, Aïda Mady Diallo, Bokar N'Diaye, Mongo Beti, Abasse Ndione et Janis Otsiemi, nous permettra de voir que le polar africain s'adapte aux réalités sociales, politiques et culturelles africaines. Même si certains romans proposent une lecture rationnelle des énigmes, il s'agira également de démontrer que la plupart des romans s'intéressent aux limites de la démarche rationnelle et questionnent la définition même du crime en Afrique. C'est dire qu'entre une conception rationnelle et une conception surnaturelle des choses, entre une réalité apparente, superficielle, il y a une réalité cachée qui fait dévier le cours de l'enquête.

2. Problématique, hypothèses et délimitation du corpus

Notre recherche lie deux notions centrales : le polar et le savoir culturel. Elle vise essentiellement à analyser les modalités d'appropriation du polar par ces quelques écrivains d'Afrique francophone. Il s'agira principalement d'étudier l'écriture policière subsaharienne, en essayant de comprendre comment, à travers la réactualisation des savoirs, le polar africain en arrive à devenir une œuvre transgénérique et transculturelle. Autrement dit, l'objectif sera de démontrer que le polar africain procède par négociation, par modification et par transformation des conventions du genre.

Avant de délimiter, dans le temps comme dans l'espace, notre corpus d'étude, nous aimerions évoquer quelques problèmes et tendances de la production policière contemporaine en Afrique. En effet, après les premières tentatives du roman policier africain à la fin des années 70, plusieurs romanciers africains confirmés actuels comme Alain Mabanckou, Théo Ananissoh et Boubacar Boris Diop⁵ investissent indirectement le genre policier. Leur jeu avec les conventions génériques, la parodie et la subversion des codes du polar montrent que l'intrigue policière est devenue l'un des types de base du roman africain contemporain. Cette hybridité générique illustre que les nouvelles tendances du roman africain respectent de moins en moins les critères génériques traditionnels. Bien que ces romans d'inspiration policière de Mabanckou, de Diop et d'Ananissoh suivent certains principes du roman policier, ils ne permettent pas de cerner l'enjeu esthétique et culturel du polar en Afrique. Ainsi plutôt que de rassembler des textes dont le rapport au polar est différent, nous limitons le champ de cette étude à dix sept romans parus entre les années 1980 et 1990. Correspondant à des phases cruciales de la littérature africaine, ces deux décennies nous semblent importantes pour saisir une large tranche de la production littéraire et policière en Afrique.

Années de la publication de *L'État honteux* (1981) et *Les Yeux du volcan* (1988) de Sony Labou Tansi, les années 80 occupent une position particulière dans l'histoire littéraire africaine. La littérature africaine de cette période se caractérise par des innovations esthétiques et thématiques (roman sentimental, littérature de jeunesse, roman policier). Ces innovations ou ruptures épistémologiques, linguistiques et idéologiques⁶ consistent, d'une part, en la

⁵Alain Mabanckou, *African psycho*, Paris, Le Serpent à plumes, 2006 ; *Tais-toi et meurs*, Paris, Pocket, 2014 ; Théo Ananissoh, *Un reptile par habitant*, Paris, Gallimard, coll Continents noirs, 2005 ; *Lisahohé*, Paris, Gallimard, coll continents noirs, 2004 ; Boubacar Boris Diop, *Les Traces de la meute*, Paris, L'Harmattan, 1993.

⁶ Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 13.

naissance d'une écriture féminine qui dénonce les problèmes sociaux (polygamie, stérilité, éducation des filles, etc.) auxquels les femmes africaines sont confrontées et, d'autre part, en une littérature du chaos, du désenchantement alimentée par le carnavalesque, l'instabilité, la violence et qui se focalise sur les nouveaux pouvoirs politiques africains⁷. Des expressions et titres comme « écriture instable⁸», « radioscopie de la dictature⁹», « le bestiaire dans le roman¹⁰», « littérature voyoue¹¹» sont utilisés pour décrire les nouvelles voies de l'écriture africaine. Par exemple, un roman comme *Les Méduses* de Tchicaya U'Tamsi¹² reprend les stéréotypes (violence, sexe et obscénité) du roman policier¹³ et offre une représentation caricaturale des pouvoirs politiques.

Et quant aux années 90, elles sont décisives dans l'histoire politique et littéraire africaines. D'abord sur le plan politique, les années 1990 sont marquées par les « conférences nationales » initiées en Afrique, à la suite de la chute du mur de Berlin et de l'effondrement des pays communistes de l'ancien bloc de l'Est. Ces conférences nationales ont favorisé, dans certains pays, l'instauration du multipartisme et du pluralisme politique. Sur le plan littéraire,

⁷ Selon Sewanou Dabla, « le discours ne se contentera plus si facilement de l'obsession du victimaire occidental, et ses imprécations lancinantes contre l'histoire se porteront maintenant sur l'Africain dont il s'agit de cerner la psychologie pour comprendre son drame et ses renoncements» (Sewanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 49).

⁸ Noémie Auzaz, *Tierno Monénembo, une écriture de l'instable*, Paris, L'Harmattan, 2004.

⁹ Mamadou Kalidou Ba, *Le Roman africain francophone post-colonial : radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, Paris, L'Harmattan, 2009.

¹⁰ Ousmane Kaba, *Le Bestiaire dans le roman guinéen*, Paris, L'Harmattan, 2006.

¹¹ Michel Naumann, *Les Nouvelles Voies de la littérature africaine et de la libération (une littérature voyoue)* Paris, L'Harmattan, 2001.

¹² Tchicaya U'Tamsi, *Les Méduses ou les orties de la mer*, Paris, Albin Michel, 1982.

¹³ Pour Sylvère Mbondobari et Bernard de Meyer, le roman africain des années 80 a préparé le terrain pour l'épanouissement du polar : « On le voit bien, l'entrée du roman policier de l'Afrique noire dans le champ littéraire francophone a été préparé par l'évolution socio-politique, notamment la structure et le fonctionnement des partis uniques, une culture du rite et, sur un plan strictement littéraire, par certaines formes de l'imaginaire qui traversent la littérature africaine depuis les épopées jusqu'aux romans des années 1980 » (Sylvère Mbondobari et Bernard de Meyer, « Polars d'Afrique noire francophone : influences et confluences», dans Pierre Halen, Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain*, Metz, Université de Lorraine, 2013, p. 53).

les années 90 correspondent, non seulement à la publication de *Monnè, outrages et défis* (1990) d'Ahmadou Kourouma, mais voient aussi l'émergence d'une nouvelle écriture africaine marquée essentiellement par la violence¹⁴, à côté de laquelle se trouve une nouvelle génération de romanciers africains à Paris qui, contrairement à leurs prédécesseurs, offrent un regard de portée différente¹⁵. C'est que, pour le dire autrement avec Jacques Rancière, la littérature (africaine) « intervient en tant que littérature dans ce découpage des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit¹⁶».

Plusieurs éléments ont guidé la constitution de notre corpus dont les plus importants ont trait à la thématique et à la critique sociale. Nous avons retenu une variété de romans provenant de plusieurs pays d'Afrique. Ces éléments permettent également de regrouper les écrivains par zone géographique et par thèmes. Nous avons, par exemple, les écrivains de la zone ouest-africaine (Mali et Sénégal) qui s'intéressent aux conflits entre la tradition et la modernité, et les écrivains d'Afrique centrale (Congo, Gabon et Cameroun) qui proposent une critique acerbe des sociétés africaines. Il s'agit de *La Polyandre* (1998) du Congolais Bolya Baenga, *Trop de soleil tue l'amour* (1999) et *Branle-bas en noir et blanc* (2000) du Camerounais Mongo Beti, *Agence Black Bafoussa* (1996), *Sorcellerie à bout portant* (1998) et *Ballet noir à Château-Rouge* (2001) du Congolais Achille Ngoye, *La Vie est un sale boulot* (2009), *La Bouche qui mange ne parle pas* (2010) et *Le Chasseur de lucioles* (2011) du Gabonais Janis Otsiemi, *L'Archer Bassari* (1984) du Malien Modibo S. Keita, *Kouty, mémoire*

¹⁴ Ces romans africains de l'extrême violence des années 1990 prennent pour sujets les guerres ethniques, tribales et génocides. Voir Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, éditions Homnisphères, 2007.

¹⁵ Odile Cazenave, *L'Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romans africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 7-8.

¹⁶ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 12.

de sang (2002) de la Malienne Aïda Mady Diallo, *La Malédiction du lamantin* (2009), *L'Empreinte du renard* (2006), *L'Assassin du Banconi* et *L'Honneur des Kéita* (2002) du Malien Moussa Konaté, *La Mort des fétiches de Séné Dougou* (1999) du Malien Bokar N'Diaye et *La Vie en spirale* (1998) du Sénégalais Abasse Ndione.

En s'intéressant à un genre qui a été longtemps marginalisé par les romanciers africains, les auteurs de notre corpus se positionnent par rapport à une double tradition littéraire. D'une part, la tradition du roman policier tel qu'il a été pratiqué dans les sociétés occidentales et, d'autre part, la tendance du roman africain contemporain. Si, dans le roman policier « classique » à la Arthur Conan Doyle ou à la Agatha Christie, par exemple, les dimensions intellectuelles, scientifiques et ludiques prédominent, nous remarquerons que, non seulement certaines règles génériques sont subverties par l'intégration de différentes formes de savoirs et de discours, pour répondre aux exigences culturelles, mais nous constatons également que les romans de notre corpus dépassent largement le cadre d'une littérature de divertissement populaire.

Ainsi, en proposant une lecture différente, qui considère le polar africain comme un texte où s'inscrit aussi un discours idéologique, c'est-à-dire une réflexion sur les réalités culturelles africaines, nous formulons une série d'hypothèses dont la plus importante est que, accordant une place centrale aux savoirs traditionnels, le polar africain construit singulièrement un monde où les frontières entre le réel et le surnaturel deviennent floues. Et comme cette difficile démarcation des frontières génériques entre le roman policier, le roman fantastique, par exemple, est souvent liée aux modalités de configuration des scènes criminelles, il est à noter que les fonctions que remplissent les pratiques surnaturelles et magiques entravent, dans certains cas, l'enquête policière. Nous entendons d'ailleurs montrer

que la spécificité du polar africain se lit dans la confrontation de divers savoirs. Car se fondant sur un double savoir (africain et occidental), le polar africain met en scène les contradictions sociales, recense le savoir et montre les limites de certaines pratiques jugées autrefois hégémoniques.

3. État de la question

L'histoire littéraire africaine a mis du temps à reconnaître la valeur esthétique et épistémologique du polar. Ambroise Kom, dans un article de 1999, résumait ce long silence et appelait à sa reconnaissance institutionnelle : «Le polar fait fortune dans le milieu littéraire africain et il devient presque urgent de le sortir de la marge dans laquelle la critique semble l'avoir quelque peu confiné pour chercher à lui établir une espèce de carte d'identité¹⁷». L'analyse d'Ambroise Kom invitait à considérer cette littérature non pas comme une production dont le but serait de divertir le lecteur africain ou étranger, mais comme un ensemble de textes où s'opèrent des transformations esthétiques. Dans son analyse, il repère des contraintes sociologiques, politiques et culturelles.

Depuis les années 1990, plusieurs études critiques ont été consacrées au polar d'Afrique francophone. Nous mettrons l'accent sur quatre grandes tendances critiques qui sont liées, d'une part, aux conditions d'émergence du polar en Afrique et, d'autre part, aux modalités d'appropriation des conventions du genre.

La première tendance critique emprunte généralement une approche générique et thématique, et touche aux questions du surnaturel et de la magie. Ces questions montrent comment la rationalité occidentale est mise à rude épreuve dans les romans. Fonctionnant

¹⁷ Ambroise Kom, « Littérature africaine, l'avènement du polar », *Notre Librairie*, n° 136, 1999, p. 36.

comme un discours essentialiste, cette tendance critique repose sur une vision téléologique dont la particularité est de mettre en avant l’infailibilité des enquêteurs (Dupin, Sherlock Holmes, Hercule Poirot) de la littérature policière classique. Elle a donné lieu à quelques articles, parmi lesquels trois nous intéressent plus particulièrement. Le premier est de Pius Ngandu Nkashama, le second d’Ambroise Kom, et le troisième de Hervé Tchumkam. Pius Ngandu Nkashama, dans un chapitre de son ouvrage *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*¹⁸ consacré à la problématique du roman policier et à son émergence dans la littérature africaine, examine divers aspects (sociologiques, culturels, religieux) des sociétés africaines, dont « la croyance à la vengeance du mort qui revient hanter son meurtrier par delà la tombe¹⁹ ». Nkashama montre comment l’écriture policière obéit à une logique implacable qui fait que l’enquête est « menée de bout à bout, dans une rationalité qui, parfois, heurte le bon sens, et même réfute les apparences²⁰ », notant au passage que « tout roman policier quelque peu soucieux de s’intégrer dans la logique du genre respecte ces lignes générales, en accentuant certains aspects, ou en amplifiant les modes d’accomplissement²¹ ». Concluant son analyse sur la complexité des sociétés africaines, il appelle à rechercher les explications des transgressions génériques, du non-respect des normes du roman policier dans les mécanismes de la magie et du surnaturel : « Mener une enquête dans ce cas relève d’une fantasmagorie et du merveilleux, si l’auteur ne veut pas céder aux mimétismes révoltants et aux décalques allégoriques du roman occidental. La thématique par elle-même n’est pas à déplorer. C’est davantage l’élément social qui, ici, commande réellement le facteur de l’imaginaire, et oriente

¹⁸ Pius Ngandu Nkashama, « Écritures et fiction dans le roman policier », dans *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, Paris, L’Harmattan, 1989.

¹⁹ *Ibid.*, p. 200.

²⁰ *Ibid.*, p. 186.

²¹ *Ibid.*, p. 193.

résolument les critères du choix des symbolismes qui puissent structurer l'univers du discours romanesque ²²».

De l'étude de Pius Ngandu Nkashama, retenons, brièvement, deux aspects. Premièrement, en mettant essentiellement l'accent sur les aspects culturels, religieux et politiques des sociétés africaines, le critique congolais a ouvert une piste intéressante dans l'analyse du polar africain. Deuxièmement, son étude est plus suggestive qu'analytique. Tout au long des longues pages consacrées à l'émergence de la fiction policière en Afrique, Nkashama se focalise principalement sur des contraintes sociologiques et culturelles et relègue au second plan l'analyse des œuvres. De plus, son étude ne prend pas en considération le roman noir dont se réclament la plupart des auteurs africains.

Selon cette tendance critique, la société africaine n'est pas un terreau fertile à l'éclosion du polar. Ambroise Kom considère les romans de Mongo Beti, de Moussa Konaté, d'Achille Ngoye et d'Abasse Ndione comme des romans qui ne respectent pas les conventions du roman policier. Mettant souvent l'accent sur la fin de l'enquête dans les différents romans, il fait observer que «si l'on s'en tient à une définition stricto sensu du roman policier, aucun des textes précédents, hormis peut-être *La Polyandre* qui se déroule entièrement à Paris, ne répond aux critères généraux du roman policier²³». Cet écart générique qui se justifie par des pratiques irrationnelles sont, dit-il, «autant de contingences généralement exclues de la logique du roman policier classique. En d'autres termes, nombre de sociétés africaines ne fonctionnent guère selon les règles établies permettant d'élucider les énigmes²⁴». Ambroise Kom l'observe bien, mais sans s'y attarder ni évaluer ses implications, l'envahissement de l'univers

²² *Ibid.*, p. 191.

²³ Ambroise Kom, « Littérature africaine, l'avènement du polar », *op. cit.*, p. 16.

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

romanesque par des scènes et pratiques surnaturelles. Pour lui, ces mystères proviennent essentiellement de la « difficulté qu'éprouvent les personnages à appréhender la modernité qui s'impose avec plus ou moins de violence en postcolonie²⁵».

Hervé Tchumkam, de son côté, pratique également cette critique conformiste qui, d'un auteur à l'autre, réduit le polar africain aux considérations génériques. Tchumkam voit le polar africain comme une littérature qui « impose sa tendance à la mondialisation, en se situant à la marge des modèles admis comme étalon de référence ou instances de légitimation du discours du subalterne²⁶». Sa focalisation sur la spécificité du roman policier classique, qui est d'élucider le crime, l'amène à dire que, chez Achille Ngoye, « la figure de l'enquêteur quitte l'archétype de Sherlock Holmes pour s'indigéniser pour dire ainsi: c'est le sorcier enquêteur qui mène l'enquête, et le meurtre échappe aux lois de la physique et de la raison²⁷».

La deuxième tendance critique, illustrée par les études de Françoise Naudillon, Pius Ngandu Nkashama, Ambroise Kom, Alexie Tcheuyap, Karen Ferreira Meyers, etc., accorde une place importante à la dimension politique, met l'accent sur les contraintes politiques et sociologiques et restitue au roman noir sa vocation première : la critique sociale. Elle souligne surtout l'environnement sociopolitique qui ne favorise pas l'émergence et l'épanouissement du polar. L'article de Françoise Naudillon²⁸ note quelques contraintes politiques. Il fait état de la corruption, des crimes de sang et du déni de justice. La dénonciation d'une «vaste farce »,

²⁵ Ambroise Kom, «Violences postcoloniales et polar d'Afrique», *Notre Librairie*, n° 148, 2000, p. 37.

²⁶ Hervé Tchumkam, « Des écritures de l'imaginaire au "continental " de la littérature: À partir d'Achille Ngoye et de Salim Jay», dans Kasereka Kavwahirehi et Vincent. K. Simédoh (dir.), *Imaginaire africain et mondialisation. Littérature et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 73-74.

²⁷ *Ibid.*, p. 73-74.

²⁸ Françoise Naudillon, «La Mort dans les romans policiers d'Afrique», dans Louis Bertin Amougou (dir.), *La mort dans les littératures africaines, contemporaines*, Yaoundé, L'Harmattan Cameroun, 2009. Voir aussi Françoise Naudillon, «Le Polar, un genre post-colonial ?», dans Isaac Bazié et Hans-Jürgen Lûsenbrink (dir.), *Violences postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Berlin, Lit Verlag, 2011, p. 145-163.

d'une « mascarade tragique » relègue au second plan l'enquête policière proprement dite. Naudillon rappelle que, s'il « s'agit de mettre de l'ordre dans le chaos introduit par le criminel qui défie les règles sociales, le roman noir ne propose pas forcément un retour à la règle, à la légitimité, au jus²⁹ ». Tout en soulignant la particularité des environnements représentés, son étude conclut que la démarche adoptée dans ces polars du Sud traite une « question qui interpelle à la fois l'individu, le lecteur et la société, mais aussi le rapport à soi et à l'autre³⁰ ». Alexie Tcheuyap se base sur les fictions criminelles cinématographiques en Afrique pour rappeler la porosité des frontières entre « le droit et le non-droit » où « le polar se compose d'une série de sous-genres dont les frontières ne sont pas bien rigides³¹ ». Son analyse, qui s'inspire largement de la théorie postcoloniale développée par Achille Mbembé et de l'étude pionnière de Pius Ngandu Nkashama sur le polar, débouche sur le constat d'un « régime d'impossibilité » ou « régime de l'impossible³² » qui ferait que « la fiction policière ou du moins telle qu'elle est perçue et comprise par les sociétés occidentales serait au regard des premières productions fictionnelles une utopie en Afrique postcoloniale³³ ».

D'autres auteurs se sont penchés sur les rapports entre le polar d'Afrique et la violence politique. Pius Ngandu Nkashama signale les « systèmes tyranniques » qui ne peuvent en aucun cas donner lieu à un roman policier classique. Décrivant les violences politiques et policières dans les sociétés, « les viols, enlèvements, violations de domiciles, crimes

²⁹ *Ibid.*, p. 49.

³⁰ *Ibid.*, p. 50.

³¹ Alexie Tcheuyap, « De la fiction criminelle en Afrique. Relecture des films d'Ousmane Sembène », *Présence francophone*, n° 71, 2008, p. 60.

³² *Ibid.*, p. 57.

³³ *Ibid.*, p. 57.

crapuleux, meurtres rituels, trafics de drogues et d'organes humains³⁴», Désiré Nyela note que « le genre policier en général et le roman policier classique en particulier est moins le genre d'un État policier que celui d'un régime politique démocratique³⁵». L'analyse des exactions sommaires et des contraintes politiques prime, dans la plupart des études consacrées au polar africain, sur l'examen des modalités de configuration du savoir. D'ailleurs, plusieurs contributions de l'ouvrage collectif dirigé par Pierre Halen, Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari³⁶ confirment cette tendance. Florian Alix³⁷, Jean Jacques Rousseau Tandia Mouafou³⁸, Bernard de Meyer et Guilioh Merlain Vokeng Ngintedem³⁹ analysent, respectivement, dans les polars de Mongo Beti, les figures qui portent les antivaleurs : corruption, népotisme, déni de justice et violence généralisée. Leurs études offrent une première lecture politique et idéologique du polar de Mongo Beti, et établissent des rapports entre ses fictions policières et ses essais politiques. Fanny Brasleret, qui propose une étude sociopolitique des romans d'Achille Ngoye et d'Abasse Ndione, lit également le polar africain comme une « représentation socio-ethnologique de l'Afrique, de l'immigration africaine en France, mais aussi et surtout comme un pamphlet socio-politique⁴⁰».

³⁴ Désiré Nyela, *La Filière noire. Dynamique du polar " made in Africa "*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 9.

³⁵ *Ibid.*, p. 12.

³⁶ Pierre Halen, Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain*, Metz, Université de Lorraine, 2013.

³⁷ Florian Alix, « Le Polar satirique postcolonial : Driss Chraïbi et Mongo Béti », dans Pierre Halen, Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain, op. cit.*, p. 81-104.

³⁸ Jean Jacques Rousseau Tandia Mouafou, « Pour une sociopoétique des valeurs dans le polar d'Afrique francophone », dans Pierre Halen, Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain, op. cit.*, p. 127-143.

³⁹ Bernard de Meyer et Guilioh Merlain Vokeng Ngintedem, « Le Polar d'Afrique francophone comme (ré) écriture de l'histoire. À propos des dernières œuvres de Mongo Beti », dans Pierre Halen, Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain, op. cit.*, p.145-155.

Voir aussi Jean-Christophe Delmeule (dir.), *Les littératures policières francophones*, dossier n° 3, 2012. Revue en ligne : www.latortueverte.com.

⁴⁰ Fanny Brasleret, « Étude croisée de trois romans noirs francophones africains », *Francofonia*, n° 16, 2007, p. 2.

En ce qui concerne la troisième tendance critique, les chercheurs s'intéressent aux sources d'inspiration des écrivains et aux rapports intertextuels. Cette critique privilégie trois aspects : le roman canonique africain, la littérature féminine africaine et Chester Himes. Du polar de Bolya Baenga, Georges Ngal dira : « Si Bolya a écouté une leçon, c'est celle peut-être d'un Sony Labou Tansi, plus proche de nous, et surtout celle de Joseph Conrad, écrivain anglais d'origine polonaise⁴¹ ». Fonctionnant sur le principe de la violence, de la folie, du scandaleux, du grotesque, l'écriture de Bolya s'apparenterait à un puzzle où les différents discours ethnographiques et exotiques s'affrontent et se garantissent mutuellement. Cette représentation systématique de la violence, dans laquelle se lisent les influences, a également retenu l'attention de Silva Riva qui note que les polars de Bolya reprennent les « thèmes conradiens⁴² ».

Bernard de Meyer, dans son article « *Kouty, Mémoire de sang* d'Aïda Mady Diallo ou le polar à l'Africaine », part du constat que « le roman de Diallo correspond parfaitement à la nouvelle disposition du champ littéraire africain » et que son « hypotexte serait toute la littérature féminine francophone ⁴³ ». En reléguant au second plan la partie la plus importante du roman, Bernard de Meyer se contente d'analyser brièvement le parcours de deux jeunes femmes : Marceline (une Guinéenne qui est sortie de la misère grâce à la prostitution) et Odile (une Ghanéenne qui n'a pas accepté la polygamie de son mari). Il les considère comme des victimes de la polygamie, et arrive à cette étonnante conclusion: « Ne découvre-t-on pas

⁴¹ Georges Ngal, « L'écriture en liberté : *Cannibale* de Bolya et *L'Instant d'un soupir* de Emongo », dans Pierre Halen et János Reisz (dir.), *Littératures du Congo Zaïre*, Actes du colloque de Bayreuth (22-24 juillet 1993), Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 285.

⁴² Silva Riva, *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 299.

⁴³ Bernard de Meyer, « *Kouty, Mémoire de sang* d'Aïda Mady Diallo ou le polar à l'Africaine », dans Amina Bekkat, Afifa Bererhi et Benaouda Lebdaï (dir.), *Littératures africaines. Sortir du postcolonial?*, actes du colloque international, Tamanrasset, 1-5 août 2007, Blida, Éditions du Tell, 2007, p. 191.

dans cette Odile un personnage digne de Mariama Bâ? Et Marceline, n'est-ce pas en raccourci, et en simplifié, le parcours du personnage éponyme de *Baobab fou* de Ken Bugul?⁴⁴» De Meyer fait abstraction du fait que les enjeux esthétiques, éthiques et épistémologiques du roman de Diallo diffèrent considérablement de ceux des deux romancières sénégalaises.

Il apparaît clairement ainsi que Bernard de Meyer confond l'œuvre de Diallo avec sa vie. Il retient que «le désarroi de la petite Kouty face aux horreurs commises par les mercenaires serait à l'image de celui de la jeune Aïda Mady Diallo face aux excès de la nouvelle littérature féminine où tout semble permis⁴⁵». Cette lecture de Meyer inscrit *Kouty, mémoire de sang* dans une expérience limite. Or, comme nous le verrons plus loin, ce roman n'est pas réductible à une littérature de dénonciation de la condition féminine et de la polygamie. Il opère, sur le plan thématique, une rupture qui est centrée sur le désir de vengeance.

Par ailleurs, de toutes les influences évoquées par la critique, Chester Himes est l'auteur le plus cité. Déjà, Pius Ngandu Nkashama, en 1989, concluait son étude sur le postulat d'une manière d'écrire «à la Chester Himes⁴⁶» chez les écrivains africains. Pim Higginson va

⁴⁴ *Ibid.*, p. 192.

Pim Higginson propose également une lecture «féministe» du même roman de Diallo. Voir Pim Higginson, «Tortured Bodies, Loved Bodies : Gendering African Popular Fiction», *Research in African Literatures*, vol. 39, n° 4, 2008, p. 133-146; «Mayhem at the Crossroads : Francophone African Fiction and the Rise of the Crime Novel», *Yale French Studies*, n°108, Crime Fiction, 2005, p. 160-176; «A Descent Into Crime: Explaining Mongo Beti's Last Two Novels», *International Journal of Francophone Studies*, vol. 10, n° 3, 2007, p. 377-392.

⁴⁵ Bernard de Meyer et Karen Meyers Ferreira, «La tentation du féminin dans le roman noir africain francophone», *Francofonia*, n° 16, 2007, p. 10.

⁴⁶ Selon lui, «la question devient plus intéressante, lorsqu'il s'agit d'analyser les conditions d'une production possible du "polar" dans les littératures africaines. Les tentatives menées par les maisons d'éditions ont souvent tourné court. Sur ces malentendus, et des duplicités évidentes dans les politiques éditoriales. L'échec peut s'expliquer par des multiples arguments, dont les plus crédibles tiennent à l'inefficacité des projets édités, unilatéralement, et qui ne peuvent nullement favoriser l'éclosion de ce type de textes, alors même qu'ils ignorent totalement les structures par lesquelles une telle écriture devrait passer, impérativement. Peut-être ces conditions se transformeront-elles, positivement, en des actes concrets pouvant déboucher sur d'autres structures narratives

plus loin quand il considère que « many of these african authors [Simon Njami, Achille Ngoye, Abasse Ndione, Mongo Beti et Aïda Mady Diallo] turned for inspiration to one specific american author, Chester Himes⁴⁷». Partant d'une citation de Jean Patrick Manchette, le chef de file du mouvement néo-polar en France, Pim Higginson étudie les premières productions littéraires de Chester Himes dans les magazines américains avant son arrivée aux éditions Gallimard. Il s'inspire, d'une part, des travaux de Michel de Certeau sur la culture populaire et, d'autre part, de ceux de Gilles Deleuze et de Félix Guattari sur les littératures mineures ; il décrit les préjugés idéologiques qui ont contribué à la marginalisation de la littérature policière et montre que « Chester Himes and the african authors who followed him systematically refuse to abide by the parameters of the mirror literary to the extent that it makes the literary recuperable in the name of a political project⁴⁸».

En voulant établir une relation entre le polar et les premières productions populaires (*Le Secret des orchidées*, *Les Moissons de l'amour* et *Les Mille et une bibles du sexe*) de Yambo Ouologuem, Désiré Nyela poursuit l'héritage des critiques déjà mentionnés, tout en retenant Chester Himes comme le « modèle⁴⁹». Son hypothèse de départ est que Yambo Ouologuem apparaît comme le « père fondateur inattendu⁵⁰» du polar africain. Toutefois, malgré la pertinence des approches de ces auteurs, l'attention qu'ils portent aux enjeux sociaux et politiques, il faut reconnaître avec Dominic Thomas, parlant d'une possible influence de Claude McKay sur Sembene Ousmane, que l'influence de Chester Himes sur les

du "policier africain" à la manière de Chester Himes par exemple» (Pius Ngandu Nkashama, « Écritures et fiction dans le roman policier », dans *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, op. cit., p. 210).

⁴⁷ Pim Higginson, *The Noir Atlantic: Chester Himes and the Birth of the Francophone African Crime Novel*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013, p. 5.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁹ Désiré Nyela, *La Filière noire. Dynamique du polar "made in Africa"*, op. cit., p. 68.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 22.

écrivains africains du polar, doit être analysée en profondeur, c'est-à-dire «théorisée davantage afin de reconnaître l'interhistoricité évidente, mais aussi les trajectoires distinctes que de nouvelles exigences ont placé sur les sujet transplantés⁵¹».

Cet intérêt pour l'influence de Chester Himes se présente comme un choix idéologique de la critique. Et pourtant, cette influence est difficile à démontrer à partir d'une analyse syntaxique et stylistique des romans. Même si l'on sait que le roman policier africain-américain a subverti les règles génériques du roman policier pour analyser certains aspects de la culture noire américaine, il faut reconnaître, à la suite de Stephen F. Soitos, la particularité du polar afro-américain. Cette particularité, qui se traduit par « alteration of detective persona, double consciousness detection, black vernaculars, and hoodoo⁵²», est intrinsèquement liée aux enjeux identitaires, raciaux et politiques. Ainsi, souligner avec insistance l'influence de Chester Himes sur les auteurs africains, constitue, pour la critique, une sorte de légitimation du polar africain. De plus, cette critique des influences se focalise paradoxalement sur des détails biographiques comme le parcours des écrivains « du parisianisme littéraire africain », le séjour de Chester Himes à Paris, son intégration à la Série noire dans les années 50, et l'arrivée d'Achille Ngoye dans la même collection, 40 ans plus tard.

La focalisation ininterrompue sur l'influence de Chester Himes, qui rappelle l'engagement et le réalisme de la littérature africaine et afro-américaine, repose sur un malentendu épistémologique qui renferme le polar dans une sorte de « racialité » réductrice, limitant ainsi les sources d'inspiration des écrivains africains du polar. Il faut d'ailleurs

⁵¹ Dominic Thomas, *Noirs d'encre : colonialisme, immigration et identité au cœur de la littérature afro-française*, Traduit de l'anglais par Dominique Haas et Karine Lohm, préface d'Achille Mbembé, postface de Pascal Blanchard et Nicolas Bancel, Paris, La Découverte, 2013, p. 99.

⁵² Stephen F. Soitos, *The Blues Detective. A Study of African American Detective Fiction*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1996, p. 27.

rappeler que ce culte de Chester Himes va à l'encontre même du projet romanesque des auteurs, comme en témoigne la réponse de Janis Otsiemi à propos de ses influences littéraires :

Je me sens proche d'auteurs tels que Marc Villard, Jean-Claude Izzo, Frédéric Fajardie... et des auteurs des années 50 et 60 comme Albert Simonin, ADG, San Antonio, André Hélène pour leur univers glauque, misérabiliste, leur gouaille, leur style argotique. Outre-Atlantique, je me sens proche de David Goodis, James Ellroy, Ed McBain... pour leur vision sombre et malsaine de la société américaine. Côté Afrique : Abasse Ndione pour ses personnages truculents, Achille Ngoye pour son écriture jubilatoire. Hors polar, j'aime beaucoup Jean-Marie Gustave Le Clézio. Pour son écriture minérale. *Le Livre des fuites* est un véritable chef-d'œuvre dont je ne me lasse jamais⁵³.

De son côté, Abasse Ndione se dit « impressionné » par la « qualité de l'écriture⁵⁴ » d'Ernest Hemingway. Ainsi, au-delà des problématiques raciales, intertextuelles, qui sont assez manifestes chez un Simon Njami⁵⁵, par exemple, il y a lieu de porter une attention particulière aux autres sources littéraires des écrivains africains du polar. Il serait aberrant, par exemple, de chercher à étudier l'influence de Chester Himes sur un auteur comme Moussa Konaté, si l'on sait que cet auteur utilise abondamment des références du roman policier classique à la Arthur Conan Doyle et du cinéma policier à la Ian Fleming (notamment son personnage James Bond). Cela signifie qu'il faut tenir compte de la compétence encyclopédique du lecteur-écrivain. Cette compétence encyclopédique « se constitue à partir d'un mégatexte transgressant les

⁵³ Sabrina Champenois, « Interview de Janis Otsiemi, écrivain gabonais qui fait des bébés à la langue française », *Libération*, 2010. http://next.liberation.fr/livres/2010/10/07/en-realite-le-polar-est-pour-moi-un-pretexte_684571. Consulté le 12/02/2017.

⁵⁴ Thérèse de Raedt, « Entretien avec Abasse Ndione », dans Pierre Halen, Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain, op. cit.*, p. 238.

⁵⁵ Le roman *Cercueil et cie* (Paris, Lieu commun, 1985) de Simon Njami fournit un cas intéressant. Suite à la rédaction d'une nécrologie de Chester Himes, mort le 12 novembre 1984 en Espagne, le romancier suisse d'origine camerounaise, Simon Njami, installé à Paris depuis plusieurs années, publie son roman policier, *Cercueil et Cie* dans lequel les références intertextuelles aux polars de Chester Himes sont frappantes. Dans ce roman consacré aux parcours des immigrés subsahariens à Paris, on trouve deux policiers afro-américains, Dubois et Smith, un écrivain américain, Chester Himes, un journaliste africain, Yegba, né au Cameroun mais résidant à Paris, une Américaine, Faté, et une métisse, Myriam, dont les déplacements se situent entre New-York-Paris-Cameroun, et d'autres pays africains.

frontières des genres et des œuvres littéraires ou autres auquel l'auteur pourrait avoir accès au cours de l'élaboration de son œuvre⁵⁶». Il s'avère donc que la critique des sources du polar africain pose en particulier le problème de la réception : elle ne peut que parcourir un chemin qui l'éloigne de l'œuvre présente, car elle n'y revient pas⁵⁷.

Se situant dans une perspective sémiotique et narratologique, les représentants de la dernière tendance critique étudient les manières dont les enjeux scripturaires du polar africain s'inscrivent dans une tendance hybride. La fiction policière africaine prend naissance dans une sorte de « dialogisme » qui disqualifierait toute idée de reproduction fidèle des modèles occidentaux. Elle cultiverait, selon Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari, « plutôt cette hybridité contemporaine, en lien sans doute avec une sensibilité désormais mondialisée, où s'opèrent les reprises créatrices qui, à chaque fois, redéfinissent les limites du genre, selon une évolution qui se lit dans le polar en général⁵⁸». Lydie Moudileno, dans *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*⁵⁹, rappelle, après avoir dénoncé le caractère «extrêmement élitiste» de la critique dans sa définition du fait littéraire africain, que la production populaire, en particulier le roman policier, « participe du renouvellement des dynamiques de lecture/écriture francophone des sociétés africaines contemporaines⁶⁰». Distinguant deux types de roman policier dans la littérature africaine des années 80 : roman policier d'inspiration fantastique et le néo-polar, elle montre que l'originalité du polar africain «se situe surtout dans la manière dont les intrigues s'articulent autour de la différence

⁵⁶ Josias Semujanga, « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique dépolitisée du roman », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 7.

⁵⁷ Justin Bisanswa, « L'Aventure du discours critique », *Présence francophone*, n° 61, 2003, p. 19.

⁵⁸ Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari, « Introduction », dans Pierre Halen, Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain, op. cit.*, p. 9.

⁵⁹ Lydie Moudileno, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, Dakar, Codesria, 2003.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 70.

culturelle entre policiers français et milieux blacks⁶¹». Cette originalité, qui se lit dans le mélange des genres, dans la convocation de divers savoirs, dans l'indécence verbale, dans la représentation grotesque ou carnavalesque du corps, a été également étudiée par Christiane Ndiaye, Sylvère Mbondobari, Françoise Naudillon⁶², etc.

Réputé pour son langage cru, vulgaire et sa représentation grotesque du corps, le polar transgresse les tabous et inscrit au cœur de sa poétique le scandaleux et le tragique. Christiane Ndiaye, dans son article «Le grotesque dans le polar: clichés ou carnavalesques? » analyse les enjeux de cette écriture de la vulgarité ou du grotesque dans les polars d'Achille Ngoye, de Mongo Beti et de Moussa Konaté. Elle montre, en notant les limites de la pratique du grotesque dans le polar africain, que «bien souvent, carnavalesque et clichés coexistent et participent à l'élaboration d'une satire sociale assez cinglante, qui fait en sorte que le polar se rapproche des conventions de la " grande littérature", brouillant les frontières entre les canons du populaire et du lettré⁶³». Et, enfin, Sylvère Mbondobari, tout en soulignant le double héritage des auteurs africains, reconnaît l'introduction de la « rupture dans les formes de représentations», une rupture qui se situe « à la lisière du sérieux et du désinvolte, du comique, du dramatique et de l'ubuesque ⁶⁴».

Comme on peut le constater, ces quatre tendances critiques qui étudient la conformité des auteurs africains aux règles génériques du roman policier, le poids de la machine politique,

⁶¹ *Ibid.*, p. 72.

⁶² Françoise Naudillon, « Le Polar africain et subversion langagière », dans Musanji Ngalasso-Mwatha (dir.), *L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 349-365.

⁶³ Christiane Ndiaye, «Le Grotesque dans le polar : carnavalesque ou clichés? », dans Rémi Astruc et Pierre Halen (dir.), *Le Grotesque dans les littératures africaines*, Metz, Université de Lorraine, 2012, p. 164.

⁶⁴ Sylvère Mbondobari, « Les lieux de l'immigration dans le roman policier africain postcolonial », dans Pierre Halen, Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain, op. cit.*, p. 159.

la persistance des croyances traditionnelles et le recours au grotesque, à l'obscène, s'intéressent très peu à la question du savoir culturel. Notre recherche, qui est redevable à certaines de ces études critiques, redonne la primauté aux mécanismes d'appropriation et de transformation des canons et met essentiellement l'accent sur l'inscription du savoir culturel. Elle vise à montrer la diversité créatrice des œuvres de ces auteurs, qui s'approprient, chacun à sa manière, le roman policier, en jouant avec les conventions génériques du polar.

4. Cadre théorique et méthodologique

Au regard de ce qui précède, le chemin paraît balisé. Les multiples contributions évoquées ci-dessus donnent l'impression que tout a été dit. Il est, cependant, fondamental d'observer que beaucoup de romans de notre corpus ne sont pas réductibles à de simples textes de dénonciation politique ou sociale. Nous souhaitons donc proposer une nouvelle lecture de la fiction policière africaine, en accordant la primauté à l'aspect culturel. Il ne s'agira pas, on l'aura compris, de chercher à explorer les relations intertextuelles que le polar africain entretient avec les œuvres de Chester Himes et celles de la littérature policière générale, mais plutôt de montrer comment l'écriture policière africaine s'inscrit dans une constellation d'autres récits (anciens) qu'elle fait apparaître dans son déploiement discursif, sémantique et narratif.

Notre objectif étant l'analyse des mécanismes d'appropriation du genre, l'étude accordera moins de place à l'aspect politique et idéologique. Plus précisément, nous ne nous arrêterons pas à la traditionnelle critique sociologique du roman africain sur les exactions politiques. Cette dimension, qui est manifeste dans les polars de Mongo Beti, par exemple, restera, dans le cadre de cette étude, un épiphénomène : la difficulté d'enquêter dans le polar africain est plus une contrainte culturelle que politique. En tenant compte de notre hypothèse

de départ selon laquelle le polar d’Afrique francophone amène à repenser la définition du crime dans le contexte africain, on peut comprendre aisément le postulat de certains discours critiques déjà évoqués qui se focalisent sur la dimension ethnographique et exotique de l’écriture policière africaine. Convoquant certains mythes cosmogoniques et récits traditionnels, le polar africain s’ouvre sur d’autres textes, d’autres savoirs qui mettent à rude épreuve la logique cartésienne. Il s’inscrit dans un mouvement d’articulation d’un discours (historique, ethnologique, sociologique etc.) sur la société africaine, sur ses savoirs et pratiques culturels. Cette singularité nous conduit à recourir aux travaux théoriques sur le discours social, l’imaginaire social et une approche sociocritique intégrée à celle de la poétique des genres. La mise en oeuvre de ces différentes notions permettra de saisir, d’une part, les rapports entre le polar et les autres productions (romans, essais, etc.) et, d’autre part, les liens entre le textuel et le social.

La sociocritique utilise les acquis de l’école de Francfort, de la critique génétique, de l’intertextualité, et des travaux de Bakhtine. Elle participe, selon Pierre Popovic, à «l’affinement des méthodes et à la réélaboration de concepts comme ceux d’imaginaire social, d’écart productif, d’interdiscursivité, d’hétéromédialité, d’embrayeur sociosémiotique⁶⁵». En envisageant le texte littéraire comme une matière langagière, comme un procès textuel et sémiotique, elle se distingue de la sociologie empirique des institutions littéraires et éditoriales, du marché du livre, des publics et de la vie littéraire. Les trois grandes écoles (école de Vincennes, école de Montpellier et école de Montréal) qui caractérisent son histoire s’attachent à l’analyse des modalités de la textualisation du discours social. Toutefois, **cette**

⁶⁵ Pierre Popovic, « De Marx à Bakhtine. Ethno-et sociocriticiens, qu’est-ce qui vous fait marcher ? », dans Anne-Marie David et Pierre Popovic (dir.), *Les Douze travaux du texte. Sociocritique et ethnocritique*, Montréal, Figura, 2015, p. 21.

mise en texte du discours social ne vise pas à réduire le texte littéraire à un simple élément discursif. Il est, selon, Claude Duchet, « l'importé dans le texte. Il s'agit d'une notion de discours liée aux phénomènes d'interdiscursivité : il faut saisir la présence dans le texte de discours tenus en dehors de lui⁶⁶». Pour sa part, Marc Angenot, le définit comme

[t]out ce qui se dit et s'écrit dans un état de société; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les médias électroniques. Tout ce qui narre et argumente, si l'on pose que narrer et argumenter sont les deux grands modes de mise en discours. Ou plutôt, appelons « discours social » non pas ce tout empirique, à la fois cacophonique et redondant, mais les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le dicible, le narrable et l'opérable et assurent la division du travail discursif⁶⁷.

Le discours social ordonne à travers des « règles de production et de circulation », participe à la construction de la doxa et façonne la mémoire collective. Marc Angenot, selon son approche théorique et méthodologique voulant que les discours sociaux forment un système composé, interactif où s'opèrent de fortes tendances hégémoniques⁶⁸, développe une sociocritique des totalités qui s'oppose à l'idée selon laquelle le texte littéraire peut, d'un point de vue esthétique, prendre seul en charge le discours social. Selon lui, les textes littéraires participent à la construction, à la pérennité et à la transformation du discours social au même titre que les rituels de négociation sociale, les traités politiques et économiques, les modes de célébration spirituelle et culturelle, les récits identitaires et idéologiques et les artefacts institutionnels ou symboliques. C'est à l'intérieur de cette vaste rumeur où il y a les lieux communs de la conversation et les blagues du Café du Commerce, les espaces triviaux du

⁶⁶ Ruth Amossy, « Entretien avec Claude Duchet », *Littérature*, n° 140, 2005, p. 130.

⁶⁷ Marc Angenot, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », *Littérature*, n° 70, 1988, p. 83.

⁶⁸ Marc Angenot « Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 15.

journalisme, des doxographes de « l'opinion publique », aussi bien que les formes éthérées de la recherche esthétique, de la spéculation philosophique, de la formalisation scientifique⁶⁹, que le texte littéraire organise un espace d'expression du social qui se diffuse de manière spécifique.

Dans le polar africain, les discours sociaux textualisés sont, entre autres, les discours sur l'actualité africaine et sur l'immigration africaine en France. Essentiellement liés aux domaines politiques, religieux et culturels, ils permettent de confronter les expériences individuelles aux expériences collectives. Ils sont, dans les romans, souvent parodiés et tournés en dérision : chaque texte se joue à sa manière du discours social, de l'imaginaire social qui permet à une société de vivre, de voir et de faire sa propre existence, son monde⁷⁰.

En effet, l'imaginaire social est fait d'une série d'images, de figures, de fabrications et de représentations. Il est « l'ensemble des moyens langagiers mis en œuvre par une société pour se représenter ce qu'elle est, ce qu'elle tient pour son passé et pour son avenir⁷¹». Se situant aux frontières des théories de l'histoire et de la société et celles du langage et des représentations, le concept d'imaginaire social est parfois employé pour désigner le rapport de déviation, d'invention, de distorsion ou de manipulation que certaines représentations entretiennent avec la réalité⁷². Il se trouve au centre de la démarche sociocriticienne. Celle-ci a pour objectif principal l'analyse des dynamiques d'interactions qui relient les textes à la sémiosis sociale; elle part du principe que les formes langagières déterminent les significations. L'école de Montpellier, qui développe les concepts de phénotexte, génotexte,

⁶⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁷⁰ Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, p. 219.

⁷¹ Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, 2013, p. 22.

⁷² Patrice Leblanc, « L'imaginaire social. Note sur un concept flou », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 97, juillet-décembre, 1994, p. 416.

morphogénèse etc., analyse les idéosèmes, lesquels, selon Edmond Cros, sont des «articulateurs sémiotico-idéologiques qui jouent le rôle de charnière entre la société et le textuel⁷³». Perçue comme une « science des œuvres», comme une « herméneutique sociale des textes», comme une « perspective⁷⁴», comme un « espace de pensée» et non comme une théorie et une discipline, la sociocritique, pour l'école de Montréal, est une démarche critique qui permet de lire la dimension socio-discursive du texte littéraire.

Cette démarche critique visant à découvrir les constructions qui créent le sens du texte, ne veut, comme le note Marc Angenot, « ni subsumer l'esthétique et la littérarité sous des fonctions sociales positives ni fétichiser le littéraire comme étant d'une essence à part⁷⁵». Ce refus de fétichisation du littéraire s'élabore autour d'une conception singulière selon laquelle le texte peut, non seulement reconduire les préconstruits, mais peut aussi transgresser et déconstruire les discours doxiques. Ceci revient à dire que la méthode sociocriticienne formule des interrogations qui remettent en question la traditionnelle approche sociologique, laquelle se limite habituellement aux rapports entre littérature et société. En ouvrant donc une conception de la signification textuelle selon laquelle l'examen de la mise en forme n'a de sens que par l'éversion du texte vers ses altérités constitutives, c'est-à-dire vers les mots, « les discours, les répertoires de signes qu'il a intégrés, qu'il corrèle les uns aux autres de façon étonnante et problématique, et qu'il transforme grâce à la distance sémiotique qu'il gagne sur eux par divers moyens scripturaux qu'il s'agit justement de faire apparaître et d'analyser⁷⁶», la

⁷³ Edmond Cros, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 196 .

⁷⁴ Pierre Popovic, «La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, 2011, p. 11.

⁷⁵ Marc Angenot et Régine Robin, « La sociologie de la littérature : un historique suivi d'une bibliographie de la sociocritique et de la sociologie de la littérature», *Discours social/ Social discourse*, nouvelle série/ New series, vol . IX, 2002, p. 32.

⁷⁶ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *op. cit.*, p. 10.

sociocritique relègue au second plan les « déterminations sociales objectives » et antérieures (origine, formation, carrière, fortune de l'auteur) et se focalise essentiellement sur le texte. Elle observe les multiples sens qui circulent à l'intérieur de l'œuvre, et interroge « les supposés, l'implicite, les contradictions, les passages énigmatiques, les dérives sémiotiques, les inutilités (personnages surnuméraires, énumérations hasardeuses), l'invention pure et simple (d'une langue par exemple), les relations sémantiques curieuses, les conflits poétiques ou les apories narratives⁷⁷».

Nous avons recours, par ailleurs, à la poétique des genres, qui se heurte, depuis ses débuts à l'épineux problème de la définition de la notion de genre. Car ayant une fonction esthétique, herméneutique, cognitive, affective et politique⁷⁸, le genre n'est pas une notion statique, une essence immuable, mais une notion dynamique qui fonctionne par transformation et par adaptation à de nouvelles réalités sociales et culturelles. Une « aire de jeu⁷⁹» selon l'expression de Philippe Lejeune, il offre toutes les possibilités de subversion et de transgression. Chaque écrivain reprend le modèle générique, le modifie ou le retravaille⁸⁰. Les études magistrales d'Alastair Fowler⁸¹ et de Jean-Marie Schaeffer montrent, par exemple, que la transformation générique serait le seul événement propre à l'histoire littéraire et le moteur de cette histoire.

Ces considérations théoriques sur la sociocritique, le discours social, l'imaginaire social et la poétique des genres autorisent à affirmer que l'appropriation du roman policier par

⁷⁷ Claude Duchet, « Positions et perspectives », dans *Sociocritique*, *op. cit.*, p. 4.

⁷⁸ Mireille Macé, *Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 15.

⁷⁹ Philippe Lejeune, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, P. 71.

⁸⁰ Voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris, Seuil, 1989.

⁸¹ Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

les écrivains africains se fait par l'intégration des discours sociaux, des savoirs culturels, politiques et religieux africains. Tous ces discours relèvent de ce qui est déjà sémiotisé sur l'univers africain. Ils affectent non seulement les conventions du genre, mais montrent aussi une autre façon de penser le crime dans une société donnée.

La présente étude s'articule autour de trois grandes parties. La première partie «Historique et poétique du roman policier» est consacrée aux conditions d'émergence du roman policier. Nous y effectuons une distinction entre le roman à énigme, roman noir, roman à suspense et néo-polar. Le deuxième chapitre de cette partie, «Trajectoires et filiations des écrivains africains» analyse les tendances du polar africain, c'est-à-dire la prédilection des auteurs pour le roman à énigme ou le roman noir, tandis que « Le crime comme une construction culturelle » est une sorte de constat de la conception africaine du crime, où les contraintes des croyances et pratiques traditionnelles rendent la définition eurocentriste du crime peu pertinente.

Dans la deuxième partie, « Quête, enquête et transformation des canons », l'accent est mis sur les différentes figures du justicier (vengeur et justicier traditionnel). De Kouty, l'héroïne du roman d'Aïda Mady Diallo, à la « grande colère » des représentants de la justice ancestrale dans les romans de Keita et de Konaté, il s'agit d'interroger les mécanismes mis en place pour infléchir les canons du polar. Cette inflexion, qui traduit deux régimes de justice (justice traditionnelle et justice moderne) décrit également les conditions précaires dans lesquelles vivent les marginaux. C'est à la lumière de la mise en scène des gens simples que nous aborderons les parcours des immigrés clandestins dans les romans d'Achille Ngoye et de Bolya Baenga. Nous examinons précisément les enjeux de l'écriture de l'obscène chez Bolya Baenga en termes de subversion et de parodie du récit colonial et ethnographique. L'analyse

constate, à la fin de cette deuxième partie, une subversion linguistique, une écriture ludique dans les romans de Janis Otsiemi et de Mongo Beti.

Avec la troisième partie, « Effets d'étrangeté et effets de réel : formes et enjeux de la critique sociale », nous examinons les modalités de figuration du réel dans le polar africain. Nous commençons par montrer les relations entre le roman policier et le genre fantastique. Le surnaturel, l'irrationnel et l'étrange qui caractérisent le récit fantastique, participent à la construction du polar africain. Celui-ci se caractérise par des tensions : rationalité / irrationalité, et présente un intérêt heuristique et épistémologique singulier. Dans le polar africain, le surnaturel qui rend souvent l'enquête policière difficile, n'est pas totalement considéré par les personnages comme un phénomène anormal, mais comme quelque chose qui fait partie intégrante des réalités quotidiennes.

Dans les romans de Moussa Konaté, d'Achille Ngoye et de Modibo S. Keita, par exemple, les enquêteurs sont sans cesse confrontés aux apparitions et aux événements étranges. Cette manière d'écrire les traditions et cultures africaines dans le polar, nous conduira à étudier les « espaces de l'auto-exotisme ». Nous analysons les relations entre certaines descriptions et le discours ethnographique, en mettant l'accent sur le lecteur construit par les textes. Ces aspects nous amènent à étudier, en dernier lieu, l'effet de réel du polar africain. Nous montrons comment l'effet de réel dans le polar africain se construit à la fois dans les références aux événements politiques et sociaux réels et dans la dénonciation des crimes rituels et des pratiques sociales et religieuses.

Première partie
Historique et poétique du roman policier

Chapitre 1

Récits de crime et d'horreur

Ceux qui avaient parlé de crime ne s'étaient malheureusement pas trompés, le commissaire de police en fut convaincu dès le seuil. Tout, dans la première pièce, dénonçait avec une lugubre éloquence la présence des malfaiteurs [...].

Émile Gaboriau, *L'Affaire Lerouge*.

Si les conditions qui ont rendu possible l'émergence du roman policier peuvent se trouver dans la modernité, c'est-à-dire dans l'industrialisation, la prolétarianisation de la classe ouvrière, la concentration capitaliste et le règne des rapports d'argent⁸², retracer son origine revient par contre à se plonger dans une suite de formes où plusieurs récits s'affrontent et se garantissent mutuellement. Tandis que certains soulignent incessamment son caractère moderne en mettant l'accent sur le raisonnement hypothético-déductif comme la traduction manifeste de la modernité scientifique et technologique du XIXe siècle finissant, d'autres remontent aux récits bibliques, antiques, tragiques et orientaux pour chercher le premier (ou les premiers) détective (s) de l'humanité.

À propos de la Bible, Claude Aziza et Anne Rey mentionnent que « le crime de Caïn est poursuivi et châtié » et que « Joseph interprète avec sagacité les songes du Pharaon et Salomon, dans le Livre des Rois, par une ruse psychologique, oblige la fausse mère à se démasquer⁸³ ». Ils convoquent aussi les vieilles légendes des Bédouins dans lesquelles les éleveurs arabes tentent de retrouver les chameaux perdus en suivant les traces de leurs pas.

⁸² Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 23.

⁸³ Claude Aziza et Anne Rey, *La Littérature policière*, Paris, Pocket, 2003, p. 15.

Des faits semblables sont également repérés dans les écritures juives, chez Hérodote et dans *L'Eneide*; les personnages comme Bartholo, le héros du *Barbier de Séville* de Beaumarchais, les princes du conte persan, *Les Mille et une nuits*, et l'Oedipe-roi de Sophocle, sont considérés comme des précurseurs des détectives modernes. Alors que Ti Jen-Tsé, un personnage mythique en Chine fait « office de policier, à la fois détective subtil et enquêteur musclé », l'histoire des origines du roman policier rappelle que de Shakespeare au *Zadig* de Voltaire l'essentiel de la thématique policière existe déjà⁸⁴. Cette recherche historique considère également les pérégrinations d'Archimède comme des prouesses et des qualités qui caractérisent les détectives du temps moderne. L'écrivain et le critique iranien, Fereydoun Hoveyda, dans un court essai consacré à l'histoire du roman policier, résume, dans une dense proposition interrogative, le sentiment largement partagé par la critique. Selon lui, les exploits des héros antiques, ne sont-ils pas, en réalité, « une préfiguration du détective moderne cherchant les pistes et des indices dans les rues modernes?⁸⁵»

Cependant, cette même critique reconnaît que la quête des origines qui puise dans les récits immémoriaux pose des problèmes épistémologiques. Nombreuses sont les études qui notent que les pouvoirs déductifs et imaginatifs dont font montre ces héros antiques ne permettent pas d'établir une paternité directe et légitime pour le roman policier. La manière dont ces héros interprètent les énigmes sont naturellement différentes de la démarche d'un

⁸⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁵ Fereydoun Hoveyda, *Petite histoire du roman policier*, Paris, Éditions du Pavillon, 1956, p. 15.

Chevalier Dupin et d'un Sherlock Holmes⁸⁶ : les règles sur lesquelles est fondé le récit policier sont quasi inexistantes dans ces écrits.

Produit de la modernité selon la formule de Jacques Dubois, le roman policier exploite largement les ressources des sciences expérimentales et naturelles, et appartient donc à une culture urbaine. Le développement des villes entraîne inéluctablement la montée de la criminalité. La police, formée aux techniques modernes, est déployée pour combattre le phénomène. S'appuyant sur les progrès scientifiques, elle tente de convaincre les esprits de l'efficacité de ses méthodes, qu'elle a une grande supériorité sur les criminels, qu'elle peut toujours les traquer en se basant sur les traces et les indices qu'ils laissent sur les lieux du crime. À cet égard, les contes philosophiques d'Edgar Allan Poe pourraient servir d'œuvre pionnière d'une littérature qui met essentiellement l'accent sur le progrès scientifique et technique. Cette littérature se structure autour d'une philosophie singulière, celle consistant à placer les indices dans un environnement mis sous le signe de la vérité, de l'authenticité.

Ainsi, dans ce chapitre, nous poserons des bases théoriques qui nous permettront de faire le bilan de l'évolution du roman policier et des différentes variantes auxquelles il a fini par donner naissance. Ce qui y est visé n'est pas de fournir une définition consensuelle du roman policier, mais tout simplement de rappeler les grands traits qui caractérisent les différentes formes de la littérature policière. Il s'agira de décrire, dans un premier temps, les circonstances qui ont conduit à la naissance du roman policier, à interroger les figures criminelles de la littérature populaire du XIXe siècle. Le roman-feuilleton, lancé par Émile de Girardin dans le journal *La Presse* en France, narrait également les parcours des grands

⁸⁶ Francis Lacassin précise que « ces héros interviennent dans une civilisation rurale alors que le roman policier est un produit, une scorie de la civilisation urbaine » (Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, Paris, Union générale d'Éditions, 1974, p. 23).

criminels sous le Second Empire et était accessible aux couches les plus défavorisées. Il s'agira, dans un deuxième temps, de délimiter les techniques de construction des différentes branches du roman policier, en mettant l'accent sur l'idéologie du roman à énigme, du roman noir, du roman à suspense et du néo-polar. Cette description des branches du roman policier, nous aidera à mieux comprendre les filiations et les trajectoires des auteurs africains et le fonctionnement de l'enquête dans le corpus à l'étude.

1.1. Du redresseur de torts du roman populaire au détective du roman policier

Précisons d'abord que les frontières entre les genres populaires sont assez floues. Le roman populaire dont sont issus les différents genres paralittéraires (roman policier, roman sentimental, roman feuilleton et fantastique) développe dès le XIXe siècle une poétique du crime et de la terreur. Les personnages légendaires comme Robert le diable (un personnage malfaisant, meurtrier et voleur) et Bonhomme misère (un homme miséreux qui, après avoir réalisé un vœu magique, préfère la justice à la vengeance) sèment la terreur. Au moment où triomphe le rationalisme, ces récits d'horreur qui puisent leurs sujets dans les ruines des châteaux moyenâgeux où foisonnent spectres, cadavres et apparitions surnaturelles et démoniaques, plongent le lecteur dans un monde où sont absentes la lumière et la raison cartésienne. On connaît, bien sûr, les actions des créatures monstrueuses et des criminels aux visages terrifiants qui foisonnent les romans noirs ou gothiques⁸⁷ comme *Le Château d'Otrante* (1765) de Horace Walpole et *Les Mystères d'Udolpho* (1794) d'Ann Radcliffe pour

⁸⁷ Ces romans, qui mettent en scène des démons et des spectres, se complaisent à déchaîner les passions et les tensions les plus cruelles. Pour une étude détaillée, voir Jérôme Prieur, *Roman noir*, Paris, Seuil, 2006; Elisabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris: réveils gothiques: émergence du roman noir anglais 1764-1824*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004 ; Alice M. Killen, *Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Paris, Honoré Champion, 1967; et Catriona Seth (dir.), *Imaginaires gothiques: aux sources du roman noir français*, Paris, Éditions Desjonquères, 2010.

ne citer que ceux-ci. Ces romans gothiques dont les problématiques seront largement exploitées par les auteurs du roman populaire du XIXe siècle, reposent sur une vision terrifiante de l'humanité et traduisent le passage difficile d'un monde irrationnel à un monde rationnel.

En effet, dès le romantisme, la thématique criminelle se met progressivement en place, et trouve sous la plume de certains auteurs une première configuration. Romanciers et chroniqueurs de la monarchie de Juillet signalent tous l'écrasante domination criminelle du vieux centre historique et de ses marges immédiates⁸⁸. Dans leurs romans qui convoquent toute une topographie urbaine (rues, places, impasses) cristallisant la peur, sont présents malfaiteurs, voleurs, filles publiques, vagabonds, justiciers, bagnards et inspecteurs, qui empruntent la rue des Cargaïsons ou la rue du Marché Neuf, la rue de la Calendre, la rue aux Fèves ou impasse Saint-Martial. Les thèmes comme le crime impuni, la recherche de l'identité, l'erreur judiciaire et la vengeance qu'on retrouve également dans le drame et le mélodrame s'étendent considérablement sur une partie importante de la production romanesque de cette époque.

Comme le montre le cas exemplaire des criminels de la « bibliothèque bleue » analysés par Geneviève Bollème⁸⁹, une pluralité de récits qui prennent pour sujets les crimes célèbres se constituent au cours du XVIIIe siècle. De *Brigands et bandits célèbres*⁹⁰ de Maurice Alhoy

⁸⁸ Dominique Kalifa, « Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIXe siècle », *Sociétés & représentations*, n° 17, 2004, p. 4.

⁸⁹ Geneviève Bollème, *La Bibliothèque bleue: la littérature populaire en France du XVII au XIXe siècle*, Paris, Julliard, 1971; *Littérature populaire et littérature de colportage au XVIIIe siècle: livre et société*, Paris, La Haye, Mouton, 1965.

⁹⁰ Maurice Alhoy, *Brigands et bandits célèbres*, Paris, Guiller, 1845.

aux *Crimes célèbres*⁹¹ d'Alexandre Dumas, écrits entre 1839 et 1840, en passant par *Causes criminelles et mondaines*⁹² du chroniqueur judiciaire, Albert Bataille, du Figaro, on observe toute une littérature populaire aux tons didactiques dont la fonction est de raconter l'histoire des grandes figures du crime et de la terreur. De Cartouche à Landru, ces criminels « tissent la trame d'une autre Histoire de France, hiérarchisée, ordonnée, possédant elle aussi ses saints, ses martyrs et ses monstres⁹³ ». On peut citer, à ce titre, des figures criminelles comme Lacenaire, Marie Lafarge, Troppmann, Vacher et Soleillant qui ont largement contribué à la fabrication de cet imaginaire populaire du crime au XIXe siècle dont parle Dominique Kalifa.

Évoquer ce panthéon de brigands célèbres (l'expression est de Dominique Kalifa), c'est évoquer indirectement l'histoire du roman populaire, un genre complexe qui a longtemps eu mauvaise presse⁹⁴. Il est d'autant plus difficile de fournir une définition précise à cette littérature hybride, qui dès la Révolution industrielle, a imposé au livre, et donc à la littérature, de nouvelles règles de jeu : vulgarisation, popularisation et démocratisation⁹⁵. L'ensemble des travaux consacrés, depuis plusieurs décennies, à cet objet fuyant, insaisissable, difficile à classer, ne cessent de se heurter, sur le plan pratique comme sur le plan théorique⁹⁶, à des problèmes méthodologiques.

La notion de roman populaire renvoie d'abord à une production littéraire traduisant des réalités spécifiques, celles des classes populaires dont les conteurs sont considérés comme les

⁹¹ Alexandre Dumas, *Crimes célèbres*, Paris, Fournier-Valdès, 1948.

⁹² Albert Bataille, *Causes criminelles et mondaines*, Paris, Dentu, 1895. Cité par Dominique Kalifa dans *L'Encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, chapitre « De la mémoire à l'histoire », p. 277.

⁹³ Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle Époque*, op. cit., p. 275.

⁹⁴ Geneviève Bollème, *La Bibliothèque bleue: la littérature populaire en France du XVII au XIXe siècle*, Paris, Julliard, 1971, p. 8.

⁹⁵ Charles Grivel, « Le Passage à l'écran. Littératures des hybrides », dans Jacques Migozzi (dir.), *De L'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, PULIM, 2000, p. 408.

⁹⁶ Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, Limoges, PULIM, 2005, p. 21.

éminents producteurs. Mais, ce discours théorique qui procède à des formulations essentialistes et idéologiques ne facilite pas la conceptualisation du « populaire⁹⁷ ». Il ne s'interroge pas, par exemple, sur l'identité des véritables producteurs et récepteurs de cette littérature. Nous savons que le roman populaire n'a pas toujours été écrit par des écrivains issus des milieux populaires, et que ses lecteurs ont été pendant longtemps les gens de la bourgeoisie ou de la petite bourgeoisie. Apparue au XIXe siècle, période où les sociétés européennes (française et anglaise, en particulier) subissent des transformations majeures (industrialisation et l'alphabétisation des classes populaires, concentration capitaliste, naissance d'une société de consommation et de loisir), le roman populaire met en scène la misère et la vie de Château, les filles flétries, les femmes à vendre, les drames de l'adultère, le sabre et le goupillon, les crimes de la calotte, les exploits patriotiques et les hauts faits⁹⁸. Il correspond à l'attente d'un lectorat passionné de fait divers. Ce fait divers désigne à la fois, et de manière plus ou moins confuse, une catégorie d'événements, un type de récit et une rubrique journalistique spécifique⁹⁹. Issu des transformations qui ont marqué la production journalistique du XIXe siècle et exprimant de profondes mutations idéologiques et sociales¹⁰⁰, le fait divers se présente comme le récit d'un acte d'une violence inouïe qui perturbe l'ordre

⁹⁷Jean Paul Galibert, analyse la dimension polysémique du mot populaire. Selon lui, ce terme est porteur de quatre significations : 1) une communauté traditionnelle (une identité collective); 2) les couches défavorisées (le bas-peuple, la plèbe); 3) une universalité souveraine (représentants du peuple); 4) un grand nombre de personnes(masse), (Jean Paul Galibert, «Le jeu du mot populaire», dans Jacques Migozzi (dir.), *Le Roman populaire en question (s)*, actes du colloque international de mai 1995 à Limoges, Limoges, PULIM, 1995, p. 544).

⁹⁸ Michel Nathan, *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 191.

⁹⁹Alex Gagnon, *La Communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIXe -XXe siècle)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 31.

¹⁰⁰ Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle Époque*, op. cit., p. 10.

habituel. Et l'attrait pour les crimes qu'il raconte « vient moins de sa nouveauté que de ses qualités narratives¹⁰¹».

Sa structure (au sens où l'entend Roland Barthes¹⁰²) est formée autour des oppositions entre attente et rupture. Brouillant la conception du vraisemblable, et heurtant les sensibilités, parce qu'il puise dans l'honneur et le crime sanglant, le fait divers rend compte des grands procès de l'époque. Le parcours des trois bagnards les plus célèbres sous le Second Empire (François Vidocq, ancien bagnard devenu chef de Sureté de Bonaparte, Pierre Coignard alias le Comte de Sainte-Hélène et Anthelme Collet) anime les débats et inspire les romanciers qui tentent, à travers leurs histoires singulières, d'analyser certains phénomènes sociaux. Cette littérature populaire a une dimension biographisante manifeste. François Vidocq, le plus célèbre de ces anciens criminels repentis, publie ses Mémoires en 1828-1829. Doué d'une faculté d'observation remarquable, cet ancien malfrat, qui s'est évadé à plusieurs reprises, se montre capable d'étudier, d'analyser et de décortiquer de multiples affaires criminelles de l'époque, à tel point qu'il propose en 1811 ses services à la police en se vantant de ses réseaux et de ses connaissances du monde criminel. Ses Mémoires, qui se révèlent rapidement une véritable mine de renseignements pour qui s'intéressait, non seulement au monde criminel, mais aussi au travail de police¹⁰³, influenceront les auteurs comme Émile Gaboriau (son détective Lecoq), Balzac (le personnage de Vautrin dans *La Comédie humaine*), Hugo (le personnage de Jean Valjean dans *Les Misérables*), Ponson Du Terrail (Rocamboles) et Maurice Leblanc (Arsène Lupin, le gentleman cambrioleur). Après s'être retiré de la police, il fonde la première agence de détective à Paris.

¹⁰¹ Maurice Lever, *Canards sanglants : naissance du fait divers*, Paris, Fayard, 1993, p. 14.

¹⁰² Roland Barthes, « Structure du fait divers », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 194-204.

¹⁰³ Jean Bourdier, *Histoire du roman policier*, Paris, Éditions du Fallois, 1996, p. 28.

Dans la mesure où il heurte les sensibilités et transgresse les tabous (parce qu'il expose ostentatoirement les crimes et l'horreur), le roman populaire est rapidement dénoncé par les bourgeois, qui le qualifient de réactionnaire, de subversif, de malsain et susceptible de corrompre ses lecteurs. De Sainte-Beuve à Alfred Nettement, il est sévèrement critiqué et considéré comme une subversion et une « abâtardisation » accélérée des Belles-lettres. Des désignations comme « romans pour chambrières ou portières », « littérature mercantile ou industrielle » reviennent abondamment dans le discours critique de cette époque, un discours selon lequel les lecteurs du roman populaire sont « tous promis à l'enfer et à la crétinisation par l'ingurgitation de véritables orgies de l'imagination, de peintures jugées ou trop irréelles ou trop peu idéalisées, le manque de décence et de bon sens, l'exaltation d'une idéologie matérialiste et jouisseuse issue de la Révolution et qui sape les bases morales de la société¹⁰⁴».

Cependant, cette condamnation n'est pas essentiellement due à l'exhibition de la criminalité et de la contestation des valeurs sociétales, elle est, au contraire, une réponse immédiate au danger que représente, aux yeux des milieux lettrés, la production populaire de masse. Prioritairement destinée aux classes moyennes qui viennent d'accéder aux loisirs et à la lecture, la littérature populaire concurrence et menace le règne du livre, qui était jusque-là considéré comme le support littéraire par excellence. Elle se présente comme une mutation culturelle décisive, accoucheuse de la modernité¹⁰⁵. Romanciers et journalistes vont rivaliser dans l'exploitation des scènes criminelles, et les thèmes comme la prostitution, la femme fatale et les zombies sont largement mis en contribution. Le suicide de Denfert-Rochereau

¹⁰⁴ Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué : le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 12.

¹⁰⁵ Jacques Migozzi, « Fictions transmédias : du rhizome au réseau », dans Jacques Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 7-8.

(directeur du comptoir d'Escompte en 1889) inspirera par exemple Alphonse Daudet. *La bête humaine* de Zola, qui paraît dans le journal *La vie populaire*, décrit aussi un fait divers politique.

Conjointement à ce phénomène, le mélodrame ou le roman noir (gothique), qui sont les avatars de la Révolution française, mettent en scène, selon les propos de Marc Angenot, «conspiration cléricale, vœux forcés imposés à une jeune fille par des parents dénaturés, séquestration, persécution de la novice, reconnaissance, dénouement heureux¹⁰⁶». Issu des idéologies saint-simoniennes, fouriéristes et icariennes, le roman populaire s'intéresse, entre autres, aux exploits de Pierre François Lacenaire (exécuté en 1836) et de la bande Volland.

Considéré comme la figure tutélaire de cette littérature populaire qui prône la défense du Bien contre le Mal, Eugène Sue, dont les écrits sont traversés par l'influence de Walter Scott et de Fenimore Cooper, traite, dans une large mesure, l'une des questions importantes de la littérature policière moderne. Son héros, Rodolphe, dans *Les Mystères de Paris* (1843) qui est un redresseur de torts, représente à moindre échelle une figure paternaliste et protectrice, avec le Chourineur et Fleur-de Marie¹⁰⁷. Eugène Sue fait, en effet, réfléchir sur la vie parisienne, décrit la classe qui pille, vole et assassine et propose à la fin du roman une solution qu'on pourrait qualifier d'humanitaire. Les différents personnages (les forçats innocents, les prostituées vertueuses, les pauvres honorables et les riches malhonnêtes et vicieux) qui foisonnent, dans ses productions, rendent, non seulement compte des tensions et des bouleversements sociaux, mais rappellent aussi que le combat contre le Mal constitue toujours

¹⁰⁶Marc Angenot, *Les Dehors de la littérature. Du roman populaire à la science-fiction*, Paris, Champion, 2013, p. 63.

¹⁰⁷ Laurence Kany, « L'Éducation dans les romans d'Eugène Sue », dans Daniel Compère et Jean-Pierre Galvan (dir.), *Relectures d'Eugène Sue*, Amiens, AARP (Association des amis du roman populaire), Automne-Hiver, 2004, p. 73.

un élément central dans la configuration du récit policier. Car, ce Mal est considéré comme une abomination, d'où la dimension didactique qui prévaut souvent dans ses œuvres.

Le schéma binaire et manichéen sur lequel repose le roman d'Eugène Sue sera largement exploité par les romanciers populaires qui analyseront les rouages de l'univers des bandes criminelles. Gaston Leroux, Alexandre Dumas, Paul Féval, Émile Gaboriau, etc., qui se démarquent d'une certaine manière d'Eugène Sue, vont tenter de distraire le public en évacuant la dimension critique et moraliste, caractéristique des romans de leur devancier. Au lieu d'être des redresseurs de torts, leurs héros seront des individus fascinés par les banalités et les problèmes sentimentaux. Les romans d'Émile Gaboriau présentent des enquêteurs qui sont mêlés au drame, notamment dans son roman *La Corde au cou*, ce qui pose un certain problème quant au statut du détective, comme le note bien Roger Bonniot :

[les] maîtres policiers créés par Émile Gaboriau sont doués d'un extraordinaire esprit d'observation, d'une surprenante perspicacité ainsi que d'un réel sens pratique. Ils savent recueillir et interpréter les moindres indices et par les déductions surprenantes approcher peu à peu de la solution des énigmes posées par les crimes et les délits qui leur sont soumis. Il leur arrive, certes, de commettre des étourderies ou des erreurs, ce qui les rend d'ailleurs plus humains, mais ils se rendent vite compte de leurs fautes et, comme ils ne sont pas aveuglés par la vanité, ils les ont bientôt corrigées¹⁰⁸.

Gaboriau, ancien secrétaire de Paul Féval, donne à ses différentes intrigues une dimension privée. Ce renversement narratif est intéressant. Il entraîne inéluctablement un changement marqué de rapports de classe. Car, si le roman populaire dans sa vision romantique privilégie l'opposition entre l'aristocratie et le peuple, avec Gaboriau, il s'intéresse à la campagne, à la classe moyenne provinciale. Tandis que *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue et *Les Mystères de Londres* de Paul Féval (2006) mettent, par exemple, l'accent sur un crime multiforme,

¹⁰⁸ Roger Bonniot, *Émile Gaboriau ou naissance du roman policier*, Paris, Éditions J-Vrin, 1985, p. 188.

L’Affaire Lerouge (1875) et *Le Crime d’Orcival* (1875) de Gaboriau fournissent une élaboration assez détaillée du crime.

En effet, *L’Affaire Lerouge* se démarque nettement des procédés d’écriture des feuilletonistes. Ce roman s’élabore autour de l’élucidation d’un mystère. Une veuve est retrouvée sans vie dans sa chaumière près de Bougival. Pendant que la police mène son enquête, un détective privé du nom de Père Tabaret, surnommé Tireauclair, arrive et résout la « ténébreuse affaire ». Ce détective sera remplacé par Monsieur Lecoq dans les autres romans. À travers ses enquêtes, Gaboriau superpose deux formes : d’un côté l’enquête rationnelle, de l’autre côté, un récit aux nombreuses péripéties.

Cette manière d’aborder les problèmes sociaux captive le public, car celui-ci se trouve en face des choses qui lui sont familières. En reléguant ainsi au second plan certains éléments de la littérature feuilletonnesque, Gaboriau s’impose comme l’une des figures majeures du roman populaire et policier français. Non seulement il donne une dimension pseudo rationnelle à l’enquête, mais rend aussi « caducs et insupportables certains éléments de ce roman feuilleton: les reconnaissances et les substitutions d’enfants, l’incohérence de certaines épisodes ne peuvent plus cohabiter avec la rigueur de l’enquête policière¹⁰⁹». Mais, il faut signaler que ses romans, qui mettent l’accent sur le caractère privé de l’enquête, sont davantage des romans d’erreur judiciaire que des romans policiers au sens strict du terme: Gaboriau demeure prisonnier de « l’ensemble écrasant du roman populaire et des contraintes formelles du découpage, propices à des développements interminables¹¹⁰».

¹⁰⁹ Josée Dupuy, *Le Roman policier*, Paris, Librairie Larousse, 1974, p. 25.

¹¹⁰ Elsa Lavergne, *La Naissance du roman policier français. Du Second Empire à la première guerre mondiale*, Paris, Éditions classiques Garnier, 2009, p. 25.

Une frontière sépare en effet de manière assez nette le roman populaire du roman policier au sens moderne du terme. Cette distinction ou séparation tient essentiellement aux modalités de représentation du social. Si le roman populaire se caractérise par son labyrinthe spatial éclaté, le roman policier est construit autour d'un univers réduit, restreint, et se limite généralement à une famille, composée de quelques personnes, d'où l'opposition marquée entre la sphère publique et la sphère privée. À la différence du roman populaire dont le justicier constitue le personnage principal, le roman policier fait du détective son héros, qui pourchasse les coupables et les livre à la justice. Le détective interroge les différents suspects dans le but de rassembler des informations pertinentes pour le déroulement de l'enquête. À côté de lui, se trouve le commissaire de police dont le rôle se limite dans la plupart des cas aux constatations des différents éléments fournis par les enquêteurs. Ces différents personnages mis en scène dans le roman policier sont souvent ambigus: chacun a son petit secret et travaille dans des conditions obscures. Au justicier amateur omniscient du roman populaire, qui est mêlé au drame et qui conçoit le Droit comme bien, s'oppose le détective, extérieur au drame, qui, à la recherche d'un coupable, conçoit le Droit comme vrai¹¹¹.

Cette conception du Droit comme vrai mérite d'être expliquée, car le roman policier n'est pas une histoire du fait divers, mais une production qui place au centre de son élaboration le raisonnement scientifique. Edgar Allan Poe, dans ses trois nouvelles bien connues du recueil, *Histoires extraordinaires*, publié en 1841-1842, fixe le modèle narratif du récit policier. Il l'insère dans le cadre restreint de la nouvelle, le tire du côté du fantastique et

¹¹¹ Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 14.

met tout l'accent sur un aspect partiel de l'énigme, son caractère d'exercice intellectuel¹¹². Dans *Genèse d'un poème*¹¹³, il établit sa technique de la composition du roman policier, une technique qui consiste, d'une part, à construire le récit à l'envers et, d'autre part, à supprimer les éléments superflus qui n'apportent rien à l'intrigue. Cette technique repose également sur quelques exigences méthodologiques. Par exemple, elle préconise de penser le dénouement de l'enquête avant d'écrire l'histoire elle-même et d'élaborer aussi un plan rigoureux où les parties s'articulent entre elles de façon cohérente selon les rapports de logique et de causalité. Dans sa traduction des contes d'Edgar Allan Poe, Baudelaire met aussi l'accent sur la narration, la composition inversée et la brièveté qui limitent considérablement le nombre de meurtres.

Auteur de trois volumes de contes philosophiques, celui que la critique présente comme l'incarnation de la perfection (Valéry), comme le maître de l'imagination matérielle (Bachelard), comme un adepte du jeu de l'anagramme (Ricardou) et, tout simplement, comme l'écrivain de l'extrême, de l'excessif, du superlatif, qui pousse toute chose à ses limites¹¹⁴, s'appuie sur le postulat déterministe du XIXe siècle finissant, qui considère l'univers comme un système homogène dont la loi naturelle permet de rendre compte de la composition des différentes parties. Poe, pour consolider sa démarche scientifique, applique ce postulat à l'homme et à ses actes. Comme l'univers physique, les pensées, les rêveries les plus décousues en apparence, les événements les plus mystérieux (un crime par exemple, une simple machination), obéissent à des lois qu'un simple raisonnement rigoureux, fondé sur une

¹¹² *Ibid.*, p. 14.

¹¹³ Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, traduit par Charles Baudelaire sous le titre *La Genèse d'un poème*, (1846), réédition Paris, Gallimard, collection « poésies », 1982.

¹¹⁴ Tzvetan Todorov, « Les Limites d'Edgar Poe », dans *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987, p. 110.

observation attentive, permet de comprendre et d'expliquer¹¹⁵. L'originalité de cette démarche a été largement commentée par la critique qui analyse l'univers bien structuré des récits policiers de Poe ainsi que les enjeux esthétiques et sociaux de son projet littéraire.

Ce qui, dans le déterminisme ambiant du XIXe siècle, allait, comme le note Todorov, «lancer un défi au commentateur¹¹⁶», fut interprété comme un dispositif dont la singularité est de présenter des événements extraordinaires dans un cadre bien circonscrit. Certaines lectures critiques attribuent cette composition des énigmes particulières à une confusion entre déterminisme et nécessité. C'est ainsi, que dans une sorte d'admiration et de reconnaissance, Thomas Narcejac décrit le génie d'Edgar Allan Poe comme un génie qui a, non seulement confondu « déterminisme et nécessité », mais a aussi « montré que les actes humains obéissent à des lois au même titre que les phénomènes physiques, donc qu'ils sont prévisibles, donc qu'ils peuvent être "déduits" , donc que le mystère n'est qu'une apparence qu'il suffit de raisonner correctement pour le résoudre¹¹⁷».

Ce raisonnement est doublé d'une rigueur causale et spatiale dont la gradation est la loi fondamentale. Cette rigueur renforce considérablement l'idée de non-renouvellement de la lecture policière : une fois l'énigme résolue, le texte est fermé. Elle trouve son accomplissement dans la primauté donnée à l'enquête et la double avancée chronologique progressive/ régressive¹¹⁸ qui caractérise la démarche de Dupin.

Parfait analyste, le Chevalier Auguste Dupin observe les faits et gestes des personnages. Confiant de l'efficacité de sa méthode, il boude, à certaines occasions, le travail

¹¹⁵ Josée Dupuy, *Le Roman policier*, Paris, Librairie Larousse, 1974, p. 18.

¹¹⁶ Tzvetan Todorov, « Les Limites d'Edgar Poe », dans *La notion de littérature et autres essais, op. cit.*, p. 109.

¹¹⁷ Thomas Narcejac, *Une Machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël, 1975, p. 24.

¹¹⁸ Franck Évrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 16.

de la police et se contente des rapports des journaux. Cette méthode, qui lui permet de résoudre les différents mystères, repose également sur quelques éléments primordiaux : le mystère de la chambre close, le motif apparent, la réunion des suspects, le faux suspect et les indices trompeurs. L'enquête policière devient alors un permanent jeu cérébral.

Chez Edgar Allan Poe, le crime qui occupe une place importante est moins grave que dans le roman populaire. Les conditions de sa réalisation et de son aboutissement mettent le lecteur devant une seule raison, qui fait autorité. Cette particularité confère au roman policier une dimension réaliste, en ce sens que l'auteur, soucieux de fournir plus de détails vraisemblables à ses lecteurs, s'intéresse aux archives et aux journaux. À la fois scientifique et lecteur qui s'affaire à reconstituer en un tableau cohérent les traces laissées par le criminel, l'enquêteur des romans de Poe est constamment amené à concevoir son activité comme un travail de reconstruction sémantique¹¹⁹; il utilise les méthodes inspirées des sciences naturelles. Dupin tourne en dérision la police de Paris et critique aussi les exploits abracadabrants de Vidocq, qui se base sur une méthode empirique pour démasquer les criminels.

Pour bien saisir cette particularité de la fiction policière d'Edgar Allan Poe, il faut, pour la clarté des pages qui vont suivre, faire ici deux remarques dont l'une concerne les fonctions du détective et l'autre ses épigones. D'une part, on doit rappeler que les contes philosophiques de Poe ont largement contribué à la constitution d'une image singulière du détective et de son compagnon, son assistant. Dupin est toujours accompagné de son confident qui occupe plusieurs fonctions, parmi lesquelles la fonction narrative (il raconte les

¹¹⁹ Richard Saint-Gelais, « Rudiments de lecture policière », *Revue belge de philosophie et d'histoire*, tome 75, fasc 3, 1997, p. 6.

événements), la fonction de régie (il organise le récit par son discours métanarratif), la fonction communicative (il communique avec le lecteur), la fonction testimoniale (il est témoin du déroulement de l'enquête) et la fonction idéologique (il formule des commentaires sur les événements, sur l'enquête)¹²⁰.

D'autre part, il faut noter que, si ces différentes fonctions ont forgé un type de détective populaire chez les lecteurs du roman policier, elles semblent être poussées à l'extrême chez Arthur Conan Doyle. Dans les enquêtes présentées dans *Une Étude en rouge* (1899) ou *Le Chien de Baskerville* (1905) Sherlock Holmes, qui est dépositaire d'un savoir pluridisciplinaire (chimie, anatomie, criminologie et géologie), est toujours accompagné de son ami Watson, qui instruit le lecteur des aventures de Holmes. Par sa fonction narrative, il permet à Holmes, à travers ses questions méthodologiques, de trouver une solution à ses énigmes.

Au sein du couple Holmes/Watson, c'est Watson qui remplit le rôle le plus actif et le plus déterminant pour le récit. Autrement dit, ses réflexions contribuent efficacement à la mise en place d'une narration essentiellement axée sur le plaisir du spectacle. Watson est la figure emblématique d'une écriture qui crée, place et dispose des indices afin d'ordonner un environnement selon une sémantique où le sujet, à la fois lisant et écrivant, peut pleinement accomplir son travail. Par exemple, dans *Le Chien des Baskerville*, l'organisation narrative, permet de voir, selon Christophe Gelly,

l'évolution du genre policier vers une structure plus élaborée du récit impossible: non seulement l'utilisation d'un récit focalisé par le narrateur watsonien vient renforcer la faille narrative interdisant l'accès à l'histoire; mais aussi, l'introduction d'une nouvelle dimension dans le personnage du détective, bien que

¹²⁰ Franck Évrard, *Lire le roman policier, op. cit.*, p.19.

cette dimension soit déjà présente chez le Dupin d'Edgar Allan Poe, crée un nouvel équilibre dans un récit limité par la nature même de son narrateur. En effet, le mystère qui entoure Holmes instaure un pôle médian entre une histoire inaccessible et une narration peu compétente, de manière à procurer au lecteur un « plaisir du spectacle » devant cet homme qui semble résumer à lui seul toutes les intrigues policières qu'il explore¹²¹.

Explorer les intrigues policières et les problèmes sociaux à travers une démarche éminemment scientifique, c'est annoncer une littérature qui prend pleinement son autonomie par rapport au roman populaire. C'est montrer aussi un certain désir de contrôler les crimes. En France, par exemple, pendant que le lieutenant La Reynie (premier commissaire de police) tente de maîtriser les grands malfrats, Walton, un bandit de grand chemin, tient une école pour jeunes délinquants et terrorise les habitants de Londres. Ainsi, si Sherlock Holmes est devenu légendaire, c'est aussi parce qu'il a su efficacement traduire l'évolution fulgurante de la société moderne. Cependant, cette singularité tient moins, dans certains cas, à une pensée investigatrice qui tend vers un lieu mental, lequel germe dans l'intériorité de la lecture, qu'aux modalités qui gouvernent la juxtaposition des événements racontés : au moment où le lecteur-détective se projette dans la position du détective, le roman policier s'apparente fortement à un jeu intellectuel, qui est lu par la critique comme un processus qui permet d'expliquer rationnellement les faits et événements mystérieux.

La critique de la fiction policière, qui prend appui sur les textes de Poe et de Doyle, se construit donc surtout autour du savoir scientifique, comme foyer d'intelligibilité du roman policier. Régis Messac, dont les travaux font figure de pionniers en France, définit le roman policier comme « un récit consacré avant tout à la découverte méthodique et graduelle, par des

¹²¹ Christophe Gelly, *Le Chien des Baskerville. La Poétique du roman policier chez Conan Doyle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005, p. 57-58.

moyens rationnels, des circonstances exactes d'un événement mystérieux¹²²». Cette définition repose largement sur les influences de la pensée scientifique, laquelle permet de dégager les trois grands aspects retenus par Régis Messac : le mystère, l'enquête et la résolution de l'énigme par des moyens rationnels. Les auteurs et critiques comme François Fosca, Wystan Hugh Auden, Boileau et Narcejac, Jacques Sadoul et Marc Lits proposent des définitions qui, tout en se situant dans la même lignée que celle de Régis Messac, se caractérisent également par le rôle primordial attribué à la démarche rationnelle. Jacques Sadoul, dont on connaît les réserves et les critiques par rapport aux définitions données par ses devanciers, maintient aussi la même position et finit par conclure que « le roman policier est le récit rationnel d'une enquête menée sur un problème dont le ressort dramatique principal est le crime¹²³». Marc Lits nuance ses arguments et se démarque nettement de Régis Messac. Les récits policiers qu'il analyse sont « caractérisés par un crime initial qu'un détective va tenter d'expliquer en menant une enquête qui remontera, à rebours, vers les antécédents du crime, pour faire parler les indices, démêler le vrai du faux et identifier le coupable, avant que le lecteur, également en quête, n'y parvienne¹²⁴».

Marc Lits, tout en opérant une différence fondamentale entre les différentes branches de la littérature policière, abandonne, par exemple, le qualificatif « rationnel » auquel ont recours Régis Messac, Narcejac et Boileau, etc. Le triptyque qu'il convoque correspond à l'écriture du roman à énigme. C'est au rapprochement entre la position singulière du détective

¹²² Régis Messac, *Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Société générale d'Éditions, 2011, p. 31.

¹²³ Jacques Sadoul, *Anthologie de la littérature policière de Conan Doyle à Jérôme Charyn*, Paris, Éditions Ramsay, 1980, p. 10.

¹²⁴ Marc Lits, *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Édition du Cefal, 1993, p. 9.

et celle du lecteur du roman à énigme, à ses significations culturelles et historiques, à son idéologie et à sa construction fortement codée que la prochaine section du présent chapitre sera consacrée.

1.2. De l'invulnérabilité du détective : splendeur et idéologie du roman à énigme

Roman de détection, roman-problème, roman impossible, roman à énigme ou roman à énigme criminelle: telles sont les terminologies utilisées pour qualifier les œuvres de l'âge d'or du roman policier, après les productions d'Edgar Allan Poe, d'Émile Gaboriau et d'Arthur Conan Doyle. Ces romans, qui reposent sur les mêmes postulats méthodologiques que ceux de Poe et de Doyle, sont l'œuvre d'auteurs dont les manières de voir, de comprendre et d'interpréter les différents phénomènes naturels sont indissociables des pouvoirs de la science. Leurs poétiques, qui réfutent l'explication irrationnelle, fantastique et surnaturelle des phénomènes, accordent la primauté aux approches prescriptives et descriptives qui tendent à bloquer la réversibilité du texte, à réduire la polysémie ou la polyphonie¹²⁵, d'où la fermeture du roman par la révélation d'une solution unique. Ces prescriptions obligent l'auteur à commencer le récit par la découverte d'un cadavre, un cadavre autour duquel la démarche scientifique peut se consolider. Ce faisant, les auteurs du roman à énigme ont contribué à la mise en place d'une forme spécifique du roman policier.

Si les théoriciens de la littérature parviennent difficilement à s'accorder sur une définition unanime du genre dont la fonction serait de répartir les différentes productions en catégories textuelles et à assurer la compréhensibilité du texte du point de vue de sa

¹²⁵ Franck Évrard, *Lire le roman policier*, *op. cit.*, p. 14-15.

composition et de son contenu¹²⁶, Marc Lits reconnaît « l'existence au sein du genre romanesque, une catégorie particulière intitulée roman policier¹²⁷» qui s'est assez rapidement démarquée des autres formes de la littérature populaire qui lui servaient de berceau. De nombreux critiques et spécialistes qui se sont intéressés à cette catégorie particulière n'ont pas hésité à faire une opposition entre le genre policier et le roman lettré. Tzvetan Todorov, par exemple, dans sa «Typologie du roman policier », établit une distinction entre la littérature «lettrée » où il existerait une contradiction dialectique entre l'œuvre et son genre, et la littérature de masse dont le chef-d'œuvre « est précisément celui qui s'inscrit le mieux dans son genre¹²⁸».

Cette généralisation revêt manifestement un caractère réducteur qui repose sur des préjugés, lesquels reprochent à la paralittérature de présenter une histoire selon une chronologie simple avec des personnages typés, en traçant les lignes de démarcation entre le Bien et le Mal. Toutefois, Todorov reconnaît qu'il existe une poétique propre au roman à énigme. Par exemple, en opérant une opposition entre le roman noir et le roman à énigme, il insiste sur les modalités structurelles et les manières dont le détective du roman à énigme se distingue considérablement du privé du roman noir. Sa lecture généralisante est cependant, pour une grande part, due à la construction collectiviste et fortement codifiée des auteurs du roman à énigme eux-mêmes. Autrement dit, la conception selon laquelle une catégorie de textes peut se constituer selon les mêmes normes, les mêmes exigences méthodologiques conduit les romanciers-théoriciens à fétichiser le roman à énigme. Des auteurs-théoriciens

¹²⁶ Dieter Stempel Wolf, « Aspects génériques de la réception », dans Gérard Genette (dir.), *Théorie du genre*, Paris, Seuil, 1986, p. 170.

¹²⁷ Marc Lits, *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, op. cit., p. 10-11.

¹²⁸ Tzvetan Todorov, «Typologie du roman policier », dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 56.

comme S.S Vane Dine (*Vingt règles du roman policier*¹²⁹), Austin Freeman (*Dix commandements*) et Ronald Knox, (*A Detective Story Decalogue*, 1929) ont largement contribué à la codification du roman à énigme. Leurs recommandations, qui mettent essentiellement l'accent sur la dimension rationnelle de l'enquête, donnent des voies à suivre : un roman à énigme doit découler de la découverte d'un meurtre dont l'auteur et les circonstances demeurent obscurs; l'énigme doit être élucidée à partir des signes et des indices recueillis par le détective ou par des policiers professionnels ou amateurs, qui sont doués d'une faculté de raisonnement hypothético-déductif. Cette codification générique exige aussi une restriction du nombre des cadavres dans les romans. Elle obéit à une régulation stricte, presque paranoïaque, dont la précision et la richesse évoquent les grandes perspectives classiques, en particulier celles qui régissaient le théâtre au temps de Chapelain¹³⁰.

Cette régulation ou codification générique peut se résumer par sept éléments¹³¹ : le problème, la solution initiale, la complication, la période de confusion, la lumière naissante, la solution et enfin l'explication. Ces sept éléments se déroulent également à deux niveaux: d'un côté entre le détective et le criminel, et de l'autre côté entre le lecteur et le narrateur. Ce lecteur, comme le détective, mène en parallèle sa propre enquête, lit les indices offerts par le roman, ce qui consolide encore la codification du roman à énigme. Selon Ernest Mandel,

[les]romans policiers originels avaient des formes extrêmement conventionnelles et étaient éloignés du réalisme et du naturalisme littéraires. Mieux, leur objet n'était pas vraiment le crime en tant que tel, qui n'était qu'un prétexte pour résoudre un problème, une pièce à placer dans un puzzle. Dans bien des cas, le

¹²⁹ Ces règles de S.S. Van Dine se trouvent dans la plupart des ouvrages critiques sur le roman policier.

¹³⁰ Isabelle-Husson-Casta, « Un genre troublant: le roman policier », dans Jean Bessière et Gilles Philipe (dir.), *Problématiques des genres, problèmes du roman*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 238.

¹³¹ Voir Denis Mellier, « L'Illusion logique du récit policier », dans Colas Duflo (dir.), *Philosophie du roman policier*, Paris, Feuillet de L'E.N.S de Fontenay St-Cloud, 1995, p. 77-99.

meurtre a lieu avant que l'histoire ne commence. Les éventuels meurtres supplémentaires commis pendant le déroulement de l'enquête sont quasiment fortuits, destinés soit à relancer l'enquête, soit à fournir de nouveaux indices pour identifier l'assassin. [...] Le vrai sujet des premiers romans n'est donc pas le meurtre mais l'énigme. Le problème est analytique et non social ou juridique¹³².

Ce passage appelle plusieurs remarques. La plus importante est que, dans le roman à énigme, l'auteur, qui construit un univers sibyllin dont le décodage fait appel à une intense activité cérébrale, fournit au lecteur d'importants signes qui doivent être bien lus par le lecteur. Cet art de bien lire les signes, qui permet au lecteur d'avoir ainsi les mêmes chances que le détective, est générateur d'ordre, de cohérences. Car, du point de vue de l'organisation du texte, l'univers du roman à énigme est un ensemble de «fragments hétérogènes de mondes, constitués de parties de personnages et de dialogues que rien ne vient réunir en un tout cohérent¹³³ ».

Si le critique américain Howard Haycraft¹³⁴ situe, après le succès des contes philosophiques d'Edgar Allan Poe, le début du roman à énigme entre 1918 et 1930, et considère *L'Affaire Manderson* de E.C. Bentley et *Le Mystère de la maison rouge* de A.A. Milne comme les chefs-d'œuvre de cette forme du roman policier, les critiques adressées à ces deux romans par Raymond Chandler, en soulignent les faiblesses stylistiques, pour affirmer que ces deux romans ne peuvent pas constituer le point de départ de l'âge d'or du roman à énigme.

Représenté par des auteurs comme Agatha Christie, G. K. Chesterton, Anthony Berkeley, Dorothy Sayers, Earl D. Biggers, J. Dickson Carr, S. S. Van Dine, Ellery Queen,

¹³² Ernest Mandel, *Meurtres exquis. Histoire sociale du roman policier*, Montreuil, PEC-La Brèche, 1986, p. 32.

¹³³ Pierre Bayard, *L'Affaire du chien des Baskerville*, Paris, Minuit, 2008, p. 75.

¹³⁴ Voir Howard Haycraft, *The Art of the Mystery story*, New York, Grosset and Dunlap, 1946.

Margery Allingham, Rex Stout, Erle Stanley Gardner, Mignon G. Eberhard, Nicholas Blake, etc., le roman à énigme s'intéresse particulièrement à l'univers bourgeois. La démarche n'est pas orientée vers un objet extérieur. Ses auteurs, qui se réunissent dans le *London Detection Club*, jurent de ne pas « faire bénéficier leur détective d'une coïncidence heureuse qui l'aidât à point nommé dans ses recherches, de ne pas introduire dans le récit ces détails saisissants, étranges ou significatifs qu'on laisse ensuite sans explication et qui ne sont propres qu'à embrouiller le lecteur¹³⁵».

L'histoire de ces auteurs du *London Detection Club* montre par ailleurs que cette composition collectiviste repose sur des préalables : avant de proposer leurs œuvres, les auteurs doivent prêter serment devant le *Club*. Dans cette exigence, c'est un exercice plus subtil qui se profile dans la mesure où les constructions fantaisistes, les détails encombrants et les intrigues amoureuses sont prohibés. Les romans doivent être exemplaires, irréprochables; les personnages issus de la populace sont exclus, tout comme les sociétés secrètes et la mafia. Austin Freeman, dans un article de 1924¹³⁶, défend la résolution éminemment scientifique des énigmes et rejette catégoriquement les interprétations surnaturelles. Les énigmes sur lesquelles enquête son détective, Dr. Thorndyke, sont savamment construites de telle sorte que le lecteur qui ne possède pas, comme lui, les connaissances en médecine et en toxicologie se trouve parfois incapable de proposer une solution cohérente à la fin du roman. Dans ces romans à énigme, l'objectif est de repérer des personnages sociologiquement et psychologiquement convenus et de les réunir dans un texte herméneutiquement fermé. Les personnages qu'on y retrouve sont généralement, selon André Vanoncini,

¹³⁵ Roger Caillois, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 183.

¹³⁶ Austin Freeman, « The Art of the Detective Story », *Nineteenth Century*, n° 95, mai 1924.

[des] jeunes femmes candides et éplorées, des dames mondaines trahies par leurs époux et amants, des ladies excentriques, des officiers mûris sous le soleil des Indes, des avocats faisandés, des médecins falots, des notables ternes, des jeunes cavaliers sportifs et niais et des domestiques vicieux. Bref, toute une série d'identités sociales épanouies sous la reine Victoria se réduisent ici à des simulacres caricaturaux.¹³⁷

L'écriture apparaît ainsi comme la trace stable d'une sélection sociale, c'est-à-dire la trace des expériences singulières. Ces expériences sont marquées par une série de particularités. Agatha Christie, de ce point de vue, se démarque. Même si elle se laisse parfois aller à la digression, la démarche rationnelle lui permet d'établir efficacement les mécanismes psychiques de ses personnages. Elle suit à la lettre les détours et les dissimulations qui sont les caractéristiques principales des constructions théoriques, élaborées à partir des textes des auteurs du *London Detection Club*. Et si les pères fondateurs du roman policier (Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle) se sont souvent contentés de fournir quelques traits (indices) généraux au lecteur, Agatha Christie est, à en croire à Pierre Bayard¹³⁸, celle qui a porté à la perfection les conventions de la littérature policière théorique :

Toute la littérature théorique sur le roman policier d'énigme est dominée par un principe de dissimulation qu'Agatha Christie semble avoir porté à sa perfection, principe qui se décompose en deux règles. La première est que la vérité doit être cachée pendant l'ensemble du livre. [...] Second aspect du même principe: tout en étant cachée, cette vérité doit être accessible au lecteur, et même placée en évidence. Il ne serait pas conforme au genre que la vérité soit liée à des éléments que le lecteur n'avait pas à sa disposition: personnage inconnu, indice caché, etc.¹³⁹

Il est, en outre, frappant de voir dans les différents romans à énigme comment le crime est réduit à son aspect matériel, c'est-à-dire comment il est considéré comme un instrument

¹³⁷ André Vanoncini, *Le Roman policier*, Paris, PUF, 1993, p. 33.

¹³⁸ Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd?* Suivi de « Arrêt sur énigme » par Josyane Savigneau, Paris, Minuit, 1998.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 37.

susceptible de confirmer les pouvoirs de la science. Cette démarche consiste à appréhender le roman policier comme un univers clos, un puzzle où les révélations insignifiantes sont rapidement délaissées au profit d'une démonstration des capacités déductives.

Il faut dire que l'attachement des auteurs du roman à énigme à la méthode hypothético-déductive se révèle d'une manière singulière, celle qui consiste à appréhender le monde de façon internaliste et formaliste. Tout le travail des romanciers consiste à tourner autour de ces « opérations poétiques qui embrayent sur le fantasme et se libèrent par là des déterminations sociales les plus lourdes, dans la polysémie et la toute puissance du langage¹⁴⁰». L'univers est magnifiquement ordonné, organisé, et l'absence d'une chose minime est suspecte. Toute irrégularité peut constituer un indice irréfutable. De fait, cette minutieuse organisation est marquée, dès le départ, par une langue exempte de toute vulgarité et de grossièreté. Cette langue forgée par la réalité d'une exigence sociale a l'avantage de servir une ambition littéraire, celle de s'adresser à un lectorat bourgeois qui prône la « décence ». Elle traduit le défi que doit affronter le détective qui, comme le note Jean-Paul Colin, se fait « un point d'honneur de respecter le bon usage tout en restant l'ordre menacé, il refuse la communauté de langage qu'avaient instaurée déplorablement Vidocq et ses mouchards, il se distingue de la pègre en s'en distanciant¹⁴¹».

En effet, les enquêteurs comme Sherlock Holmes et Hercule Poirot se démarquent par leur élégance et le caractère soutenu de leur langue. Ce respect des bienséances, peut, par ailleurs, s'expliquer par l'importance que les auteurs accordent à la campagne au détriment de la ville, laquelle, selon, Jean-Noël Blanc, ne peut aucunement exister dans le roman à énigme,

¹⁴⁰ Régine Robin, « L'Énigme du texte littéraire », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, 1989, p. 5-20.

¹⁴¹ Jean-Paul Colin, « Le Truand du papier et sa langue de bois » dans Yves Reuter (dir.), *Le Roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p. 59.

car introduire « une réalité immaîtrisable dans cette abstraction détruirait toute la logique de ce genre de roman policier¹⁴²». Hercule Poirot et Miss Marple, qui mènent leurs enquêtes à la campagne anglaise, entretiennent parfois des rapports difficiles avec la police de Scotland Yard, une police dont ils se plaisent à montrer les insuffisances et les maladresses. Contrairement à un Poirot, qui se rend souvent dans sa Belgique natale pour quelques rapides affaires, Miss Marple affiche plutôt une attitude casanière¹⁴³. Ainsi, le roman à énigme, qui délaisse la ville au profit de la campagne, correspondrait à l'attente d'une catégorie sociale, passionnée du rationalisme. Ses auteurs aiment ratiociner, se fixer des codes et limites et s'expliquer longuement dans le seul but de produire des œuvres dont le fonctionnement rappelle la tragédie classique. Dorothy Sayers, dans sa préface de l'ouvrage collectif, *The Floating Admiral* des auteurs du *London Detection Club*, compare sa poétique à celle d'Aristote. Selon elle, la triade : meurtre, enquête et révélation, renvoie aux parties d'une épopée telle que décrite par Aristote, Corneille et Racine, dans laquelle, les situations, selon Gustave Lanson, « n'obligent les personnages à agir comme ils le font parce qu'ils ont les caractères qu'ils ont, et ces situations qui fournissent la matière, non la forme de leur action, sont elles-mêmes le produit de leurs caractères travaillant sur une situation antérieure¹⁴⁴».

Ces situations qui mettent les différents personnages de la tragédie dans une position délicate résultent de la construction rigide de la pièce, qui exclut le hasard, les coïncidences.

¹⁴² Jean Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991, p. 10.

¹⁴³ Au sujet de cette attitude casanière de Miss Marple, Michèle-Crampe-Casnabet écrit : « Sédentaire donc, Miss Marple vit dans son village de Saint-Mary-Mead, dont les textes d'Agatha Christie ne cessent de répéter qu'il est en quelque sorte le miroir du monde, le monde réduit d'une société qu'il suffit d'observer pour comprendre le macrocosme. Le village est le lieu où se concentrent les cruautés dont les hommes sont capables: vivre au village, c'est observer un microcosme » (Michèle Campe Casnabet, «Agatha Christie: la nature humaine ou les raisons du crime », dans Colas Duflo (dir.), *Philosophies du roman policier*, Paris, Feuillet de L'E.N.S de Fontenay-St-Cloud, 1995, p. 69).

¹⁴⁴ Gustave Lanson, *Corneille*, Paris, Librairie Hachette, 1955, p. 123.

Même si les visées de ces formes (la tragédie et le roman policier) sont différentes, il est possible de trouver certaines similitudes au niveau de la construction des intrigues, de l'unité de temps et de l'espace. Comme le remarque avec raison Jean-François Gérault, « du point de vue stylistique, ce genre est très inspiré par le théâtre et la résolution finale n'est souvent qu'un long dialogue entre le détective omniscient et l'ensemble des protagonistes¹⁴⁵». Le roman à énigme se limite essentiellement à une construction textuelle rigide et abandonne paradoxalement les violences, les turbulences et le brouillard des rues londoniennes. À la violence du meurtrier, le détective oppose sa ruse et son esprit analytique.

En outre, comme les dramaturges classiques, toute l'action du roman à énigme se passe dans un endroit clos, où le lecteur suit progressivement le déroulement de l'enquête sans sortir de cet espace réduit à son aspect formel. Les lieux où se passent les actions sont bien choisis. Les actions ont lieu dans les trains (souvent en marche¹⁴⁶), dans les bateaux (en pleine mer) et dans les chambres closes, ce qui marque, selon Mandel, un « retour aux célèbres règles du drame énoncées par Aristote: unité de temps, de lieu et d'action¹⁴⁷ ». Jacques Barsun confirme également cette relation entre le roman à énigme et la tragédie classique. Prenant appui sur les textes d'Arthur Conan Doyle et de Jean Racine, il fait observer que

[in] the detective story we have on the contrary a return to the pure tragedy, in which the protagonist himself prepares his downfall. The fatal flaw in him is the error he makes while committing the crime, an error which comes to light because of capable necessity in the working of physical nature. His acts are embedded in matter and readable by art. [...] In its construction and in the esthetic pleasure it affords, the detective story is the nearest thing we have to French classical tragedy¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Jean François Gérault, *Jean-Patrick Manchette. Parcours d'une œuvre*, Paris, Encrage, 2008, p. 10.

¹⁴⁶ Notamment dans *Le Crime de L'Orient Express* d'Agatha Christie, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1934.

¹⁴⁷ Ernest Mandel, *Meurtres exquis, op. cit.*, p. 41-42.

¹⁴⁸ Jacques Barsun, « From Phèdre to Sherlock », dans *The Energies of Art. Studies of Authors Classic and Modern*, New York, Harper and Brothers, 1956, p. 308.

Cette organisation est presque apodictique dans tous les romans à énigme. Chez d'Agatha Christie, par exemple, nous retrouvons une bourgeoise anglaise stable, qui défend ses prérogatives. La description de ses manières est ponctuée d'ironie et d'humour dont l'effet est de créer des contrastes entre le monde bourgeois et le monde populaire.

Influencé par Edgar Allan Poe, Émile Gaboriau et Joseph Bell (son ancien professeur de médecine à l'hôpital d'Edinburgh), Arthur Conan Doyle développe, pour sa part, dans ses romans les techniques de la médecine expérimentale. Ses œuvres reposent sur une cohérence interne, laquelle ne laisse aucune place à la digression et à la critique des tares de la société de son époque. Son savant Sherlock Holmes, qui réunit les différents personnages dans des espaces clos, est un fin observateur et analyste. La rationalité, le génie déductif, l'architecture des signes qu'il met en scène recomposent à tous coups les ruptures logiques que relève la fiction¹⁴⁹.

Dès son origine, le roman à énigme réduit toute sa démarche à la recherche de la vérité, une recherche qui s'oppose au soupçon et à l'hésitation. Il dresse le portrait d'une société idéale dans laquelle le lecteur se sent constamment en sécurité. La fonction rassurante qui le caractérise consiste à montrer au lecteur que tous les criminels seront arrêtés et punis conformément à la loi. Georges Lukacs, dans *La Signification présente du réalisme critique*, dénonce l'idéologie de cette littérature en notant que « les premières œuvres de ce genre, celles, par exemple, d'un Conan Doyle, reposaient sur une idéologie de la sécurité; elles mettaient en valeur l'omniscience des personnages chargés de protéger la vie bourgeoise¹⁵⁰».

¹⁴⁹ Denis Mellier, « L'illusion logique du récit policier », dans Colas Duflo (dir.), *Philosophies du roman policier*, *op.cit.*, p. 78.

¹⁵⁰ Georges Lukacs, *Signification présente du réalisme critique*, Paris, Gallimard, 1960, traduit de l'Allemand par Maurice de Gandillac, p. 87.

Si cette idéologie de la sécurité ne permet pas à l'auteur du roman à énigme de choisir des aspects qui sont susceptibles de faire ressortir les déchirures et les tensions sociales, il est plaisant de voir, selon Lukacs, comment l'auteur du roman à énigme s'efforce de fournir une vision intérieure des classes sociales. Concernant les personnages, par exemple, il « cherche l'unité de l'individuel et du typique dans l'individu même et dans ses conflits personnels, pour se frayer ainsi une voie qui mène jusqu'à leur signification sociale [...]»¹⁵¹.

En privilégiant le raisonnement hypothético-déductif à la dénonciation des problèmes sociaux, l'auteur du roman à énigme doit s'interdire les facilités et les démarches pouvant l'amener à sortir de l'univers cohérent qu'il s'est construit. Dans ce jeu intellectuel ficelé lors du « Murder Party », qui est, selon Carolyn Wells, « a philosophy to a logical and satisfactory end [that] arrests and holds the reader's attention¹⁵²», l'auteur réduit son analyse au caractère abstrait et rationnel des différents personnages, en restreignant le cadre spatio-temporel. Ce cadre mérite dès lors être décrit.

Premièrement nous constatons que, dans le roman à énigme, la primauté est accordée à l'invention d'une histoire (une énigme) extrêmement serrée, complexe, dont la résolution fait appel à des analyses scientifiques rigoureuses. Le crime, qui est commis dans une chambre herméneutiquement fermée de l'intérieur ou dans un train en plein mouvement, est une occasion pour le détective de démontrer la pertinence de ses hypothèses scientifiques. Son travail, qui a pour but de comprendre et de reconstruire l'action d'autrui, repose en grande partie sur le déchiffrement des indices. Il s'agit essentiellement pour lui de repérer l'indice, de l'interpréter et de comprendre à qui ou à quoi il renvoie. Le savant d'Arthur Conan Doyle,

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 172.

¹⁵² Carolyn Wells, *The Technique of the Mystery Story*, Folcroft, Folcroft Library Editions, 1973, p. 92.

précurseur des enquêteurs du roman à énigme, sait, par exemple, « déchiffrer les indices du crime à travers son instinct physiognomique fulgurant: les traits du visage, le corps et la façon de s’habiller montrent (comme pour un bon connaisseur de "portraits") les symptômes mêmes d’une " nature " criminelle¹⁵³». Si Sherlock Holmes aime « le côté théâtral » de l’enquête, il convient également de préciser que les méthodes d’investigation auxquelles il a recours sont essentiellement inspirées de la sémiologie médicale, enseignée par Joseph Bell, le père de la symptomatologie moderne. Chez ce dernier, Conan Doyle a découvert la force irrésistible de l’observation et de l’exercice de la déduction lors de l’interrogatoire des patients.

Deuxièmement, pour pouvoir donner une signification à l’indice, aux détails incongrus, aux traces dont l’historien italien Carlo Ginzburg¹⁵⁴ a rigoureusement analysé les enjeux théoriques et esthétiques dans les sciences humaines à partir des écrits de Morelli, de Conan Doyle et de Freud, le détective formule des hypothèses, lesquelles lui permettent de comprendre les mobiles et les circonstances qui ont conduit à l’acte criminel. Ces hypothèses, qui peuvent tourner autour des points suivants : crime passionnel, meurtre crapuleux, règlement de comptes, crime commis pour des raisons financières, etc., ne cherchent pas à savoir « quels signes sont utilisés dans l’intention de communiquer, mais comment on fait pour donner aux signes une signification et en quoi cette attribution de signification s’inscrit dans un processus lié à la connaissance¹⁵⁵».

¹⁵³ Marco Bertozzi, «Chasseurs d'indices. Quelques réflexions sur les formes de rationalité et les ruses de l'intelligence », dans Denis Thouard (dir.), *L'Interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 27.

¹⁵⁴ Voir Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989.

¹⁵⁵ Nicolas Xanthos, *De L'Empreinte au récit. Destin de l'indice et de l'action dans le roman policier*, Montréal, Nota BENE, 2008, p. 19-20.

Comme on peut le voir, la dimension fondamentale de l'univers du roman à énigme est la démarche intellectualiste : seule la parole du détective fait autorité. Les enquêteurs comme Hercule Poirot et Philo Vance, par exemple, s'imaginent mal d'être contredits par des individus dont les connaissances fragmentaires en matière de déduction n'apportent aucune précision aux différentes phases de l'enquête. En ce sens, le roman à énigme, qui est indissociable de son contexte social, idéologique, culturel et épistémologique, apparaît comme un terrain privilégié pour étudier l'autorité fictive dont parle Susan Rubin Suleiman¹⁵⁶.

Après avoir joué avec le lecteur, l'auteur du roman à énigme dévoile souverainement la solution finale du problème : l'identité du criminel. Les grands détectives¹⁵⁷ comme Hercule Poirot fournissent des détails à la fin de leurs différentes enquêtes devant les personnages réunis dans un lieu clos. Dans les romans d'Agatha Christie où apparaît Hercule Poirot, les différents personnages sont réunis à son domicile. Poirot procède magistralement aux présentations et aux révélations accablantes : il est souvent question des mariages ou des rendez-vous suspects entre certains personnages. Par exemple, dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, le secret (le mariage) de Ralph Platon et d'Ursula Bourne est révélé au grand public. À cette réunion troublante, assistent Mme Cyrille Ackroyd, Flora Ackroyd, le Major Blunt, Geoffroy Raymond, Ursula Bourne, Parker, Élisabeth Russel et, bien entendu, le docteur Sheppard¹⁵⁸. Cette manière de terminer l'enquête policière est une constante chez la grande

¹⁵⁶ Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

Selon Susan Rubin Suleiman, le roman à thèse est également un genre marginal qui est constamment critiqué. La définition qu'elle en propose souligne la dynamique du savoir dans le roman policier: « Je définis comme roman à thèse un roman " réaliste " (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse » (p. 14).

¹⁵⁷ Voir Julian Symons, *Les Grands détectives: sept enquêtes originales*, Paris, Atlas, 1982.

¹⁵⁸ Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd?*, *op. cit.*, p. 31.

majorité des auteurs du roman à énigme. L'assassin, dont les forfaits étaient restés dissimulés aux autres personnages et aussi à ses voisins, est remis à la justice. Son arrestation permet à la société de retrouver son équilibre d'antan.

Le détective, qui défend la loi, n'est jamais impliqué dans l'univers criminel. Il est toujours en marge des scènes de crimes dont la résolution signifie la quiétude et le rétablissement des rapports sociaux. L'essentiel de son travail consiste à démontrer que la science finit toujours par vaincre le Mal. Siegfried Kracauer, dont on connaît la critique du rationalisme des penseurs néo-kantiens, précise que

[la] fin du roman policier (à énigme) est la victoire incontestée de la *ratio*, une fin sans tragique, mais teintée de cette sentimentalité qui est l'un des constituants esthétiques du kitsch. Pas de roman policier dont le détective ne finisse par éclairer l'obscurité et par reconstituer sans lacune la banalité des faits; rares sont ceux qui ne finissent par unir quelques couples d'amoureux. Le miracle d'une conclusion est la déformation dans la sphère esthétique de la fin messianique, sans inclure la réalité dans laquelle cette fin peut se manifester. L'homme orienté, pour qui le monde ici-bas appelle la rédemption qui en est absente, ne vit la rédemption surréelle qu'à la fin de la réalité, il ne se situe pas lui-même dans cette fin, mais dans la tension vers elle, il vit dans les sphères intermédiaires, mais le royaume lui-même n'est pas sa vie¹⁵⁹.

Globalement, Kracauer centre son analyse du roman policier sur le caractère intellectualiste de la démarche du détective et de la société bourgeoise. Il le fait de deux manières. En premier lieu, dans sa poétique même, le roman policier à énigme peut se lire, selon lui, comme une messe, une cérémonie religieuse avec une révélation qui sauve tout le monde, à la fin. C'est ce retour à l'ordre naturel des choses, l'élimination du trouble par la victoire de la raison qui constitue l'ensemble des techniques et des significations par l'entremise desquelles la société bourgeoise assoie sa domination. En deuxième lieu, Kracauer, dans son analyse, rejoint les

¹⁵⁹ Siegfried Kracauer, *Le Roman policier: un traité philosophique*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1971, p. 173.

théories défendues par Max Weber (au sujet de la bureaucratie et le droit moderne comme des systèmes rationalistes), la dialectique de la raison de Theodor Wiesengrund Adorno et la théorie du roman développée par Georg Lukacs. Il conclut que le roman à énigme est incompatible avec le socialisme scientifique, le marxisme. Pour ce courant de pensées, il n'y a pas de nature des choses, le monde n'est pas immobile et le désordre du crime ne peut pas être résolu par la logique formelle (la raison). Le crime n'est pas une anomalie, mais la manifestation d'une violence collective.

On le voit, l'analyse par Kracauer du roman policier est largement guidée par ses réflexions marxistes. La fonction rassurante qu'il attribue à la fin du roman à énigme n'est pas réellement loin de la conclusion à laquelle arrive Luc Boltanski qui, proposant une analyse sociologique au roman policier et au roman fantastique, établit dans *Énigmes et complots*¹⁶⁰, un parallèle entre l'État-nation et le capitalisme. Illustrant son analyse par deux figures majeures de la littérature policière classique, Sherlock Holmes et Jules Maigret, il montre que l'énigme, « en tant qu'anomalie de la société dont l'État est censé se porter garant, n'est pas mise en question par le fait qu'il existerait des criminels¹⁶¹ ». D'inspiration conservatrice, sinon réactionnaire, les premiers romans policiers présentent des récits dans lesquels l'État, l'État légitime, finit toujours par l'emporter¹⁶².

Dans le cadre de l'univers clos qu'ils ont mis en place pour représenter une société bourgeoise rationnelle et préoccupée par la quiétude et l'ordre social, les auteurs du roman à énigme ont dissocié le désordre structurel et les valeurs sociales. Leur façon de concevoir la fiction criminelle, a amené la critique à repérer dans leurs romans deux histoires : histoire du

¹⁶⁰ Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶² *Ibid.*, p. 43-44.

crime et histoire de l'enquête. Reconstituée après l'élucidation de l'énigme, histoire du crime est terminée avant que ne commence l'histoire de l'enquête. La victime est, dans le roman à énigme, toujours absente. Dans la seconde histoire, c'est-à-dire histoire de l'enquête, qui occupe la majeure partie du récit, les personnages « n'agissent pas, apprennent. Rien ne peut leur arriver; une règle du genre postule l'immunité du détective¹⁶³». On ne peut pas imaginer Hercule Poirot ou Philo Vance menacés d'un danger, attaqués, blessés, et, à plus forte raison tués¹⁶⁴. Le travail du détective consiste à reconstituer le passé de la victime, dont la vie est racontée par un proche ou un ami du détective. Ainsi, pour écrire la première histoire, l'auteur doit, selon la convention du roman à énigme, procéder à une description détaillée des faits, à des explications rigoureuses, lesquelles doivent donner au récit une cohérence remarquable. L'histoire du crime est analeptique par rapport à l'histoire de l'enquête : le récit de l'enquête débouche sur le récit du crime.

Cependant, si la dimension idéologique peut constituer une explication valable de la codification rigide du roman à énigme, il est aussi possible de voir dans les configurations structurelles et thématiques des contraintes imposées par les éditeurs. En écrivant en quelque sorte des romans collectifs, dont les règles ont été établies par les producteurs eux-mêmes, les auteurs du roman à énigme, qui sont subordonnés aux lois du marché, vont recourir aux mêmes thèmes, aux mêmes stéréotypes, aux mêmes clichés et aux mêmes techniques d'écriture qui créent « une chaîne où les signifiants s'appellent et se nécessitent mutuellement, véhiculant un monde d'images¹⁶⁵».

¹⁶³ Tzvetan Todorov, «*Typologie du roman policier*», dans *Poétique de la prose*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 57.

¹⁶⁵ Marion François, «*Le Stéréotype dans le roman policier*», *Cahiers de narratologie*, n° 17, 2009, p. 8.

Ces différentes contraintes, qui ont contribué à sa marginalisation et à sa formalisation, vont poser à la structure du roman policier des problèmes narratologiques internes, qui l'amèneront à se transformer, à se diversifier et à changer la construction de ses énigmes. Désormais, sa « règle générique est perçue comme un obstacle à partir du moment où elle devient pure forme et ne se justifie plus par la structure de l'ensemble¹⁶⁶». Le roman noir s'opposera à cette construction formelle. Centré sur de personnages problématiques, violents et des victimes de la société, il privilégie le caractère arbitraire de la violence. Aux enquêteurs des romans d'Agatha Christie et d'Ellery Queen, qui se situent en dehors de la violence et respectent scrupuleusement la loi, parce qu'ils la croient juste, il oppose un privé solitaire, qui participe à la pratique systématique de la violence et dénonce les dérives politiques.

1.3. Dévoiler, critiquer : idéologie et structure du roman noir

Pour Jacques Dubois, qui étudie la variabilité du récit policier,

[le]seul principe de la variation rhétorique est impuissant à rendre compte de l'infinie capacité du genre policier à s'écarter du code, à perturber sa combinatoire, à produire des versions nouvelles du modèle primitif. En quelque sorte, l'idée de variation, notion structurelle s'il en est, ne saurait suffire à rendre compte du renouvellement continu qui a marqué l'histoire du genre pour finir par se traduire en contestation de ce genre lui-même¹⁶⁷.

Cette transformation du roman à énigme et de sa poétique traduit également l'évolution de la société. L'univers serein et restreint du roman de détection correspond, comme nous l'avons vu, à une époque où l'apologie de certaines valeurs (bourgeoises) conduit les auteurs à produire une littérature défensive. Ainsi, contrairement à ces auteurs, les maîtres du roman

¹⁶⁶ Tzvetan Todorov, «Typologie du roman policier », dans *Poétique de la prose, op. cit.*, p. 65.

¹⁶⁷ Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité, op. cit.*, p. 10.

noir sont animés d'une volonté critique manifeste à l'égard des institutions sociales. Selon Jean Bernard Pouy,

[le] roman noir est en effet constitutif de la notion de « critique sociale », et cela depuis son officielle création, aux États-Unis, dans les années 20. Très vite, des auteurs, que l'on a appelés *Hard-Boiled*, ceux qui ont connu la boucherie de la récente Grande Guerre et qui, de ce fait, n'ont plus beaucoup d'illusions, ne se contentent plus du « qui a tué », mais tendent plutôt à dire « pourquoi? » À cette époque, aux États-Unis, la violence s'impose, surtout en milieu urbain, effets pervers de la Prohibition, formation des ghettos, misère et guerres sociales, corruption politique, gangstérisme. Ensuite, autour de la crise de 29, la pauvreté s'installe durablement chez les publics faibles, alors que le Capital se porte, quand même, assez bien, et que les riches profitent de plus en plus cyniquement. [...] Le personnage prédominant du roman policier, qui jusqu'à présent, ne portait que peu de jugements sur ce qu'il représentait, l'ordre, la loi, la justice et la morale officielle, cède peu à peu le pas à celui du détective privé qui, lui, plus libre, et souvent en bisbille avec les policiers qui trouve que c'est un « fouille-merde », ce qui dit tout, ce qui en dit long, devient une sorte de révélateur de l'état social et moral de la société¹⁶⁸.

Cette remarque de Jean-Bernard Pouy a le mérite de souligner l'évolution de la littérature policière, qui, depuis sa création par Edgar Allan Poe, sa consolidation par Conan Doyle et sa consécration par Agatha Christie, a donné lieu à plusieurs formes dont les manières de résoudre le crime diffèrent les unes des autres. En ce qui concerne le roman noir, il est important de rappeler que ce terme, qui s'est imposé dans les années 20-30 dans le paysage littéraire, se distingue nettement du « roman noir » ou du roman gothique du XIXe siècle. Ces romans policiers qui dénoncent les dérives politiques n'ont rien à voir avec le roman gothique, qui puise ses thèmes dans les ruines des châteaux moyenâgeux.

Ces romans *hard-Boiled* que les critiques américains peinent à classer (dans les rayons des bibliothèques) et dans les catégories romanesques (à cause de leur style d'écriture), se caractérisent par leur projet esthétique et social. Prenant sa distance avec le roman à énigme, le

¹⁶⁸ Jean-Bernard Pouy, *Une brève histoire du roman noir*, Paris, Éditions L'Œil neuf, 2008, p. 17.

roman noir met en scène des meurtriers singuliers. Son but est de « décrire un comportement, de rapporter un langage, de préciser la situation d'un groupe ou d'un individu, enfin de révéler le fonctionnement d'une structure¹⁶⁹».

La naissance du roman noir est étroitement lié au contexte sociopolitique, économique et culturel de la société américaine des années 1920. Cette nouvelle société, basée sur le capitalisme et les initiatives privées, ne peut donc qu'ouvrir la voie à toutes sortes de démesures et d'envies. Tous les moyens sont bons pour les gangsters pour arriver à leurs fins. Les auteurs s'inspirent du parcours des grands bandits comme Al Capone, Bugs Moran, John Dillinger et Baby Face Nelson, en suggérant qu'il n'y a aucune différence entre le pouvoir politique, le pouvoir économique, le crime, le pouvoir policier et le pouvoir judiciaire.

Dans *La Moisson rouge* (1932) de Dashiell Hammett, la ville minière de Personville est ironiquement surnommée poisonville par ses habitants à cause des différentes activités illicites qui y ont cours. Tout y est poison. Le riche propriétaire des compagnies minières, des banques et des journaux recrute des tortionnaires et des bandits pour consolider son empire. Ce roman, qui s'attaque au fonctionnement administratif, s'organise autour du thème de contrôle de la ville de Personville qui se joue entre un patronat liberticide, des ouvriers désabusés, des bandes criminelles arrivistes et des policiers véreux. Pour sa part, Raymond Chandler met en scène, dans *Adieu ma jolie* (1948), des trafiquants de drogues, des politiciens corrompus et des médecins à la moralité douteuse. Les romans de ces deux auteurs décrivent une société contrôlée par des forces obscures et sonnent la fin des détectives de salons.

¹⁶⁹ Alain Lacombe, *Le Roman noir américain*, Paris, Union générale d'Éditions, 1975, p. 22.

Dans sa préface à l'ouvrage de Stephano Benvenuti, Gianni Rizzoni et Michel Lebrun, Jean-Patrick Manchette analyse les paradoxes du roman à énigme et montre comment cette forme du roman policier se limite uniquement à des énigmes particulières, individuelles. À la différence du roman à énigme, qui est « le roman de l'inquiétude devant le négatif, devant la sanglante protestation¹⁷⁰», le roman noir présente une société travaillée par les contradictions sociales où les plus riches côtoient sans vergogne les bandes criminelles. Il s'intéresse aux bandes criminelles, à leurs comportements et à leurs actions. Ses intrigues, comme le note Benoît Mouchart, ne sont qu'un « prétexte pour mettre à jour les fils invisibles du déterminisme social qui acheminent certains individus aux frontières de la loi. Sa fin est moins de bluffer le lecteur en jouant avec son esprit que de lui soumettre une critique, parfois violente, de la société¹⁷¹».

Cette évolution de la littérature policière vers une explication extérieure des activités criminelles apparaît également comme une remise en cause des valeurs représentées par la civilisation victorienne en Angleterre et la Belle Époque en France. À la différence d'une Agatha Christie, ou d'un Chesterton, ces romanciers du « réalisme critique » comme Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Don Tracy, David Goodis, William Irish, Charles Williams, Richard Demings, Jonathan Latimer, dénoncent les injustices sociales, les hypocrisies, les déclarations tribunitiennes trompeuses et adaptent leur écriture à la violence du monde, un monde dont les valeurs fondamentales ont été piétinées, bafouées ou simplement ignorées par les nouvelles pratiques sociales et politiques.

¹⁷⁰ Jean-Patrick Manchette, dans la préface à l'ouvrage de Stephano Benvenuti, Gianni Rizzoni et Michel Lebrun, *Le Roman criminel, histoire, auteurs, personnages*, Nantes, L'Atalante, 1982, p. 7. Traduit de l'italien par Cécile Supiot.

¹⁷¹ Benoît Mouchart, *Manchette: le nouveau roman noir*, Paris, Seguir Archimbaud, 2006, p. 15-16.

Ces nouvelles pratiques sociales conduiront les auteurs du roman noir à décrire une société désenchantée : ses endroits les plus sombres et les plus malfamés, ses quartiers populaires et ses habitations à la réputation douteuse. Aussi certaines grandes villes américaines font-elles l'objet d'une description assez élaborée. On connaît les descriptions que Raymond Chandler, Pete Dexter, Pelecanos, James Lee Burke, Eugène Izzì, Nelson Algren, Richard Price proposent des villes de Los Angeles, Philadelphie, Washington, Nouvelle-Orléans et Chicago.

Déphasés et désabusés, les personnages du roman noir n'ont aucune considération pour la société bourgeoise ou la « gentry anglaise » largement représentée par le roman à énigme. En s'installant dans les bas-fonds des grandes villes, le roman noir s'oppose incontestablement à la conception formelle de la littérature policière classique et impose son style, son rythme et sa langue. À cause de son réalisme cru, de son langage parfois ordurier, de ses personnages violents, paumés, corrompus, il s'oppose au roman de détection classique, plus ludique que sociologique, plus raffiné aussi¹⁷².

La langue châtiée des détectives du roman à énigme est remplacée par l'argot des bandes criminelles, une langue dans laquelle la phrase se tend, acquiert la vitesse, la grossièreté et la redoutable efficacité des propos de la rue¹⁷³. Cette poétique du parler-écrire a, sans doute, quelque chose de déstabilisant. Elle brouille, par exemple, les frontières entre les formes discursives intrinsèques au roman et les divers procédés représentationnels propres au cinéma. Tout se passe comme si les auteurs du roman noir, en traduisant les états d'âme de leurs personnages, s'adressaient directement au lecteur, en lui disant, par exemple, que ces

¹⁷² Norbert Spehner, *Scènes de crimes. Enquêtes sur le roman policier contemporain*, Québec, Éditions Alire, 2007, p. 9.

¹⁷³ Jean-Noël Blanc, *Polarville*, *op. cit.*, p. 14.

expressions et ces tics langagiers révèlent la rapacité, l'animalité du milieu urbain et la course frénétique au pouvoir. Il s'agit donc de produire moins une littérature ludique, qu'une littérature vindicative, engagée, c'est-à-dire, comme le précise Sonya Florey, un « art qui " écrirait " la conjonction d'une image et d'une phrase, un art-passerelle qui recréerait du sens par le travail de la langue entre les événements juxtaposés¹⁷⁴».

La critique, qui s'est intéressée au roman noir a souvent effectué une lecture comparative, dégagant la corrélation du roman noir avec le cinéma de l'époque. Jean-François Gérard considère le roman noir comme un genre qui est en « liaison avec un art nouveau : le cinéma¹⁷⁵». Ainsi, l'écriture de Hammett qui, à la manière d'une caméra, filme non pas « l'intérieur des personnages, se refusant à s'introduire dans leurs pensées », mais se contente de décrire leurs comportements « selon la technique béhavioriste et, en outre, évacue tout commentaire subjectif de l'auteur¹⁷⁶». Pour d'autres, le roman noir et ses adaptations ont donné naissance au « film noir¹⁷⁷». Michel Serceau fait état de l'univers du roman noir ainsi que l'éclatement de sa structure narrative, qui, à travers l'immédiateté des actions du privé, s'explique par le caractère violent de la société, une société dans laquelle les individus sont plutôt préoccupés par le gain facile que la perpétuation d'une quelconque valeur traditionnelle (bourgeoise).

L'analyse du roman noir dégage une polyphonie conflictuelle. Par ses critiques caustiques des pouvoirs politiques et économiques, « le roman est marqué par son souci de

¹⁷⁴ Sonya Florey, « Écrire par temps néolibéral », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècles)*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2006, p. 241.

¹⁷⁵ Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette. Parcours d'une œuvre*, Paris, Encrage, 2008, p. 9-10.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷⁷ Michel Serceau, *L'Adaptation des textes littéraires: théories et lectures*, Liège, Éditions du Cefal, 1999, p. 111.

réalisme et sa volonté de critique sociale, incarnée par le personnage du privé qui, à l'inverse de l'arm-chair détective, risque sa vie sinon sa santé¹⁷⁸». Sa langue « fort peu académique où domine, toujours, rose ou noir, humour¹⁷⁹» devient rapidement conventionnelle. Cette langue grossière correspond également, en mettant ces productions en relation avec le langage des héros des films policiers de l'époque, à ce que Jérôme Meizoz appelle le roman parlant¹⁸⁰.

Par ailleurs, l'analyse que fait Jérôme Meizoz de certains romans canoniques de cette époque (années 1920-1930) peut, nous semble-t-il, être appliquée au roman noir de la même époque. Selon le critique belge, le roman de l'entre-deux-guerres des écrivains comme Charles Ferdinand Ramuz, Louis-Ferdinand Céline, Jean Giono, Henry Poulaille pour ne citer que ceux-ci¹⁸¹, transgresse les codes traditionnels de la narration littéraire. Cette narration exige que la langue du narrateur soit séparée de celle des classes populaires, lesquelles s'expriment, aux yeux de l'élite, dans une langue trop vulgaire et incorrecte. Dans ces romans parlants, les personnages parlent, indiquant le ton et le registre et le narrateur va réinvestir leurs expressions dans son propre récit¹⁸². Ce procédé est fréquemment utilisé dans le roman noir,

¹⁷⁸ Véronique Rohrbach, *Politique du polar: Jean-Bernard Pouy*, Lausanne, Archipel, 2007, p. 41.

¹⁷⁹ Cité par Boileau-Narcejac, *Roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, (1975), 1988, 3e édition, p. 85.

¹⁸⁰ Jérôme Meizoz, *L'Age du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistiques et pédagogues en débat*, Bruxelles, Librairie Droz, 2001.

Par roman parlant, l'auteur entend un récit qui donne l'impression de parler directement au public sans y mettre les formes de l'écrit. Il situe cette tendance entre les deux grandes guerres: « Comme il y a un cinéma parlant qui naît à la charnière des années 1920 et 1930, il y a un roman parlant, un roman qui donne l'impression que l'on vous parle directement à l'oreille. Qui cherche à imposer la sensation de la parole vive, et à faire oublier la lettre, le texte écrit, qui s'interpose entre l'auteur et l'énoncé romanesque et le lecteur. Cette technique consiste à oraliser la voix narrative jusqu'à donner lieu à des récits (fictivement) oralisés », p. 16).

¹⁸¹ Nelly Wolf met en relation la langue de ces romanciers avec leur engagement politique. Selon elle, « quand Ramuz ou Queneau, faisant écho aux travaux des linguistes progressistes, optent pour un modèle de français oralisé, ils prennent position dans un débat linguistique dont les enjeux s'avèrent déterminants pour les politiques scolaire, culturelle, sociale des États-nations» (Nelly Wolf, «L'Engagement dans la langue », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècles)*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2006, p. 131-132).

¹⁸² *Ibid.*, p. 107.

non pas seulement à travers les tics langagiers du milieu criminel, mais aussi par l'usage abusif du pronom « ça » par exemple.

Si ce « ça » est considéré comme la forme orale de « cela » qui est réservé à la langue écrite, académique, il est devenu depuis les années 1920, comme le précise encore Meizoz, «familier, voire comme typiquement populaire¹⁸³». Utilisé presque par tous les personnages du roman noir (les trafiquants de drogue, les bandes criminelles, etc.), ce pronom est constamment repris aussi par les privés solitaires, dépressifs, alcooliques et opiniâtres qui fréquentent le même milieu libertin et criminel. Par son écriture behavioriste, son style oralisé ouvert sur les langages de banlieue, le roman noir ose des formes nouvelles d'engagement littéraire¹⁸⁴.

Ainsi, l'écriture de contemplation d'une Agatha Christie ou d'un Chesterton est désormais remplacée par un récit d'action, de confrontation, dans laquelle les bruits des engins des gangsters se confondent avec le cris de détresse des individus confrontés à la violence quotidienne. À la démarche intellectualiste du roman à énigme, le roman noir oppose une approche brutale, violente, en montrant, par exemple, avec quelle fureur on se met à conquérir le pouvoir dans son quartier, dans sa ville, et même, pourquoi pas, dans sa famille¹⁸⁵. À une écriture ludique s'oppose une écriture syncopée et caustique, une écriture qui laisse peu de place aux ratiocinations de salon. Au raisonnement hypothético-déductif s'oppose la violence

¹⁸³ *Ibid.*, p.102.

¹⁸⁴ Jérôme Meizoz dans la préface au livre de Véronique Rohrbach, *Politique du polar : Jean-Bernard Pouy*, Lausanne, Archipel, 2007, p. 5.

¹⁸⁵ Alain Lacombe, *Le Roman noir américain*, *op. cit.*, p. 28.

du monde qui va pénétrer « dans le roman par la porte qu'avait ouverte le " roman-jeu" [...]»¹⁸⁶ : le Bien et le Mal ne sont plus distingués.

Puisque les valeurs de la société bourgeoise ont été remplacées par l'arrivisme et les corruptions de toutes sortes, le roman noir, qui projette un regard désabusé sur la société, développe également un certain impressionnisme : la réalité sociale turbulente ne peut pas être décrite de façon rationnelle. Seule la subjectivité permet aux auteurs comme Raymond Chandler, Dashiell Hammett, etc., de rendre compte des pourritures et loques humaines qui peuplent les rues des grandes villes. Pour ces auteurs, la vérité se trouve dans les quartiers pauvres et dans les lieux sombres ou presque oubliés où se cachent les assassins. En proposant une poétique qui consiste à « fouiner dans les dessous de la ville », le roman noir oblige également à redéfinir le statut de l'enquêteur. Aux enquêteurs rationalistes comme Hercule Poirot, Sherlock Holmes et Philo Vance s'opposent des privés solitaires comme Sam Spade et Philip Marlowe, qui côtoient fréquemment le milieu criminel. Dans les romans *Le Grand braquage* (1927), *Le Faucon maltais* (1930), *La Moisson rouge* (1929), *La Clé de verre* (1931) de Dashiell Hammett, le privé Sam Spade, provocateur en parole, descend dans les milieux malfamés, et s'adonne à la même violence que les bandits. Par sa violence, le roman noir fait du détective un personnage qui n'est plus cet être immunisé, c'est-à-dire ce particulier fort spécieux qui collectionne les énigmes, mais plutôt un homme très ordinaire dans sa spécialité, en quête permanente d'un client pour assurer ses fins de mois¹⁸⁷.

Le roman noir, qui marginalise l'histoire du crime à laquelle le roman à énigme accorde plus d'attention, s'est, selon Tzvetan Todorov, « constitué non autour d'un procédé

¹⁸⁶ Marc Lits, *Le Roman policier*, op. cit., p. 56.

¹⁸⁷ Robert Deleuse, *Les Maîtres du roman policier*, Paris, Bordas, 1991, p. 70.

de présentation mais autour d'un milieu représenté, autour de personnages et de mœurs particuliers; autrement dit sa caractéristique constitutive est dans ses thèmes¹⁸⁸ ». Ce milieu représenté est celui de la ville, dont l'image tire, selon Jean-Noël Blanc, « une force certaine, qui la place bien au-delà de la précision géographique ou de l'exactitude topographique¹⁸⁹».

En s'opposant ainsi aux conventions et à l'analyse internaliste du roman à énigme, le roman noir a également subverti les anachronies narratives, dont la fonction consiste à «confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire¹⁹⁰». Car, si le roman à énigme se caractérise par ses analepses, ses nombreux retours en arrière pour reconstituer la vie du criminel et l'histoire de son acte, le roman noir est plutôt proleptique : il s'arrête moins souvent sur les parcours chaotiques des criminels dont les comportements renvoient au dysfonctionnement même de la société. L'histoire du crime, qui est une occasion pour le détective du roman à énigme de célébrer la victoire de la *raison* sur le Mal, perd désormais sa prééminence.

En brouillant les niveaux narratifs, notamment la focalisation, le roman noir se rapproche ainsi du roman moderne « lettré ». L'enquête, qui est l'épicentre du récit, sert désormais à dénoncer certains aspects les plus sombres de la société : le racisme et les prévarications politiques. Par sa prise directe sur la réalité sociopolitique, il permet d'analyser la modernité dont il se réclame. Cette modernité a libéré les passions de toutes sortes. Elle a

¹⁸⁸ Tzvetan Todorov, «*Typologie du roman policier* », dans *Poétique de la prose*, *op. cit.*, p. 60-61.

¹⁸⁹ Jean-Noël Blanc, *Polarville*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁹⁰ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 78-79.

donné lieu à des « envies les plus mortelles et les plus saugrenues, en défoliant les espèces et les herbeuses au profit d'espèces urbains macadimisés, dortoirisés¹⁹¹ ».

La criminalité croissante, qui est, pour les auteurs du roman noir, indissociable des diverses pratiques et activités sociales, réduit considérablement le roman noir à une littérature de dénonciation, et rend donc caducs les aspects intellectuels et psychologiques sur lesquels repose le roman à l'énigme. Jusqu'à sa remise en question par le roman noir, le roman policier d'origine cristallise toute son attention sur le détective, sa capacité intellectuelle à résoudre efficacement les différentes énigmes, et relègue par la même occasion les actions et les comportements du criminel au second plan. L'assassin occupe désormais un rôle central au détriment de la victime. Par contre, c'est autour de cette dimension psychologique de la victime que le roman à suspense va s'élaborer.

1.4. Le « roman de la victime ». Frissons, frénésie et angoisse

La mise en scène systématique de la violence qui caractérise le roman noir relègue au second plan la dimension intellectuelle et rationnelle sur laquelle repose le roman à énigme. Le roman à suspense, dont l'émergence peut être située à la même période que le roman noir, tente de redonner à cette littérature sa vocation d'antan, une vocation qui consiste depuis Edgar Allan Poe à produire une littérature qui repose sur une structure duelle : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. Cette structure duelle a été, comme nous l'avons rappelé dans les pages précédentes, modifiée par les auteurs du roman noir au profit d'une écriture qui privilégie la violence. Même si du roman à énigme il garde le mystère et les deux histoires, celle du passé du crime et celle du présent de l'enquête, le roman à suspense « refuse de

¹⁹¹ Robert Deleuse, *Les Maîtres du roman policier*, *op. cit.*, p. 116.

réduire la seconde à une simple détection de la vérité¹⁹²». Contrairement au roman à énigme et au roman noir, sa structure se caractérise par sa variabilité. Sa lecture repose également en grande partie sur l'émotion, la peur et la frustration. Cette émotivité qui oriente immédiatement la lecture du roman vers une étude de la réception¹⁹³, installe le lecteur dans une situation de tensions permanentes. Celui-ci, en assistant à la peur, aux angoisses du personnage, ne peut pas porter secours à ce dernier dont la mort est déclarée imminente et inévitable. André Vanoncini se demande même si la « victime qui peut être coupable en même temps¹⁹⁴» peut échapper au piège qui lui est tendu.

Au début du roman à suspense, un crime est commis et les soupçons sont portés sur une personne, qui est généralement le personnage principal. Ce dernier, pour prouver son innocence, doit mobiliser tous les moyens susceptibles de lui permettre de retrouver le criminel. Menant une bataille contre le temps, il risque sa vie. Le lecteur, qui est préoccupé par le sort de cette victime, est projeté dans un futur tragique, comme l'explique Yves Reuter :

Dans ce genre, le crime central, celui qui suscite l'intérêt du lecteur est virtuel, en suspens. Il risque de se produire dans un avenir proche. Au travers de l'action présente de ceux qui sont menacés et de ceux qui cherchent à éviter ce crime, l'histoire va permettre de reconstituer et de mieux comprendre le passé de chacun pour tenter de mettre en échec un futur tragique. Dans un laps de temps fictionnel, le présent narratif est distendu entre passé et futur¹⁹⁵.

¹⁹² Tzvetan Todorov, «*Typologie du roman policier* », dans *Poétique de la prose*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁹³ Dominique Budor, « Les émotions du polar », dans Denis Ferrari et Dominique Budor (dir.), *Les Lyrismes interdits*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2002, p. 43-44.

¹⁹⁴ André Vanoncini, *Le Roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 93-94.

¹⁹⁵ Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 75.

Yves Reuter décrit en ces termes les éléments (danger, échéance et lecteur) qui structurent le roman à suspense : « Du côté danger, se situent le viol/ou la mort, le déséquilibre des forces en présence, des lieux particulièrement angoissants, des lexèmes marquant la fatalité, etc. Du côté de l'échéance, se manifestera un travail constant sur temps et rythme : échéance rapprochée et fréquemment rappelée, fausses pistes entraînant un retard catastrophique, figuration du temps, opposition exacerbée entre tâche à accomplir et temps disponible. Enfin, du côté du lecteur, le savoir ne se comprend qu'en relation avec la sympathie accordée à la victime. Le lecteur aimerait l'aider mais ne le peut. Le texte inscrit ainsi nombre de marques « mimétiques » de son émotion, de sa ponctuation aux descriptions, des adverbes ou expressions marquant l'angoisse à la segmentation des phrases »

Cette importante dimension accordée à la peur rapproche considérablement le roman à suspense du fantastique. Se distinguant du roman à énigme, le roman à suspense ne vise pas une résolution logique du mystère. Le personnage, qui doit prouver son innocence, peut souvent se trouver dans des situations pouvant le conduire à une issue pulsionnelle. Les romans des auteurs comme William Irish, Patrick Quentin, Charles Williams, Patricia Highsmith, Pierre Boileau, Thomas Narcejac, Mary Higgins Clark, Georges Simenon et Sébastien Japrisot, s'inscrivent dans cette optique, et mettent en scène des personnages injustement accusés d'un crime. Les romans de William Irish mettent, par exemple, en scène des personnages complexes. Souvent, c'est l'intervention d'un autre personnage qui peut sauver la victime. Chez Irish, tous les cas de figures sont possibles : parfois, un personnage voit un autre personnage commettre un crime affreux ou encore le personnage injustement accusé change d'identité pour se consacrer à une activité criminelle.

En se centrant uniquement sur la dimension psychologique du personnage-victime, William Irish s'écarte largement de la structure du roman à énigme et du roman noir. Cet écart pose problème à certains auteurs, notamment Boileau et Narcejac, pour qui il s'agit de «maintenir ces deux pôles sans renoncer pour autant à la perspective et au rôle central de la victime¹⁹⁶ ». Leurs romans comme *Celle qui n'était plus* (1952), adapté au cinéma par H. G. Clouzot sous le titre *Les Diaboliques*, et *D'entre les morts* (1954) porté à l'écran par A. Hitchcock consolident leur conception du roman à suspense, et justifient l'importance qu'ils

(Yves Reuter, « Le système des personnages dans le roman à suspense », dans Yves Reuter (dir.), *Le Roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p. 158-159).

¹⁹⁶ André Vanoncini, *Le Roman policier*, op. cit., p. 96 .

accordent à la structure duelle du roman policier, analysée par Todorov et Jacques Dubois¹⁹⁷. Sébastien Japrisot présente également, dans son roman *Piège pour cendrillon* (1999), une héroïne victime, témoin, coupable et détective et rejoint, d'une certaine manière, la démarche de William Irish. Et Georges Simenon, dont le détective Jules Maigret se démarque des enquêteurs classiques du roman à énigme par sa maxime : « je ne déduis jamais », représente, selon Els Wouters, une particularité, en ce sens « qu'il se met dans la peau des suspects pour mieux les comprendre¹⁹⁸ ».

Maigret, à la recherche du coupable, opère par modélisation, par abduction et s'intéresse à la dimension psychologique de la victime. Dans *L'Affaire Saint-Fiacre* (1932), par exemple, il retourne dans son village natal, Saint-Fiacre, et enquête sur la mort de la comtesse de ce village, mort survenue au cours d'une messe. Par sa méthode abductive, il révèle souverainement au cours d'une réunion familiale la complicité de Gautier, le propre fils de la comtesse, dans ce meurtre.

Contrairement à ces auteurs, dont les romans se focalisent essentiellement sur l'aspect psychologique de la victime, Patricia Highsmith, la reine du suspense, propose des romans dans lesquels les personnages lient la criminalité au fonctionnement violent de la société moderne. Chez elle, il y a une écriture de l'intérêt immédiat au détriment de toute considération morale. Pour la plupart de ses personnages, le crime est nécessaire pour parvenir à leurs fins. Dans son roman, *L'Inconnu du Nord-Express* (1950), porté à l'écran par Alfred

¹⁹⁷ Selon Jacques Dubois, cette structure duelle prend la forme d'un carré herméneutique, sur lequel « coupable et victime s'inscrivent sur l'axe sémantique narratif du crime, c'est-à-dire de la lutte. [...] Le détective et le coupable s'inscrivent sur l'axe de l'enquête ou plus essentiellement de la quête » (Jacques Dubois, « Un carré herméneutique: la place du suspect », dans Yves Reuter (dir.), *Le Roman policier et ses personnages*, op. cit., p. 174).

¹⁹⁸ Els Wouters, « *Maigret: je ne déduis jamais* »: la méthode abductive chez Simenon, Liège, Éditions du Cefal, 1998, p. 13.

Hitchcock, deux individus négocient les assassinats. Mais, c'est dans son essai¹⁹⁹ publié en français en 1987 que Highsmith expose clairement sa conception du roman à suspense. Plus qu'une théorie sur le suspense, son ouvrage formule un certain nombre de conseils aux jeunes auteurs. Mais, contrairement à un S.S. Van Dine, qui a théorisé le roman à énigme, son objectif n'est pas de fixer des codes et des recommandations que les auteurs doivent impérativement respecter. Par exemple, la définition qu'elle donne du suspense rejoint considérablement la conception de plusieurs de ses collègues. Pour elle, le suspense est ce récit qui « implique la menace d'une action physique violente et d'un danger ou bien le danger et l'action eux-mêmes. Une autre caractéristique propre au suspense est de divertir sous une autre forme vivante et généralement superficielle²⁰⁰».

Roman de la victime, avons-nous dit, le suspense n'est pas une littérature de critique sociale; il cristallise toute son attention sur les mécanismes psychologiques du personnage sans interroger le fonctionnement des sociétés modernes travaillées par les contradictions de toutes sortes. Les auteurs du roman noir qui ont rigoureusement analysé ces questions sont revisités en France par une génération dont les œuvres traduisent les tensions et les dérives politiques. Témoignant d'une certaine sensibilité de gauche ou d'extrême gauche, ils sont véritablement les enfants de Mai 68 et les représentants du néo-polar.

1.5. Le néo-polar : entre critique et anticonformisme

À partir des années soixante, singulièrement en France, un des thèmes dominants de la littérature policière, est incontestablement l'anticonformisme et la critique sociale. Cette critique sociale touche plusieurs domaines (politique, culture, économie, etc.). Quelques

¹⁹⁹ Patricia Highsmith, *L'Art du suspense: mode d'emploi*, Paris, Calmann-Lévy, 1987.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 21.

travaux méritent à cet égard d'être signalés : Jean-Patrick Manchette, le chef de file du néo-polar, dans *Charlie mensuel*, décrit des « saloplots qui occupent le terrain, tout le terrain du monde auxquels ne s'opposent plus que des groupes minuscules où les individus isolés, vaincus provisoirement, parfois patients, parfois amers et désespérés²⁰¹»; Claire Gorrara, pour sa part, dans une étude où elle retrace l'émergence de cette littérature sociologisante française, analyse les relations entre le « hard-boiled » américain et le néo-polar. Elle évoque quelques «translations of American and British authors²⁰²». André Vanoncini parle d'une «documentation sur les modes d'existence d'une communauté humaine spécifique²⁰³ » dans les romans de Jean-Patrick Manchette. Observant que les protagonistes des romans de Manchette sont « en grande partie des adeptes de la violence monstrueuse et sournoisement jouissive²⁰⁴ », il démontre que les valeurs fondamentales ont été remplacées par le pouvoir de l'argent, la seule issue possible qui se présente aux personnages des romans comme *L'Affaire N'Gustro*.

Jean-Patrick Manchette, qui dénonce ostentatoirement les dérives sociales de toutes sortes, se trouve, il faut le rappeler, sur un terrain qui avait été déblayé par les auteurs comme Hervé Prudon, Marc Villard, Alain Demouzon, Joseph Bialot, Frédéric Fajardie et Didier Daeninckx, qui, en s'intéressant aux coulisses et aux aspects sombres du pouvoir et des institutions politiques, dépeignent un monde désenchanté. Des romans de ces auteurs se dégage, selon Anne Collovald, « une vision qui regarde de travers la politique pour en pointer

²⁰¹ Jean-Patrick Manchette dans *Charlie mensuel*, n° 108, Janvier 1978, cité par Jean-François Gérault, *Jean-Patrick Manchette: parcours d'une œuvre*, Paris, Encrage, 2008, p. 10.

²⁰² Claire Gorrara, « Post War French Crime Fiction : The Advent of the Roman Noir », dans Claire Gorrara (dir.), *French Crime Fiction*, Cardiff, University of Wales Press, 2009, p. 54.

²⁰³ André Vanoncini, *Le Roman policier*, op. cit., p. 109.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.109.

les collusions avec toutes les formes de pouvoir et en décrire les effets : un monde de puissants fermé sur lui-même, aveugle à la réalité sociale et capable d'une violence sans frein sur tous ceux qui lui sont étrangers²⁰⁵». Les romans de Jean Vautrin, de Hervé Prudon, de Thierry Jonquet et de Philippe Conil développent les mêmes thèmes et dénoncent les conditions de vie dans les bas-fonds français. Certaines figures comme Thierry Jonquet, Frédéric Fajardie, Jean Amila, Jean-Bernard Pouy, Jean-François Vilar et l'anarchiste Pierre Siniac viennent du gauchisme traditionnel de l'après Mai 68. Leurs romans doivent beaucoup à leur parcours militant, des parcours qui prennent souvent le relais au moment où les engagements politiques ou professionnels déçoivent²⁰⁶.

Les exemples sont nombreux qui mettent en relief une nouvelle forme de l'écriture policière. Jacques Dubois évoque l'image d'une littérature nouvelle, qui à travers cette «délinquance souvent juvénile, va privilégier un espace social qu'avaient peu exploré les formes antérieures, la banlieue des grandes villes et spécialement la banlieue parisienne²⁰⁷». Susanna Lee analyse également l'existence d'un type de roman policier dont « thematic features are violence, anti-idealism and a focus on marginal individuals²⁰⁸ ».

En effet, le néo-polar s'énonce et s'inscrit dans la même logique que le roman noir américain des années 50. Autant les désillusions politiques, sociales et économiques nées de la Révolution capitaliste ont favorisé l'émergence du roman noir américain, autant les déceptions, les frustrations et les angoisses causées par les événements de Mai 68 ont conduit

²⁰⁵ Anne Collovald, « L'Enchantement dans la désillusion politique », *Mouvements*, n° 15-16, 2001, p. 16-21.

²⁰⁶ Véronique Rohrbach, *Poétique du polar*, op. cit., p. 68.

²⁰⁷ Jacques Dubois, « La banlieue noire », dans Noëlle Gérôme, Danielle Tartakowsky et Claude Willard (dir.), *La Banlieue en fête. De la marginalité urbaine à l'identité culturelle*, Paris, Saint-Denis, Presses Vincennes, 1988, p. 63.

²⁰⁸ Susanna Lee, « May 1968, Radical Politics and The Néo-polar », dans Claire Gorrara (dir.), *French Crime Fiction*, op. cit., p. 71.

les auteurs du néo-polar français à contester les idéaux et les valeurs sociales de leur époque. Dans le néo-polar, tout se passe comme s'il y avait, « dans la déception des épreuves de la vie un fil analogique qui reliait des trajets biographiques, des conditions d'écriture et des conjonctures socio-historiques disparates²⁰⁹».

En plus de sa revendication évidente de la logique d'action du roman noir à la Dashiell Hammett, de la critique impitoyable de la société capitaliste et de l'humour ravageur de Chandler, le néo-polar à la manière de Jean-Patrick Manchette prend pour décor la rue des grandes villes françaises et utilise abondamment la langue de l'homme de la rue. Ses enquêteurs, comme les solitaires du roman noir américain, utilisent les mêmes méthodes que les bandes criminelles : l'écriture se limite essentiellement à la description des criminels et exclut toute argumentation subjective. Ce procédé permet à un Manchette, par exemple, de consolider sa conception du polar, qu'il définit comme « un roman d'intervention sociale très violent ²¹⁰», un roman dont le héros irrationnel est en perpétuel mouvement.

Terme argotique utilisé, au départ, pour désigner l'ensemble de la littérature policière et du film policier, le mot « polar » (et néo-polar) est devenu un synonyme convenable de «roman policier dont il est à la fois un terme substitut et la formulation abrégée²¹¹ ». Si, entre les deux grandes guerres, les lecteurs français se contentent de la traduction des romans noirs américains, force est de constater que la collection *Série Noire* a largement contribué à l'épanouissement du polar. Cette littérature sociologisante, pour accentuer sa critique radicale de la société, doit tordre le cou à la littérature classique²¹², une stratégie qui lui permet

²⁰⁹ Philippe Corcuff, « Désenchantement et éthique du polar », *Mouvements*, n°15-16, 2001, p. 103-109.

²¹⁰ Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Paris, Rivages/ noir, 2003, p. 9.

²¹¹ Norbert Spehner, *Scènes de crimes. Enquêtes sur le roman policier contemporain*, *op. cit.*, p. 8 .

²¹² Jean-François Gérault, *Jean-Patrick Manchette: parcours d'une œuvre*, *op. cit.*, p. 68.

d'imposer son style, de métamorphoser la forme et le contenu de la littérature policière (et générale) et d'emprunter une esthétique réaliste à Flaubert pour mieux décrire le phénomène de la criminalité.

Les romans sur la criminalité et le banditisme se multiplient inlassablement et prennent des proportions inédites. Au cours des années 1990, la *Série Noire*, qui doit d'ailleurs son nom à Jacques Prévert, s'est largement ouverte aux littératures policières venant des quatre coins du monde. Tout au long des années 1990-2000, de nombreux polars francophones, sont publiés au côté des classiques du genre (Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Chester Himes et les auteurs français). Véritable stratégie commerciale qui veut réduire la logique spatiale, laquelle ordonne systématiquement les relations entre écrivains et littératures sur un mode binaire (par exemple centre-périphérie, Nord-Sud²¹³), la *Série Noire* continue de publier des textes qui contribuent largement au renouvellement des écritures francophones.

Du côté d'Afrique francophone, même si le nombre de textes publiés dans la collection *Série Noire* de Gallimard, est restreint, force est de constater que plusieurs polars africains s'inscrivent profondément dans la tradition inaugurée de Jean-Patrick Manchette. On relèvera, par exemple, une abondance de thèmes de vols audacieux, de meurtres crapuleux, de trafics de cartes de séjour et de crimes politiques et humains. Dans ces polars africains, les auteurs s'inspirent largement des réalités sociales et culturelles de leurs sociétés respectives.

²¹³ Anthony Mangeon, « Crimes d'auteur. Ou comment lire les littératures française et francophones façon série noire? » dans Sabrina Parent, Anne Douaire-Banny et Romuald Fonkoua (dir.), *Continents francophones*, ELFE XX-XXI, *Revue annuelle de la société d'étude de la littérature française des XX et XXIe siècles*, n° 4, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 37.

Chapitre 2

Trajectoires et filiation des écrivains africains

Ce chapitre interroge la trajectoire des auteurs africains, en aval dans un champ policier déjà marqué du sceau des transgressions et des singularités. À l'instar du néo-polar français issu de la filiation du roman noir américain dont le type d'écriture violente et syncopée permet aux auteurs de critiquer avec virulence les travers sociaux, les auteurs africains qui proposent de nouvelles orientations thématiques et de nouvelles configurations de l'enquête, ne cessent de tenir un discours à la fois critique et ironique sur leurs sociétés respectives. On le voit dans les romans de Mongo Beti, d'Abasse Ndione, d'Achille Ngoye, de Moussa Konaté, de Modibo S. Keita, etc., où les intrigues tournent autour du trafic de drogues et de papiers, des braquages à main armée, la corruption policière et les connivences entre les politiques et les religieux. Nous montrerons que tracer la trajectoire et la filiation des auteurs africains revient à mettre l'accent sur deux tendances : le roman à énigme et le roman noir, qui ont marqué l'histoire de la littérature policière.

2.1. Singularités trajectoires et stratégie narrative

Le romancier, nouvelliste et essayiste français, Robert Deleuse, caractérise, dans un document en hommage à Jean-Patrick Manchette²¹⁴, les nouvelles orientations thématiques et discursives du polar, à partir d'une série de subversions, qui apparaissent sous trois formes : d'abord les moyens utilisés pour commettre le crime, ensuite le déplacement de l'histoire vers l'intrigue et enfin le primat du collectif sur l'individuel. La première subversion renvoie à ces

²¹⁴ Robert Deleuse, *Le Polar français. À Jean-Patrick Manchette in memoriam*, Paris, Ministère des affaires étrangères, direction générale des relations culturelles, scientifiques et techniques, sous-direction de la politique du livre et des bibliothèques, 1995.

individus qui commettent les crimes « avec les moyens dont ils disposent et non avec des pistolets de duel ciselés, du curare ou des poisons tropicaux²¹⁵ ». Les mobiles des crimes sont aussi obscurs que les crimes eux-mêmes. À partir de Chandler, le cadavre ne sert plus à consolider une expérience scientifique. Le meurtrier, qui fait désormais partie d'une collectivité, d'une secte, entrainera un basculement majeur : « L'histoire elle-même qui passe de l'énigme à l'intrigue tout en conservant le mystère qui se déplace de l'individuel au collectif, de la déduction à l'induction (comme l'on dirait d'Oedipe à Alexandre, du sphinx au nœud gordien)[...]»²¹⁶ ». Apologie de la singularité, de la transgression, cette écriture subversive insiste sur le recours aux poisons tropicaux, aux savoirs traditionnels. Elle articule des formes de récits qui ne cessent de dialoguer et met en scène différentes histoires dont l'emboîtement poussé à l'extrême rend souvent difficile la progression de l'enquête.

Dans son article intitulé « Le Polar africain. Pour cartographier un continent », Daniel Delas voit dans le polar d'Afrique francophone une production qui place à son centre le conflit entre la tradition et la modernité. Il reprend le discours afrocentriste à la Mohamadou Kane²¹⁷ et soutient que les romans policiers écrits par les auteurs africains de langue française se divisent en deux familles :

[les] Africains francophones auteurs de polars se laissent aisément regrouper en deux familles à partir de leurs thématiques préférées : d'un côté, ceux qui s'attachent en priorité au conflit entre tradition et modernité; de l'autre ceux qui sont ne sont à l'aise que dans la ville, avec ses combines, ses embrouilles et ses

²¹⁵ *Ibid.*, p. 40-41.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 40-41.

²¹⁷ Pour Mohamadou Kane, le conflit entre tradition et modernité permet de distinguer les auteurs d'Afrique de l'ouest de leurs homologues du centre : « De la même manière, le thème de la tradition permet de saisir certaines disparités dans les romans de l'Afrique de l'Ouest et de l'Afrique centrale. Dans un cas, l'accent est mis sur la place centrale de l'animisme dans la culture traditionnelle, dans l'autre on souligne les structures sociales et les croyances qui renvoient à la tradition. Dans ce dernier exemple, l'animisme, bien souvent, n'existe plus qu'à l'état de survivance où se trouve intégré dans un " processus de syncritisation " (Mohamadou Kane, *Roman africain et tradition*, Dakar, NEA, 1982, p. 22).

micmacs en tous genres. Une cartographie se révèle alors clairement, opposant les écrivains de la zone sénégal-malienne et les auteurs d'Afrique centrale, partage qui renvoient aux histoires culturelles différentes de l'une et l'autre des francophones. Abasse Ndione (Sénégalais) et Moussa Konaté (Malien) appartiennent à des cultures très proches, très attachées à la tradition orale et au prestigieux passé du Mandé, comptant des populations qui défendent farouchement leur identité, loin des centres qui s'ouvrent inexorablement à la modernité. De là vient la thématique préférée de ces deux écrivains : le conflit entre la tradition et la modernité²¹⁸.

Le principe par lequel ces auteurs intègrent les récits mythiques qui disent le prestige du vaste Mandé, connu pour ses écoles de traditions orales (les écoles de traditions orales soninkés de Jaara, de Baagama, de Jaala, du royaume de Jaara et des écoles de Kela, héritières de l'empire du Mali) et qui entravent l'enquête policière, est passé sous silence, dans l'analyse de Delas. Il est évident que la tradition joue un rôle central dans les romans des auteurs comme Moussa Konaté, Bokar N'Diaye et Modibo Keita, mais la manière dont elle est abordée, diffère considérablement de la glorification d'un passé mythique du Mandé. Sa convocation doit être repensée dans un rapport non pas de concurrence mais de complémentarité coopérative entre les enquêteurs et les détenteurs du savoir traditionnel. Autrement dit, il ne s'agit pas « tant de nier le tribut de l'écriture à la société que de prendre en compte le fait fondamental que la pureté et l'authenticité (culturelle ou littéraire)²¹⁹ » relèvent plus d'une utopie anthropologique que de la vérité des faits des oeuvres, mais plutôt de montrer que les techniques auxquelles ont recours les enquêteurs dans ces polars, pour élucider les mystères, confèrent aux romans une dimension hybride qui autorise une analyse heuristique du processus de l'élaboration du savoir policier.

²¹⁸ Daniel Delas, « Le Polar africain. Pour cartographier un continent », dans Bernard De Meyer, Pierre Halen et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain, op. cit.*, p. 20.

²¹⁹ Adama Coulibaly, « Mobilité des objets culturels, intertextualité et postmodernisme littéraire dans le roman africain francophone », *En-quête*, n° 17, 2007, p. 9.

C'est ainsi qu'analysant les enjeux des genres populaires dans les littératures francophones, Christiane Ndiaye met particulièrement l'accent sur cet aspect, en faisant observer que le contact avec l'Occident a créé, chez ces auteurs policiers, un « habitus déjà ancien, donc une habileté dans la pratique de l'hybridation et de la transformation des genres²²⁰ ». Françoise Naudillon, dans la présentation d'un numéro thématique de la revue *Présence francophone*, aboutit également à une conclusion intéressante, lorsqu'elle note que les littératures populaires francophones sont « caractérisées par le métissage sémiotique ou par des formes transculturelles²²¹ ». Cette hybridation constitue un élément central pour mener une analyse rigoureuse des enjeux épistémiques, esthétiques et cognitifs dans la configuration du savoir culturel dans le polar africain. Dès lors, le thème du conflit entre tradition et modernité, sur lequel la critique s'attarde longuement, ne peut plus conduire au paradigme d'une identité/tradition pure, immuable et fixe, mais doit au contraire permettre d'observer les appropriations et l'inscription de ces œuvres dans une poétique transculturelle rigoureusement analysée et définie par Josias Semujanga²²². Cette poétique rend non seulement compte de la liberté créatrice des artistes, mais ouvre aussi leurs œuvres à d'autres aires culturelles. Elle révèle le mouvement, la mobilité et l'instabilité, le transfert entre les objets culturels et étudie les transgénéricités. Car dans un rapport au contemporain, au quotidien, la critique

²²⁰ Christiane Ndiaye, « Présentation : le populaire, l'oralité, et la littérature », dans Christiane Ndiaye (dir.), *Enjeux des genres populaires dans les littératures francophones d'Afrique subsaharienne, du Maghreb et de la Caraïbe*, *Palabres*, vol. XI, n° 1, Fall 2009, p. 12.

²²¹ Françoise Naudillon, « Présentation. Littératures francophones populaires », dans Françoise Naudillon (dir.), *Enjeux du populaire*, *Présence francophone*, n° 72. 2009, p. 5.

²²² Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain: éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

transculturelle avec le postulat d'une culture archéologisée, sédimentée pose le constat d'une mort des genres et d'une impureté fondamentale de la création²²³.

Il est donc entendu que l'écriture policière africaine questionne les limites du genre et qu'elle traite largement les préoccupations sociales. Cela peut s'expliquer par les situations politiques qui poussent les auteurs à pratiquer une écriture où les frontières entre le polar et l'essai, par exemple, sont floues. Cette imbrication des formes est souvent vue comme une expression du social, du réel. Karen Ferreira-Meyers retient que les écrivains africains du polar sont des « traducteurs » des réalités et des aspirations sociales en Afrique, et que leurs romans publiés à la fin du XXe siècle et au début du XXIe siècle, en tant que porteurs d'une vérité sociale, seraient à « classer en deux grandes sous-catégories : ceux qui font une représentation plus ou moins fiable de la réalité et ceux qui reproduisent les rêves et les aspirations du continent africain²²⁴ ». Cette insistance sur le réel (nous préférons la notion d'effet de réel) dans le polar africain s'inscrit non seulement dans une longue tradition critique réductrice, mais s'accompagne aussi de difficultés plus spécifiquement poétiques. Cette focalisation sur le social ne tient pas compte de la trajectoire singulière des auteurs qui fait que leurs textes échappent souvent « aux lectures de type sociologique dans lesquelles [...] l'Afrique fonctionne comme paradigme d'interprétation systématique de la fiction²²⁵ ».

Évidemment, comme la référence au contexte social africain n'est pas exclue dans l'interprétation des textes, la fiction policière africaine suit globalement deux trajectoires

²²³ Adama Coulibaly, « Critique transculturelle dans le roman africain francophone: aspects et perspectives d'une théorie », *Annales de l'Université Omar Bongo*, n°17, 2012, p. 12.

²²⁴ Karen Ferreira-Meyers, « Le Polar africain: le monde tel qu'il est ou le monde tel qu'on aimerait le voir », *Afrique contemporaine*, n° 241, 2012, p. 55-72.

²²⁵ Lydie Moudileno, « Le Droit d'exister : trafic et nausée postcoloniale », *Cahiers d'études africaines*, n° 165, 2002, p. 3.

différentes qui rendent compte de la manière dont les textes abordent les faits culturels et les enjeux sociaux. Ces observations peuvent encore se formuler d'une façon précise : quelles sont les modalités par lesquelles le fait culturel joue un rôle dynamique? Nous posons cette question pour souligner qu'il est possible de relever, dans le polar africain, des indices culturels à travers les parcours et les pratiques des différents personnages. Ces indices sont dissimulés ici et là dans l'économie textuelle pour constituer un puzzle qui dit l'histoire, la culture et les mythes étiologiques et cosmogoniques. L'hypothèse formulée est que la sémiotisation de l'indice, les paramètres de son interprétation et les modalités de son insertion dans un réseau complexe de savoirs, permettent de saisir la dynamique du savoir policier. L'examen des romans de Modibo S. Keita, de Moussa Konaté et de Bokar N'Diaye, éclairera notre propos. Les enquêteurs des romans de ces trois auteurs interrogent les détails subtils, les faits culturels afin de donner une signification pertinente aux énigmes à résoudre.

2.2. L'indice comme révélateur de la vérité et d'un savoir-faire

Dans son étude sur le roman swahili, Xavier Garnier analyse l'émergence de la fiction criminelle dans la littérature en langue swahili, à partir des romans de Muhammed Saïd Abdulla et de Faradji Katalambulla. Ce qui attire son attention, c'est cette « prégnance sous-jacente de l'enquête magique » qui caractérise les romans de ces deux auteurs. Parlant de la construction d'un savoir policier, il fait observer que les indices sont intimement liés aux données culturelles que les enquêteurs véhiculent, lorsqu'ils interprètent des signes :

Le modèle de la résolution d'énigmes a certainement rencontré dans le contexte swahili un terrain favorable. Parce que les données culturelles sont indispensables à l'enquête, parce qu'il existe toujours une solidarité entre l'indice et le trait culturel, c'est toute une image de la culture swahilie qui est mise en jeu ici. En raison de son abstraction même, la résolution d'énigmes est propre à venir s'insérer dans différentes cultures, mais non sans laisser des traces dans la

représentation de la culture : l'énigme est passée par là, avec son pouvoir de questionnement²²⁶.

Les considérations esthétiques, sémiotiques, sociologiques, culturelles et idéologiques sont bien au centre de l'analyse de Xavier Garnier. Le lien évident entre l'indice et le trait culturel qu'il dégage, souligne toute une mémoire culturelle collective. Dans cette perspective, l'indice permet de lire le groupe social auquel appartient le coupable. Autrement dit, lorsque le mobile du crime est connu, l'assassin apparaît le plus souvent comme le délégué du groupe social au nom duquel il commet son acte. Cette interprétation des signes dissimulés dans le roman repose également sur une rigoureuse sélection. Le détective considère, lors de son enquête, l'indice²²⁷ comme le fragment d'un tout qui permet de fouiller le passé et la personnalité de la victime et d'expliquer les motivations sociales, économiques et psychologiques de l'assassin. Rien n'est donc laissé au hasard : chaque trace est interprétée comme un indice potentiel, susceptible d'accéder à la vérité, au réel. C'est à travers son interprétation que l'enquêteur rend le crime intelligible, dicible et lisible²²⁸.

Comme dans le roman à énigme classique où l'énigme est résolue au moyen de signes que l'enquêteur repère et inscrit dans un réseau de signification, qui lui confère une valeur intellectuelle, scientifique et heuristique, pour l'enquêteur du roman swahili, « le système sorcier est circonscrit, il est tout entier livré à l'interprétation des signes et doit être donc

²²⁶ Xavier Garnier, *Le Roman swahili : la notion de « littérature mineure » en question*, Paris, Karthala, 2006, p. 108.

²²⁷ David Savan, dans son *Introduction à Charles Sanders Peirce*, propose une classification des indices : « Les indices peuvent se distinguer des autres signes ou représentations par trois caractéristiques: premièrement, ils n'ont aucune ressemblance signifiante avec leurs objets, deuxièmement, ils renvoient à des individus, des unités singulières, des collections singulières d'unités, ou de continus singuliers, troisièmement, ils dirigent l'attention sur les objets par une impulsion aveugle.[...] Psychologiquement, l'action des indices dépend de l'association par contiguïté et non de l'association par ressemblance ou d'opération intellectuelle » (David Savan, *Introduction à Charles Sanders Peirce: écrits sur le signe*, rassemblés et traduits par G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 160, cité par Els Wouters, *Maigret: « je ne déduis jamais »: la méthode abductive chez Simenon*, op. cit., p. 17).

²²⁸ Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIXe siècle*, Paris, Perrin, 2005, p. 12.

intégré à l'enquête²²⁹ ». Si cette analyse socioculturelle des signes est fondamentale dans le polar swahili, où le contexte culturel joue un rôle essentiel, il est également important de rappeler qu'elle occupe une place essentielle dans les polars d'Afrique francophone. Comment les auteurs mobilisent-ils les données culturelles? Comment l'utilisation de certains procédés stylistiques et cognitifs rapprochent-ils leurs romans de ceux des auteurs du roman à énigme? Autant de questions auxquelles certains romans du corpus fournissent diverses réponses intéressantes.

Commençons d'abord par le roman *L'Archer Bassari* de Modibo S. Keita. Ce roman se démarque nettement des autres romans par l'importante place accordée à la pratique indicielle. Décrivant les déboires et la précarité des habitants du village Oniateh, il raconte le parcours et la vengeance d'Atumbi, un jeune archer qui a été envoyé à Kionda, pour « châtier les traîtres [qui] ont provoqué la colère des ancêtres et qui doivent subir les châtiments des Esprits supérieurs » (*AB*, 156). Frappés par une sécheresse sans précédent, les paysans d'Oniateh meurent dans des conditions atroces. Après avoir demandé à plusieurs reprises de l'aide gouvernementale qui a été plusieurs fois détournées par leurs propres fils, qui sont désormais parmi les nouveaux riches de la ville, les sages de la société secrète décident d'envoyer cinq jeunes hommes à Kionda pour y vendre leur Idole d'or, le symbole de la cohésion, de l'union et de la continuité avec les ancêtres. Mais une fois vendu, l'argent de l'Idole d'or est détourné par les jeunes, une attitude qui provoque la colère des notables de la communauté. S'ensuit, dans le roman, une série de meurtres mystérieux que le

²²⁹ *Ibid.*, p. 183.

commissaire Mbaye tentera d'élucider. Dès le début de l'enquête, celui-ci décrit le caractère particulier du meurtre :

– Nous avons un meurtre d'un genre particulier, commença-t-il d'une voix pâteuse et après avoir largement bâillé. Un propriétaire de bar que, par ailleurs, je soupçonne fortement être un proxénète, s'est fait descendre d'une flèche, boulevard de la République. Notez bien : une flèche. Cette affaire, à mon avis, dépasse le simple fait divers. Elle est sans précédent et l'enquête ne sera pas facile. Donc soyons méthodiques pour être efficaces. Voici comment nous allons procéder pour les investigations. Toi, Marou, tu t'occupes de la flèche. Fais le tour des musées, des antiquaires, va à la Faculté, vois tous ceux qui par leur savoir peuvent t'informer sur la provenance de cette arme. J'espère que tu saisis l'importance de ta mission. C'est la base même de l'enquête. En établissant l'origine de cette flèche, nous aurons une piste précise qui pourrait nous mener au meurtrier. (AB, 20)

L'enquête policière, menée par le commissaire Mbaye se propose de donner un sens aux actions²³⁰ de l'archer, par le biais de l'interprétation des indices, liée à l'action. Cette démarche est guidée par une méthodologie de recherche. Le commissaire Mbaye, qui se base sur les données fournies par Mélanie, l'ordinateur de la police, peine à trouver des indices sur les identités des criminels. La délicate mission qu'il confie à l'inspecteur Marou Diaby se révèle également sans succès, puisqu'après avoir consulté les antiquaires, les ethnologues, les historiens du Musée fondamental africain, qui font des rapprochements entre les différentes armes, le jeune inspecteur retourne bredouille.

²³⁰ La reconstruction et la compréhension de l'action d'autrui sont bien au centre de la démarche du détective, une démarche bien décrite par Nicolas Xanthos : « Comment reconstruire et comprendre l'action d'autrui : voilà ce qui constitue la problématique première du genre policier. Cette opération complexe prend d'abord appui sur ce signe spontanément associé au roman policier : l'indice. Au sein de l'univers que l'enquêteur arpente, il s'agit d'abord pour lui de repérer l'indice et de l'interpréter, de comprendre ce à qui et à quoi renvoie cet objet incongru. Ce repérage et interprétation s'effectuent par le biais de savoirs d'une complexité variable, que les romans mettent en scène avec plus ou moins de minutie. Au terme du processus interprétatif, les divers indices sont reliés par le biais d'une hypothèse sur la nature de l'action commise, dont ils révèlent l'un ou l'autre des aspects» (Nicolas Xanthos, *De L'Empreinte au récit. Destin de l'indice et de l'action dans le roman policier*, Montréal, Nota Bene, 2008, 11).

Ainsi, dans le roman, deux trajectoires narratives s'affrontent et se garantissent mutuellement. Si le commissaire Mbaye balaie d'un revers de main la piste d'un meurtre commis sous la demande des Anciens, son ami journaliste, Simon Dia, qui est très peu convaincu de sa méthode d'enquête, privilégie la piste d'un tueur chevronné, formé aux techniques traditionnelles. Il décide de se rendre chez le vieux Sambou Diaby, un colporteur de la région pour en savoir plus sur la provenance des armes (flèches) utilisées par Atumbi :

Nous sommes venus te voir, grand-père, pour une affaire très importante que Mbaye est chargé d'éclaircir. J'ai pensé que tu pouvais l'aider à la démêler. La flèche, Mbaye. (Il prit l'arme et la transmit au vieillard). Voilà : deux commerçants ont été tués de la même manière et à deux jours d'intervalle. Le meurtrier a employé des flèches inconnues des spécialistes. Connais-tu ce genre de flèches?

Sambou porta d'abord la flèche au nez, la renifla précautionneusement, le visage un peu crispé par la méfiance et sous le regard intéressé des deux jeunes gens.[...]

– Cette flèche vient du pays bassari, dit-il. Elle est d'un type particulier pour cette région mais elle vient de là. C'est une flèche bassari, mes enfants. (AB,70)

Le roman repose en grande partie sur ce conflit d'interprétation des indices entre le commissaire et le journaliste. Il se « construit à partir de la récupération du passé, du déchiffrement progressif des apparences et de la découverte d'une réalité cachée²³¹ ». Le commissaire se fie uniquement aux signes donnés par Mélanie, l'ordinateur de la police, aux résultats partiels de l'enquête rationnelle. Malgré la pertinence des conclusions du vieux colporteur Diaby, il se montre toujours sceptique :

Mbaye, lui, n'était pas convaincu. Scepticisme professionnel. Il lui fallait une contre-expertise pour y croire. Il déposa Simon chez Malika et se rendit chez un historien qu'il connaissait bien et qui avait étudié diverses ethnies du pays. Le jeune chercheur fut formel: pour lui, il ne s'agissait nullement d'une flèche bassari. Il affirma que les Bassari n'en fabriquaient pas de pareilles et présenta des modèles de flèches bassari, à dents de harpon. Il déclara qu'à son avis celle

²³¹ Sylvère Mbondobari, « Dialogue des genres et écriture de l'imaginaire social chez Tchicaya U Tam'si et Modibo Soukalo Keita », *Présence francophone*, n° 78, 2012, p. 76.

qu'apportait Mbaye s'apparentait plutôt aux types d'armement d'ethnies plus à l'Ouest en raison de leurs barbelures. (*AB*, 70-71)

À première vue, cet indice est d'abord considéré par les policiers comme un objet banal, susceptible de fournir de fausses informations aux enquêteurs. Et pourtant c'est ce caractère banal qui a attiré l'attention de Simon Dia. Aussi conviendrons-nous ici avec Jacques Dubois que la « fonction indicielle dans l'enquête policière postule un procès d'indexation. Aux yeux du détective, l'indice est, dans son contexte immédiat, un objet sans valeur, un détail négligeable mais qui soudain fait sens parce qu'il pointe un autre objet, une autre réalité dans un autre contexte²³² ».

L'information fournie par le vieux Sambou Diaby va permettre à Simon Dia de remonter aux commanditaires du crime, aux dignitaires de la société secrète du village d'Oniateh, qui ont chargé Atumbi, l'archer, d'assassiner les individus en ville qui ont « suscité la colère des ancêtres et qui sont coupables de félonie » (*AB*, 157). Désormais, tous les indices convergent vers les sages de cette société secrète dont les pratiques culturelles les distinguent des autres habitants de la région. Ainsi, l'indice apporté par le journaliste Simon et interprété par le vieux Sambou situe les habitants d'Oniateh dans une altérité singulière. Le colporteur Diaby continue sa description de l'indice, de ses caractéristiques :

– Cette histoire, crois-moi, dépasse la simple anecdote d'un archer fléchant les cibles sélectionnées. Je suis en mesure de te dire que ces flèches viennent très précisément du village bassari d'Oniateh. J'ai été comme tu sais colporteur de produits divers dans tout le pays. J'ai eu ainsi l'occasion de m'initier à certaines techniques et à certains secrets à caractère magique dans les villages où j'ai pu me constituer un capital d'estime, et ils sont nombreux. Ceux d'Oniateh m'ont présenté leur forgeron et sa technique particulière de fabriquer des outils et des armes. Parmi les armes, j'ai remarqué les flèches barbelées avec deux dents de

²³² Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 127.

harpon asymétriques dont vous m'avez montré un exemple dimanche dernier.
(*AB*, 110)

Ces précisions du vieux Sambou Diaby permettent non seulement au journaliste Simon Dia d'éviter les fausses pistes que certains ressortissants des villages voisins d'Oniateh indiquaient au commissaire Mbaye, mais contribuent aussi à l'établissement des liens entre ces meurtres mystérieux et la calamité qui frappe le pays bassari.

Si les rapports troublants des victimes comme Sérigne Ladji avec certaines prostituées de la ville sont considérées comme la cause de ces meurtres mystérieux, le vieux Sambou attire l'attention sur un indice capital : la dissimulation des identités :

– Ces gens qui meurent à la file pour des raisons inconnues sont tous des Bassari qui ont commis une faute grave. Ils ont abandonné leurs patronymes bassari et ont pris des noms d'ethnies de la capitale. Pour se camoufler. Parce qu'ils redoutent des représailles qui ne manqueraient de venir du village et qui seraient terribles. La sentence est connue d'avance : la mort. Ont-ils tué? Ont-ils profané un sanctuaire? Ont-ils bravé un interdit? Ont-ils trahi? Si je peux te parler du but exact de la mission de l'archer, je suis incapable de t'en donner les causes. Mais une chose est certaine, il s'agit d'une affaire très grave. (*AB*, 111-112)

Les victimes croyaient maîtriser le signe, leur nouvelle identité, mais ont été retrouvées grâce aux indications fournies par les dieux tutélaires de la société secrète. Dans le roman de Keita, le lecteur remarque d'abord des indices familiers : la corpulence du tireur, sa tenue et les armes qu'il utilise. Les témoins décrivent un meurtrier « trapu », un homme « entre vingt-deux et vingt-quatre ans » portant un arc (*AB*, 72). Les différents signes et indices donnés par le vieux Sambou sur l'ethnie des victimes, leurs patronymes et leur localité, conduiront le journaliste-enquêteur à entreprendre une mission à Oniateh, ce lieu de la misère, de la désolation et des morts incalculables :

– Je pars pour Oniateh, décida-t-il tout de go. Dès aujourd'hui. D'abord je choisis ce village comme champ d'enquête de mon dossier puisque, de toutes façons, il me faut aller sur le terrain. Le pays Bassari étant frappé durement

par la sécheresse, Oniateh doit souffrir le même calvaire commun à toute la région. Ainsi, mon reportage portera en partie sur Oniateh comme exemple de village sinistré et j'y parlerai de l'acheminement et de la répartition des secours. Ou leur non-acheminement. Ensuite, grand-père, je vais à Oniateh pour en savoir plus sur cette affaire. (AB, 114)

Au-delà de cette enquête sur la condition de vie du paysan, le roman interroge, à travers les discussions de Simon Dia avec le vieux Sambou et les membres de la société secrète bassari, les modalités de la production du savoir culturel chez les Bassari, un savoir qui est exclusivement réservé aux forgerons, comme le père de l'archer. La flèche, apportée par le journaliste-enquêteur, est un indice révélateur de la spécificité culturelle des Bassari d'Oniateh, une spécificité culturelle largement soulignée par le vieux colporteur Sambou Diaby.

Comme on peut le constater, dans le polar africain où les savoirs (sociologique, ethnologique, anthropologique, religieux, politiques, etc.) jouent un rôle de premier plan, l'indice permet à l'enquêteur de déchiffrer les données culturelles. Son analyse rend efficacement compte du caractère hybride, transculturel et transgénérique de ces polars qu'on a tendance à réduire au seul conflit entre tradition et modernité. La pratique indicielle à laquelle se livre l'enquêteur du roman de Keita constitue un moyen pour révéler les savoirs anciens. Ainsi le conflit irréductible d'interprétation des signes auquel Mbaye et Simon Dia sont parfois confrontés ne doit pas être considéré comme une incompatibilité de l'univers africain avec les méthodes rationnelles du roman à énigme, mais plutôt comme une construction hybride dont l'effet est de souligner la complémentarité des méthodes. Ces enquêteurs, qui mettent en avant la démarche rationnelle, sont souvent aidés par les connaisseurs des signes du monde ancien.

Dans une lecture comparative des romans de Keita, de Konaté et de N'Diaye, il est frappant de voir comment leurs récits construisent les identités culturelles des peuples dogon, bozo, bambara et malinké. Les discours des enquêteurs ne servent pas seulement à comprendre les circonstances du crime, le déroulement de l'enquête policière, mais consistent aussi à analyser le fonctionnement des sociétés représentées. Dans *La Mort des fétiches de SénéDougou* de Bokar N'Diaye, les investigations menées par Pierre Cavasson se heurtent au mystère culturel bambara. Malgré son rationalisme manifeste, cet administrateur colonial reconnaît la nécessité de lire les signes, c'est-à-dire de « lier les objets épars qui jonchaient le sol du hangar fait de secco (nattes de paille grossièrement tressées) sous lequel ils se tenaient » (*MFS*, 84) au contexte culturel et religieux bambara. Une boîte de « conserve vide jetée par terre » (*MFS*, 84) attire soudainement son attention. Cet objet l'amènera à privilégier la piste du sorcier du village. Vu sous cet angle, « le problème change d'aspect » (*MFS*, 84).

Cette interprétation des indices, qui permet aux enquêteurs de retrouver les traces des coupables, est consolidée par des autopsies. Les corps inanimés des différentes victimes sont minutieusement analysés dans les laboratoires. Le commandant Pierre Cavasson exige des analyses scientifiques (autopsies) sur la mort mystérieuse de Bougary Traoré, Diongolo Samaké et de Dianguiné Togola, les trois maris de Niéba. L'autopsie qui sera pratiquée par le docteur Eugène Toussaint permettra de prouver « si les défunts ont été tués par l'empoisonnement ou non » (*MFS*, 70). Cette autopsie révélera les signes, les symptômes cliniques suivants : « Excitation et vertige, puis rétrécissement des pupilles (myosis), contracture musculaire commençant par les muscles des mâchoires (trimus) et se généralisent au tronc et aux membres [...] et le vomissement » (*MFS*, 82). Toute la démarche de l'enquêteur du roman de Bokar N'Diaye consiste à réfuter les explications irrationnelles,

lesquelles constituent, selon Pierre Cavasson, un moyen de consolidation des pouvoirs du chef spirituel, le bolitigui. Même si la manière et les outils utilisés pour résoudre ces morts mystérieuses diffèrent de la technique des détectives comme Hercule Poirot ou Sherlock Holmes, il convient de préciser que Bokar N'Diaye s'est largement inspiré des méthodes d'enquête des détectives du roman à énigme classique. Tous les indices (les habits portés par les défunts, le dernier repas mangé, etc.) sont minutieusement analysés.

Chez Moussa Konaté, cette procédure prend une dimension importante. Dans *La Malédiction du lamantin*, le commissaire Habib Keita est qualifié de « James Bond » et de « Sherlock Holmes » (*ML*, 76) à cause de son rationalisme. Pour réfuter la cause surnaturelle de la mort d'Aliou Kouata et de Nassoumba, il fait venir le médecin légiste Ouane, dont la conclusion est sans appel :

- Est-ce que vous savez, docteur, que, pour tout Bamako, Kouata et Nassoumba sont morts foudroyés?
- Ah?
- Oui, docteur, tous en sont convaincus.
- Évidemment, on ne peut pas empêcher les gens de penser de ce qu'ils veulent, mais vous voyez la vérité en face de vous. Kouata est mort d'un arrêt cardiaque, son épouse, de deux coups de couteau au foie et au poumon gauche. En tout cas, c'est la conclusion scientifique. Je vois mal comment la foudre, qui est décharge électrique, peut produire de telles blessures. (*ML*, 63)

Comme Sherlock Holmes, le commissaire Habib formule des hypothèses. À propos de la mort de Kouata, il « penche pour la première hypothèse » qui montre que « si on l'avait traînée contre son gré, les blessures se présenteraient autrement » (*ML*, 60). Ce commissaire, dont on connaît la méfiance du milieu rural, est toujours assisté de Sosso, un jeune homme dont les différentes interventions et précisions contribuent largement à l'avancement et à l'écriture des rapports d'enquête. Par ses fonctions communicatives et testimoniales, il rappelle Watson, l'ami de Sherlock Holmes. Les différentes traces laissées par les assassins leur permettent

d'établir un lien entre les meurtres et les immenses pouvoirs ancestraux dont sont investis les gardiens du savoir ancestral.

Dans ces différents romans, les enquêteurs privilégient également, comme dans le roman à énigme, un dénouement logique de l'enquête. Dans le roman à énigme, le dénouement de l'enquête repose souvent sur la confrontation des différents personnages (suspects). Le commissaire Habib, après avoir analysé les différents produits et instruments et entendu les suspects, réunit, comme il le fait dans toutes ses enquêtes, tous les protagonistes de la société dogon autour du chef spirituel, le Hogon, dans *L'Empreinte du renard* :

Tous les chefs de famille étaient présents autour de l'assistant du Hogon. Les tenues étaient invariablement des boubous de cotonnade blancs ou ocre, et les coiffures, des bonnets pointus aux larges rabats, de cotonnade également. Dans cet ensemble presque uniforme, seul détonnait le regard jaune du Chat, qui portait sa besace en bandoulière et serrait un sac de voyage défraîchi entre ses jambes. Tout le monde était assis sur des troncs d'arbres couchés. Le commissaire et l'inspecteur furent déçus et intrigués de l'absence du Hogon. Était-ce un simple retard ? (*ER*, 233-234)

La finalité de cette réunion demeure la résolution logique de l'énigme. L'assemblée, formée au *Togouna* autour du représentant du chef spirituel, permet au commissaire Habib de situer les différentes responsabilités dans le meurtre de ces jeunes dogons, qui sont morts les uns après les autres. Si cette réunion des suspects est une façon de célébrer la victoire de la raison sur le Mal dans les œuvres des auteurs du roman à énigme, il ressort de la constatation du commissaire Habib que l'enquête policière doit nécessairement tenir compte de la particularité de l'univers dans lequel elle se déroule. Car les représentants des sociétés secrètes ne donnent pas la même signification aux différents meurtres que le commissaire Habib Keita, pour qui ces crimes doivent être punis conformément à la loi en vigueur dans l'État moderne.

Cependant, cette résolution logique de l'énigme doit être relativisée. L'enquête dans les romans d'un Janis Otsiemi, d'un Mongo Beti ou d'un Achille Ngoye, par exemple, ne

signifie autre chose que ce que Philippe Corcuff évoque pour le néo-polar, c'est-à-dire une représentation des « dimensions les plus anomiques et les plus dérégées de la vie sociale et politique ²³³ ». Si, dans les textes de Konaté et de N'Diaye, une certaine démarche rationnelle est suivie, on est loin de l'analyse minutieuse qu'offrent les textes des auteurs qui adoptent la technique du roman noir.

2.3. Les formes de violences urbaines

On a vu dans les pages précédentes que la ville constitue un élément central dans le roman noir ou néo-polar. Celui-ci situe son intrigue dans un cadre urbain, travaillé par des violences de toutes sortes, s'ancre dans l'époque contemporaine et s'intéresse à l'actualité politique, sociale et culturelle. Les différentes pratiques (trafics, vols, etc.) restent également des marques intrinsèques du roman noir ou urbain qui s'intéresse à des lieux et décors particuliers.

En effet, souvent utilisée par les critiques, universitaires et auteurs pour désigner les romans dont l'intrigue se situe plus en ville plutôt que dans une zone rurale, la notion de « roman urbain » remonte au XIXe siècle, où l'on oppose les romans de mœurs parisiennes écrits par Balzac, Zola, Daudet, etc., aux romans de mœurs provinciales. Étroitement lié à l'évolution sociale, à l'actualité politique, sociale et culturelle, le roman urbain s'intéresse particulièrement aux objets quotidiens, aux rues, aux pratiques et habitudes urbaines et entretient des rapports avec le roman policier, le fantastique, le roman sentimental et le roman de mœurs. Christina Horvath le définit comme un récit dont « l'intrigue se déroule à l'époque contemporaine (celle de l'auteur et du lecteur à la parution du texte) et qui livre une

²³³ Philippe Corcuff, « Le polar entre critique sociale et désenchantement », *Mouvement*, 15-16 mai-août 2001, p. 7.

description très précise de la vie quotidienne ordinaire, sans que l'objectif primordial soit de décrire les "mœurs " d'une classe sociale particulière ²³⁴ ». L'analyse de Horvath suit une ligne directrice précise : étudier la manière dont notre époque, celle de la « surmodernité », apparaît dans l'univers de la fiction²³⁵. Ainsi, parmi les romans français publiés entre 1989 et 2001, elle retient les romans qui prennent « appui sur une description plus ou moins détaillée de la vie quotidienne ordinaire, donnant une vision (fantastique ou véridique, sérieuse ou ironique)²³⁶ ».

Si la « surmodernité » et les descriptions vraisemblables constituent les critères essentiels dans la définition même du roman urbain, qui fait de la ville le protagoniste du récit, l'on observe, dans une large mesure, un intérêt de certains écrivains africains du polar pour les pratiques quotidiennes urbaines. Ces écrivains, contrairement à Moussa Konaté et Bokar N'Diaye qui situent, par exemple, dans la plupart des cas, l'intrigue de leurs romans en milieu rural, s'inscrivent ainsi, de manière générale, dans la catégorie du roman urbain et du roman noir. Ils décrivent les bas-fonds des villes comme Dakar, Libreville, Bamako, Yaoundé et Paris. Les différents quartiers populaires, les rues, les foyers communautaire font parfois l'objet d'une description détaillée, qui met en scène le quotidien et la précarité des personnages.

Achille Ngoye «respecte parfaitement cette tradition du roman noir façon Gallimard²³⁷», postule Françoise Naudillon qui analyse le langage subversif, iconoclaste

²³⁴ Christina Horvath, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 16.

²³⁵ *Ibid.*, p. 8.

²³⁶ *Ibid.*, p. 10.

²³⁷ Françoise Naudillon, « Le Polar africain et subversion langagière », dans Musanji Ngalasso-Mwatha (dir.), *Imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 354.

employé dans le polar d’Afrique francophone. En effet, si les auteurs comme Ngoye ou Otsiemi s’intéressent particulièrement aux habitudes urbaines, à la réalité sociale contemporaine, c’est parce que la ville africaine devient un lieu de production des crimes de toutes sortes (crimes rituels, crimes politiques et policiers). Même l’humour qui traverse leurs romans n’est exploité que pour mieux critiquer le fonctionnement arbitraire de la ville. Dès la publication de *La Vie en spirale* du Sénégalais Abasse Ndione, un certain intérêt marqué pour la criminalité urbaine commence à prendre forme dans le polar africain, où les auteurs à l’instar d’un Mongo Beti, d’un Janis Otsiemi et d’une Aïda Mady Diallo décrivent les rues malpropres et les violences urbaines. Par exemple, les romans *Kouty, mémoire de sang* et *La Polyandre* reprennent les clichés et les descriptions apocalyptiques du roman noir. Pour Odile Cazenave, parlant de *La Polyandre* de Bolya,

Si le tableau de fond est à présent ancré dans un réel complètement identifiable – celui de la Place Aligre, un bar à vin, *Le Baron rouge*, rue de la roquette et les environs de la place de la Bastille, le faubourg Saint-Antoine et ses environs, le douzième, telle ou telle station de métro, etc. – les échanges entre personnages, les différents événements renvoient directement au monde du polar : échanges et réparties clés, situations et réactions qui font que la violence, tout en étant extrême, prend quasi l’aspect d’une BD régée par un univers code bien précis²³⁸.

À mi-chemin entre la critique sociale et politique, les polars de Janis Otsiemi font voir la criminalité urbaine, les braquages, les vols qui ponctuent le quotidien des habitants de ce quartier populaire de Libreville : les États-Unis d’Akebé. Janis Otsiemi propose un regard à la fois désabusé et triste sur plusieurs aspects de la capitale gabonaise, aux prises avec diverses formes de violence. Ses romans dépeignent un univers rude où les braquages de banques, des magasins des commerçants, des meurtres de prostituées et des crimes rituels sont légion. S’y

²³⁸ Odile Cazenave, « *De Cannibale (1986) à La Polyandre (1998) et à La Profanation des vagins (2005) : figurations avant-gardistes des violences postcoloniales dans l’écriture de Bolya* », dans Françoise Naudillon (dir.), *Bolya, nomade cosmopolite mais sédentaire de l’éthique*, Montréal, Mémoire d’Encrier, 2012, p. 84.

lit une société parallèle qui se situe en marge des lois et des institutions légales. Dans *La Bouche qui mange ne parle pas*, par exemple, les policiers Koumba et Ououla, qui entretiennent des rapports ambigus avec les trafiquants et le milieu criminel, « avaient retrouvé les deux truands qui avaient braqué la Régie gabonaise des tabacs en emportant dix millions de Francs [...] et avaient réussi à les faire entrer au Cameroun contre cinq bâtons » (*BMP*, 26).

Motif récurrent du roman noir, le trafic des stupéfiants et d'autres produits prohibés, prend plusieurs formes dans le polar africain, selon que l'on se situe en Afrique ou dans la banlieue parisienne. Considéré par les différents protagonistes comme un moyen leur permettant d'échapper à la précarité et aux conditions misérabilistes dans lesquelles ils vivent, il ouvre la voie à toutes sortes de délits : vols à main armée, braquages des magasins et des boutiques, falsification des titres de séjours. De ce phénomène, les romans dressent un tableau sombre et montrent que l'action délictueuse « récupère son lien avec la contestation politique par le biais de l'anarchisme²³⁹ ». Le parcours des bandes criminelles, dont les différentes actions terrorisent les paisibles citoyens, met en scène une relation étroite entre le paupérisme et la criminalité, entre l'économie politique et les activités criminelles.

Dans les romans de Janis Otsiemi, les truands défoncent les portes des banques et des boutiques des commerçants libanais. Leurs motivations, qui s'expliquent par la satisfaction des ambitions immédiates, contribuent à une meilleure compréhension des activités illicites. Le quartier populaire qui constitue le cadre des différents romans se caractérise par ses violences disproportionnées, ses pratiques obscures et sa dimension grand-guignolesque dans une ville, dont « la violence, les braquages, les viols, vols, crimes rituels et les crimes

²³⁹ Nelly Wolf, « Le Voleur évalué », dans Yves Reuter (dir.), *Le Roman policier et ses personnages*, *op. cit.*, p. 13.

passionnels » (*BMP*, 90) permettent, au privé Pierre Koumba, de retrouver le repaire de la bande de Chicano, une bande criminelle dont les différents braquages ont précipité la fermeture de plusieurs magasins. Dans *La Vie est un sale boulot*, Chicano, qui s'est fait arrêter à la suite d'un braquage qui a mal tourné, repère, avec ses hommes, la boutique de Farrad, qui « tous les vendredis à 9 heures, abandonnait la caisse à sa femme et quittait le magasin avec une mallette noire pour revenir une heure plus tard » (*VSB*, 21). Si ce braquage constitue pour Chicano un moyen pour rattraper le temps perdu et d'assurer son « gagne manioc » (*VSB*, 16), son ami Momo, dont les différentes activités criminelles ont causé la mort de plusieurs commerçants, entretient désormais un lien étroit avec le milieu politique :

On le [Momo] soupçonnait depuis quelques années de diriger l'un des réseaux de faux-monnayeurs le plus important de la ville. Mais personne n'avait réussi à l'alpaguer car il bénéficiait de longs dans l'administration publique et dans les milieux politiques avec lesquels il fricotait. (*VSB*, 119)

Ce réseau permettra aux protagonistes comme Solo, Kenzo et Babelle dans *La Bouche qui mange ne parle pas*, d'arnaquer le riche Jean Effira, un commerçant dont les magasins et les boutiques ravitaillent la majorité des quartiers de la ville. Ainsi, la diversité des crimes dans le roman de Janis Otsiemi, permet de voir les savoir-faire, savoir-vivre, savoir-jouir et savoir-parler des actants de la délinquance²⁴⁰. Youssef, un membre de la bande de Chicano, « traînait derrière lui une longue réputation de bangando : cambrioleur, braqueur, faux-monnayeur [...] et profanateur des tombes » (*VSB*, 56). Ces criminels des romans de Janis Otsiemi entretiennent toujours de rapports étroits avec les policiers de Libreville. Les sacs d'argent qu'ils partagent dans des maisons isolées et parfois abandonnées, servent également à corrompre Koumba et ses hommes.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

Comme dans les romans de Janis Otsiemi, les trafiquants de drogue, dans *La Vie en spirale* d'Abasse Ndione, s'opposent au discours hégémonique des anciens et rendent également, avec leurs pratiques, poreuses les frontières entre la criminalité et la politique. Si *La Vie en spirale* commence par un match de football de l'équipe nationale du Sénégal, dont les joueurs ont été retrouvés fumant du « yamba » dans leurs hôtels à Abidjan, les vols de la bande de Yaba constituent l'essentiel du livre. Dès le début du roman, le lecteur est informé de leur premier braquage :

Une semaine avant l'élimination des Gaindé, la banque de Rio avait été dévalisée par des inconnus après qu'ils eurent assassiné le directeur, sa secrétaire et un autre employé qui travaillaient tard dans la soirée. Ces inconnus ne laissèrent comme indice qu'un krado (mégot de cannabis) et les douilles des balles de calibre 38 qui avaient abattu les employés. (*VS*, 13)

Ces inconnus sont Laay Goote, Yaba Danca et Bukari, dont les relations avec les forces de l'ordre permettent de comprendre la nébuleuse connexion entre le crime, la politique, la police et les hommes d'affaires étrangers. Ces adeptes du cannabis, c'est-à-dire cette « herbe qui tue, rend fou » (*VS*, 13) font, après leur braquage remarqué, l'objet d'une poursuite sans précédent. Même Jombiku, qui avait « calculé qu'il pourrait se tirer d'affaire avec la culture de cette plante » en retournant dans son village natal « avec un seul bagage, deux boîtes d'allumettes pleines de graines de cannabis » (*VS*, 47) est également repéré par les policiers. Le baron Henri Charles de Gallijet, qui fait affaire avec ces « sipikat », ces trafiquants de drogue, retourne dans sa France natale à la suite des révélations accablantes. En jouant ainsi sur les frontières entre la politique et le crime, le roman d'Abasse Ndione ironise sur la consommation de cannabis dans le milieu politique, religieux et criminel. Non seulement les policiers effacent les traces de cette pratique, mais aident aussi, comme dans les romans de Janis Otsiemi, les trafiquants à s'évader.

Les polars de Mongo Beti marquent un seuil décisif : les passages descriptifs présentant des personnages dangereux et véreux s'opèrent, pour la première fois, dans *Branlebas en noir et blanc* et s'accroissent dans *Trop de soleil tue l'amour*. L'avocat marron Eddie, converti en détective privé, et son ami Georges Lamote entreprennent une recherche pour retrouver Bébète. Cette enquête les conduira à l'univers de la mafia, du trafic d'êtres humains, de la prostitution et de la corruption politique. En réalité, les meurtres dont Zam est accusé sont des complots dont le but est d'éliminer les opposants politiques. Si, dans les romans de Janis Otsiemi et d'Abasse Ndione, le crime a trait au blanchiment d'argent, dans les romans de Mongo Beti, il s'agit plutôt du trafic des médicaments et d'êtres humains, comme le montre ce passage de *Trop de soleil tue l'amour*, où le détective (journaliste) tente d'expliquer la raison de son investigation :

- Ok, autant que je te dise tout. Je travaille pour tes frères, Élisabeth, pour toi aussi, pour Nicolas; j'enquête sur le trafic des faux médicaments. C'est un désastre pour ce pays. Quatre-vingts pour cent de vos médicaments sont, comment dire, même pas trafiqués, ce sont de faux médicaments, des médicaments qui n'en sont pas. Cela m'a pris des années. Mais maintenant je sais tout.
- Tout quoi?
- Absolument tout: à qui profite ce trafic, qui le finance, par quelles voies il se fait, ce qu'il rapporte, tout, absolument tout. (*TSTL*, 95)

Ce trafic, qui est dénoncé par le narrateur, est mis en rapport avec le fonctionnement politique, un fonctionnement qui consiste à « dompter les foules et les individus, les plier à ses fantaisies » (*TSTL*, 201). Critiques de la corruption politique et policière et des conditions misérables dans lesquelles vit le peuple, les polars de Mongo Beti se caractérisent par leur dimension humoristique, ironique et grotesque.

Fondés sur une représentation des forces antagonistes (policiers contre immigrés clandestins), les polars d'Achille Ngoye et de Bolya Baenga poussent à l'extrême le trafic et les violences urbaines. L'histoire de leurs romans est celle de ces immigrés qui vivent dans la

précarité absolue. Les ténébreuses affaires sur lesquelles enquête le privé Kalogun permettent de comprendre l'implication des policiers de Château-Rouge dans la falsification des titres de séjour. Djeli Diawara, qui a longtemps travaillé dans la construction, est devenu clandestin à la suite de la découverte d'une fausse carte de séjour qu'il avait achetée aux policiers. Kalogun, qui enquête sur son sort, est informé de ce réseau :

Les yeux hors des orbites, Djeli phrasicote, gesticule, use son vocabulaire approximatif. La carte est fausse, rétorquent les flics un cran plus mordants. Par quelles diableries une carte valable dix ans, de surcroît infalsifiable et délivrée par un scribe inamovible, peut-elle devenir fausse du jour au lendemain? Grogne le zèbre pour qui la confiscation du titre tient de la poisse. Dessin : outre le cauchemar qu'il va revivre, à savoir trimer au noir, raser les murs, se tenir en permanence à carreau, bref renouer avec les réflexes de clandestin, cette confiscation équivaut à une diminution de son espérance de vie, déjà calculée à la baisse par l'OMS, du nombre des années qui lui restait à profiter de la carte. (BNC 13)

Cette nouvelle situation dans laquelle est plongé cet immigré permet de mieux comprendre la trajectoire de ces personnages, qui, presque tous sortis du même village, recréent leur propre univers et s'adonnent au « commerce du bétail et services de la cave [...] et partagent bouffe et chambres » (BNC, 12) dans le seul but d'améliorer le quotidien de leurs enfants laissés au pays d'origine. En s'intéressant à ces figures marginales, à ces clandestins dont l'existence est réduite à la fuite ou à l'errance dans les rues de Château-Rouge, Achille Ngoye met l'accent sur ces trafics, qui rendent parfois difficiles la présence des immigrés sur le sol hexagonal.

Comme Djeli, les clandestins qui déambulent à la nuit tombée à la Place d'Aligre, dans *La Polyandre*, sont également menacés et exploités, dans ce cas, par Aboubacar, le premier mari d'Oulématou. Cet habitué de la polyandrie, qui vit entre Place d'Aligre, rue Daumesnil et le foyer africain, pratique diverses activités illicites et loue sa carte de séjour aux immigrés clandestins :

Aboubacar, bien qu'éméché, ne quittait plus des yeux ce livret sur lequel était inscrit : « Mairie de Paris ». Pour lui, ce document signifiait la fin de ses problèmes administratifs. Désormais, il n'était plus un clandestin et ne vivrait donc plus caché le jour ou en empruntant la carte de séjour d'un cousin. Il songea qu'il allait même pouvoir s'installer à son tour pour louer sa carte au prix fort aux sans-papiers. Sa grille de tarifs, il l'avait d'ores et déjà établie : cent francs par heure pour la journée, mille francs pour la nuit et deux mille francs pour le samedi et le dimanche. Les week-ends coûtaient plus cher parce que le locataire pouvait aller faire la bamboula. Et les clandestins qui voulaient aller en boîte ou à un concert étaient prêts à payer le prix pour leur plaisir. (*LP*, 140)

L'irruption de l'inspecteur Robert Nègre et ses hommes au foyer des immigrés africains crée une psychose générale chez les personnages dont les documents ont été volés et falsifiés :

CRS et gardiens de la paix se ruèrent dans la foulée à l'intérieur du foyer et se mirent à tambouriner sur toutes les portes des chambres avant de les enfoncer d'un coup de crosse. Des cris stridents fusaient à tous les étages. Les habitants des lieux, recroquevillés sous leur lit s'échappaient comme des rats et sortaient en file indienne. Une haie de gardiens de la paix les accueillait à la sortie de l'immeuble et leur criait: « Papiers! Papiers! » (*LP*, 111-112)

Ces lieux de violences urbaines constituent essentiellement une représentation tragique où se mêlent frayeurs, vols, usurpations d'identités et pratiques liées à la mobilité urbaine. Ce sont des décors où s'enchevêtrent mille images, mille références venues de la littérature, des enquêtes sociales, de l'hygiène publique, des faits divers, des sciences morales et politiques, de la chanson et du cinéma²⁴¹. On voit bien, dans ces descriptions sur la corruption et la violence, une dénonciation du crime et de l'injustice sociale.

Il faut maintenant examiner, de façon générale, la définition du crime avant d'étudier sa signification et sa configuration dans le contexte africain. Pour comprendre l'opposition entre les enquêteurs (en particulier le commissaire Habib) et les détenteurs des savoirs traditionnels, il faut rappeler brièvement l'évolution de la notion de crime.

²⁴¹ Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds : histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013, p. 20.

2.4. Le crime comme une construction culturelle

À partir d'un tableau résumant l'évolution du concept de crime dans l'épistémè occidentale, Malcolm Ramsay pose une série d'hypothèses sur la particularité du traitement dont bénéficiaient les criminels au XVIIIe siècle : premièrement les criminels étaient considérés et traités comme des individualités; deuxièmement, il était impensable à l'époque de vouloir éliminer le crime; troisièmement, il n'y avait pas des traces de stéréotypes répandus aujourd'hui au sujet des criminels; quatrièmement, les crimes ne provoquaient pas de panique générale; cinquièmement, le système judiciaire était ni centralisé, ni bureaucratique; et sixièmement, la notion de « chiffre noir » désignant les crimes non signalés était inconnue²⁴². L'idée centrale de l'étude de Ramsay est que, l'images des criminels constituant une classe sociale distincte, dangereuse, est une invention du XIXe et du XXe siècles. En Angleterre, par exemple, Henry Fielding, le premier magistrat de Londres, au XVIIIe siècle, peinait à trouver un terme générique pour les meurtriers, les voleurs et les braqueurs. C'est au XIXe siècle que le crime, en tant que réalité sociale, prend une acception nouvelle.

Désignant désormais l'ensemble des comportements asociaux, anormaux, la notion de crime suggère une violence extrême. Il est, d'un point de vue sociologique, un fait social relatif dans le temps et dans l'espace²⁴³. Sa perception générale désigne, comme l'observe Philippe Robert, « un sentiment d'inquiétude, de préoccupations obsédantes [qui] laisse toujours entrevoir, avec l'invocation de la violence, le spectre de la mort sociale²⁴⁴ ». Ce sentiment d'inquiétude est largement mis en scène dans les livres, journaux, films, chansons et

²⁴²Malcolm Ramsay, «L'évolution du concept de crime. L'étude d'un tournant : l'Angleterre de la fin du dix-huitième siècle », *Déviance et société*, vol. 3, n° 2, 1979, p. 4.

²⁴³ Yves Brillon, *Ethnocriminologie en Afrique noire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 65.

²⁴⁴ Philippe Robert, *La Sociologie du crime*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, p. 3.

pièces de théâtre, et se définit généralement en fonction des règles et valeurs sociales que se donne une communauté, une collectivité. Ce sentiment d'insécurité est perceptible dans la remarque de Dominique Kalifa :

C'est la conscience de la transgression, telle qu'elle est finalement traduite dans le droit et dans la peine, qui détermine l'existence du crime. [...] Le jeu des acteurs et des normes, les logiques sociales (et parfois locales) de compréhension ou de représentation du monde, les sensibilités et les tolérances collectives, l'état des « mentalités judiciaires » qui commande la litigiosité et le recours plus ou moins naturel aux institutions pénales, définissent en amont toute la donne criminelle²⁴⁵.

Si les théories sociologiques se limitent souvent à la description du crime, le roman policier lui donne une dimension empirique. Point de départ de toute intrigue policière, il constitue « une transgression sociale et morale majeure, qui imprègne l'ensemble du texte sous la forme de motifs thématiques évidents en rapport avec la faute, la culpabilité, le mal ou encore le soupçon²⁴⁶ ». Cette rupture de la structure sociale entraîne inéluctablement une réaction du corps social et des différentes autorités qui président aux destinées de la société. En transgressant la loi, le criminel ouvre la voie à une crise dont le dénouement nécessite la mobilisation de plusieurs forces. Dans le roman policier, le sujet du crime, comme le note Claude Amey, n'est pas

un individu problématique, dont le crime serait le dénouement d'une crise. Au sens qu'il a chez Hegel, il est dans le roman policier celui qui a violé la loi, en dehors de toute considération des motivations ou causes autres que factuelles. Il ouvre certes une crise, mais elle n'est que juridique. Autrement dit, le criminel est identique à son rôle thématique : il n'excède pas la fonction d'agent de son crime. Il n'est pourtant pas tout simplement soumis aux reflexes fonctionnels, puisqu'il est sujet de sa volonté, donc de son acte²⁴⁷.

²⁴⁵ Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 10-11.

²⁴⁶ Myriam Roche et Juan Luis Muñoz Lafitez (dir.), *Polars. En quête de transgression*, Chambéry, Université de Savoie, Laboratoire Langages, Littératures, Sociétés, 2013, p. 7.

²⁴⁷ Claude Amey, « Le Roman policier comme jurifiction », dans Denis Mellier et Luc Ruiz (dir.), *Dramaxes. De la fiction policière, fantastique et d'aventures*, Paris, ENS, Éditions Fontenay/ Saint-Cloud, 1995, p. 77.

Le qualificatif attribué par Amey au transgresseur, « celui qui a violé la loi » trouve toute son importance dans le polar africain, dans la mesure où la transgression est toujours considérée comme une atteinte à la collectivité. Cette transgression déstabilise les repères traditionnels et les normes ancestrales, et provoque une désorganisation des rapports, une rupture de la cohésion sociale. Elle exprime un malaise social et culturel, comme nous pouvons le voir dans cet extrait de *L'Empreinte du renard* où le chef spirituel explique au commissaire Habib la manière dont la société dogon conçoit les meurtres et définit le crime :

Ce ne sont pas les serpents qui mordent, c'est Lèbè qui tue, car c'est lui le premier des serpents. Celui que vous prenez pour le maître des serpents n'est en réalité que le serviteur de Lèbè. En fait, entre vous et nous, il y a un problème de compréhension, parce nous ne donnons pas le même sens aux mots. Nous, nous accomplissons la volonté d'Amma et de Lèbè et nous serons solidaires jusqu'à la mort. C'est cela que je voulais vous faire comprendre. (ER, 249)

Ce passage très explicite permet de voir la manière dont la société interprète le crime. Il montre également la difficulté à laquelle le commissaire Habib est confronté. Dans les propos du chef spirituel dogon, le « nous » établit une sorte de barrière entre deux mondes : le monde supranaturel des Dogons et le monde rationnel du commissaire Habib. Le crime qui prend forme dans le roman de Konaté entretient d'étroites relations avec le savoir. Les propos des personnages multiplient les oppositions évidentes : défense et valorisation des valeurs séculaires, place des ancêtres fondateurs se heurtent à la volonté inébranlable d'une justice équitable et moderne. Leurs trajectoires sont également marquées de frustrations, d'angoisse et de déterminations qui affectent leur appréhension des événements. Leurs réflexions personnelles, tout comme la désignation du coupable et l'interprétation du monde et du crime, procèdent également d'une écriture qui donne sens à un paradigme où la notion du crime et de culpabilité sont intimement liées .

Ce paradigme entretient, comme on le voit, d'étroites relations avec la culture : chaque culture, chaque société définit le crime selon ses normes sociales et culturelles. On peut, à ce propos, admettre, avec Dominique Kalifa, qu'une « histoire du crime ne saurait être qu'une histoire culturelle du crime, capable de restituer d'abord les complexes hiérarchiques et les systèmes d'appréciation par lesquels les individus ou les groupes donnent sens au monde qui les entoure, et définissent à leur aune le répertoire des transgressions²⁴⁸ ». Maryse Raynal propose également une définition du crime dans les sociétés traditionnelles africaines :

Est considéré comme crime dans les sociétés traditionnelles tout ce qui perturbe les forces vitales et tout acte qui porte atteinte à la sûreté publique. Dans son sens large le crime revêt donc une double nature : physique et mystique. D'une part, le crime lèse matériellement un individu et le groupe auquel il appartient et d'autre part, il constitue un événement qui trouble l'ordre naturel, l'environnement cosmogonique²⁴⁹.

De cette définition se dégage un aspect important : l'absence de séparation entre le monde naturel et le monde supranaturel; les vivants obéissent aux injonctions des divinités dans le seul but de maintenir l'équilibre de la société. Les auteurs des actes « criminels » peuvent être les génies, les mânes des ancêtres, le devin, le sorcier qui vengent les dieux tutélaires. Ces différentes figures (sorcier, devin, etc.) confèrent ainsi à la société une dimension sacrée :

Ce caractère sacré de la société imprègne profondément la notion du crime et la nature des décisions judiciaires. Le crime est perçu comme un sacrilège, et en tant que tel, doit être apprécié non pas seulement par les hommes mais aussi, et surtout, par les anciens qui sont « la bouche des morts ». Le pardon pour un tel acte ne pourra être acquis avec le temps, la société est intemporelle, la notion de prescription lui est étrangère. Seuls les actes purificateurs sont susceptibles d'effacer l'offense²⁵⁰.

²⁴⁸ Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 11.

²⁴⁹ Maryse Raynal, *Justice traditionnelle, justice moderne: le devin, le juge, le sorcier*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 29.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 24.

Dans les romans policiers africains qui s'intéressent à ce phénomène, la structure du récit repose souvent sur une démarche triadique, c'est-à-dire un crime magique, une enquête (rationnelle ou magique) pour tenter de comprendre les circonstances de ce crime et une explication magique proposée à la fin du roman²⁵¹ mais rejetée. Issou Go, après avoir repéré les différents types de crimes liés à la magie (la magie des sortilèges, la magie de la transgression d'un interdit et la magie d'un pacte diabolique), tente d'expliquer ce qu'il appelle la poétique du roman magique africain :

On peut dire que le but principal de ce type de roman est le combat contre le crime magique. Comme le roman d'aventures et le roman policier qui ont été secrétés par un contexte social donné, l'importance de la magie en Afrique a produit le roman magique qui semble être une des plus importantes contributions des écrivains africains au genre romanesque. Son fonctionnement esthétique repose sur une structure triadique où le lion cherche à triompher du mal²⁵².

Ce crime est, dans la plupart des cas, la résultante d'une transgression majeure d'un pacte ou d'un interdit instauré par les ancêtres. L'ancêtre fondateur, en passant une alliance avec les forces telluriques, a contraint les membres de son clan à scrupuleusement respecter ces interdits que Maryse Raynal définit en ces termes :

Ces interdits sont un ensemble de prescriptions qui doivent être strictement observées, soit par l'ensemble de la communauté, soit le plus souvent par une catégorie sociale donnée (femme, enfant) et/ou dans certaines circonstances. Les interdits frappent certains actes, notamment sexuels, certains aliments riches en symboles, certains animaux totémiques ou qui inspirent la crainte, ou certaines choses; ils sont également liés au sang. Toute infraction à ces règles entraîne la maladie et/ou la mort²⁵³.

Pour que cet interdit ou le pacte originel, qui a été scellé entre les forces naturelles et cosmiques, puisse pleinement remplir son rôle de cohésion sociale, la société formule un

²⁵¹ Issou Go, « La poétique du roman magique africain », dans Musanji Ngalasso Mwatha (dir.), *Linguistique et poétique: l'énonciation littéraire francophone*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 195.

²⁵² *Ibid.*, p. 205-206.

²⁵³ Maryse Raynal, *Justice traditionnelle, justice moderne, op. cit.*, p. 81.

certain nombre de tabous et d'interdits qui limitent sa profanation. Ces interdits peuvent être claniques (ne pas manger l'animal totémique) ou interethniques (ne pas se marier avec une femme de tel ou tel clan). Dans certains romans qui nous occupent, cette transgression concerne la rupture des valeurs acceptées par l'ensemble de la communauté et devient alors la transgression d'un pacte sacré.

Par exemple, l'énonciation de la transgression des normes et valeurs ancestrales est développée dans les romans de Konaté à travers un procédé qui requalifie la place et la fonction du chef spirituel dogon. Ce procédé apparaît dans l'extrait suivant qui commente les réactions violentes des gardiens de la société secrète dogon :

Tous ces jeunes gens sont morts pour une raison précise: c'est qu'ils sont allés à l'encontre de l'ordre qui est établi ici depuis des siècles. Yadjè et Nèmègo se sont battus parce que Nèmègo a transgressé un principe sacré auquel tient tout Dogono digne ce nom : l'amitié. Les autres, Ali, Antandou et Ouologuem, ainsi que Nèmègo ont commis le sacrilège de vouloir accaparer et vendre le champ du Hogon à des gens qui voulaient y construire un hôtel. (*ER*, 237)

Ces précisions du chef spirituel établissent un rapport étroit entre le présent et le passé, entre l'individuel et le collectif, entre les vivants et les morts. L'insistance sur l'héritage du Hogon renvoie, en effet, à un mythe fondateur : le mythe du renard. Construit autour de ce mythe étiologique, le roman interroge les valeurs transcendantales dogons qui ne tolèrent aucune transgression, d'où l'exemplarité de la sanction infligée aux jeunes. Ces jeunes, qui s'opposent aux valeurs traditionnelles incarnées par les sages du village, se proposent de construire des complexes hôteliers dans le vaste champ légué au chef spirituel par l'ancêtre fondateur. Les étrangers avec lesquels ils prévoient construire l'hôtel ignorent tout du fonctionnement et du mystère du monde dogon. Si l'amitié « lie deux hommes depuis leur plus tendre enfance jusqu'à la mort » (*ER*, 26), l'acte de Nèmègo qui a séduit la fiancée de son ami Yadjè signale l'effondrement des valeurs fondamentales du monde dogon. Les deux jeunes, pour

sauvegarder l'honneur de leur famille, n'ont d'autre choix que « d'aller sur la falaise » pour se battre (ER, 28). Même si cette forfaiture de Nèmègo est à l'origine des premiers meurtres constatés par le commissaire Habib et son assistant Sosso, il reste évident qu'elle n'en constitue pas le véritable mobile.

Le mystère qui entoure les meurtres traduit une volonté collective, une volonté dont le chef spirituel, le Chat, est la manifestation la plus évidente. Consensuelle, la société dirigée par le Hogon condamne toute usurpation de la terre de l'ancêtre fondateur. Considérée comme un bien commun, cette terre dont Marcel Griaule décrit la signification ancestrale, appartient à tous les enfants du monde dogon :

L'implantation sur le sol, le régime foncier et tout ce qui en dépend sont, bien entendu, inclus dans ce système unitaire : on ne peut vendre ni acheter la terre où se sont installés les ancêtres de la tribu, du clan ou des lignages. Chacun, selon son rang dans la hiérarchie sociale, a droit à l'exploitation d'une parcelle dont il a la possession temporaire ou l'usufruit, et dont la distribution obéit à des règles strictes à l'intérieur du lignage au moment où un chef de lignage succède à son frère ou père défunt²⁵⁴.

Le commissaire Habib, dont la connaissance du monde dogon se limite à ses masques, ne comprend pas les motivations de ces jeunes qui sont pourtant « nés, éduqués dans ce monde dont ils connaissent les règles » (ER, 199). L'envie de s'enrichir le plus vite possible explique, selon lui, leurs actes. Leurs parents, qui appartiennent à la société secrète, formée par le Hogon, refusent toute collaboration avec le commissaire Habib, de peur de provoquer la colère de l'ancêtre fondateur qui commande les affaires d'ici-bas. Cet ancêtre, à qui est renvoyée la responsabilité du meurtre de ces jeunes par les sages de la société secrète décrite dans le roman, est, dans la société dogon, telle que étudiée par les ethnologues, « ainsi créé ou façonné

²⁵⁴ Marcel Griaule et Germaine Dieterlen, *Le Renard Pâle*, Paris, Institut d'ethnologie, Maison de l'Homme, 1991, p. 24.

par un pouvoir puissant, invincible, omniscient et omniprésent qui le contrôle et qui, à travers lui, contrôle tout le groupe placé sous son autorité²⁵⁵». L'analyse de Denis Douyon, qui porte sur le cousinage à plaisanterie dans la société malienne, étudie les manifestations principales de ce phénomène, lequel facilite les relations entre les différentes communautés. Ces relations sont légitimées par un récit mythique ou par un pacte (d'entraide ou de non-agression) lié sous serment entre deux ancêtres²⁵⁶.

La transgression du mythe fondateur, qui est le mobile du crime dans le roman de Konaté, investit les références culturelles et identitaires. L'évocation de ce mythe plonge le lecteur dans le mystère dogon, ralentit parfois l'enquête policière et traduit les responsabilités collectives et individuelles. Tout en restant fidèles aux injonctions de la société secrète, aux enseignements de l'ancêtre fondateur, Amma, les dignitaires dogons perdent toute leur patience devant la gravité de la transgression des jeunes. Leurs discussions sont émaillées de termes traduisant l'honneur, la dignité et le courage. Elles ont lieu dans des espaces exclusivement réservés aux initiés. L'évocation du mythe fondateur, du passé des Dogons, qui ont quitté le Mandé pour les falaises de Bandiagara revêt, dès lors, une dimension importante. De multiples consultations du Chat sur les traces des renards aux recommandations du Hogon, l'évocation d'une menace de la désorganisation sociale est incessante. Ainsi, ce crime particulier dans le roman de Konaté s'inscrit dans un réseau complexe. Il incorpore le discours de l'honneur et annonce l'émancipation, la libération du carcan de la tradition.

Dans les romans de Moussa Konaté, de Bokar N'Diaye et de Modibo S. Keita, le crime est culturellement inscrit et résulte toujours de la transgression des pactes ou des croyances

²⁵⁵ Denis Douyon, « Le Discours diplomatique et démagogique du cousin plaisant au Mali », *Cahiers d'études africaines*, n° 184, 2006, p. 883-906.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 2.

séculaires des peuples qui ont rigoureusement maintenu les liens sacrés avec les dieux tutélaires. Il s'agit essentiellement d'un monde où la parole est autoritaire et unanime, où la dualité entre les temps (le présent et le passé) est fortement marquée. Ces sociétés traditionnelles consensuelles trouvent la réponse à leurs inquiétudes dans des récits traditionnels (les mythes), lesquels soulignent la continuité avec les ancêtres fondateurs. Ces valeurs collectives, qui consolident le pacte mythique, ont pour fonction la préservation des racines culturelles et l'explication des phénomènes sociaux. Chez ces auteurs, les différents pactes scellés par les ancêtres fondateurs malinké, bambara, dogon et bozo forment le nœud des romans et permettent de mener toute une réflexion historique sur ces cultures. Dans la société dogon, décrite par Moussa Konaté dans *L'Empreinte du renard*, les problèmes socio-culturels trouvent leurs solutions dans le récit mythique formé autour de l'ancêtre Lèbè, lequel est représenté à la fois comme le responsable de l'intégrité territoriale et de l'activité agricole. Sa parole n'est accessible aux hommes qu'à travers le renard qui est le « témoin de l'ancêtre, formateur de la terre, déchu par Amma pour avoir introduit le désordre et l'impure lors de la création de l'univers. Par les traces qu'il laisse sur le sable, des tablettes de divination, il révèle aux hommes leur destin²⁵⁷».

Dans *La Malédiction du lamantin*, roman dont les thèmes sont repris dans *L'Empreinte du renard*, la rupture du pacte sacré entre les Bozos et les Dogons est à l'origine des meurtres qui secouent la communauté bozo. Le commissaire Habib, qui tente de comprendre les raisons de la mort d'Aliou Kouata et de son épouse Nassoumba, est d'abord

²⁵⁷ Marcel Griaule et Germaine Dieterlen, *Le Renard Pâle*, tome I, Paris, Institut d'ethnologie, 1965, p. 26.

informé de ce pacte mythique²⁵⁸ avant de procéder à des inculpations. Si ce lien scellé dans des conditions extraordinaires entre deux frères renforce les relations de convivialité et d'entraide entre tous les fils de ces communautés, les romans mettent l'accent sur les velléités individualistes et progressistes de certains membres, qui, décidés de rompre avec le système de pensée du monde traditionnel, détériorent la cohésion sociale du groupe. Le commissaire Habib, qui assiste alors aux différentes assemblées des notables bozos, se trouve devant des faits dont l'interprétation nécessite une forte collaboration de plusieurs protagonistes partageant les mêmes réalités sociales, culturelles et religieuses que les Bozos. Même si la transgression du pacte mythique semble constituer, dans un premier temps, un motif valable pour perpétrer ces crimes, Habib préfère se fier aux résultats de l'enquête scientifique et focaliser son enquête sur Djaaba, la fille infirme de Kouata.

Ce changement de perspective entraîne également une nouvelle plongée dans le mystère bozo. La mort de Kouata et de Nassoumba est la conséquence de la transgression du pacte qui lie le peuple à la divinité Maa. Comme les jeunes Dogons, dont les assassinats ont été considérés par les sages de Pigui comme une manifestation de la colère de leur dieu tutélaire, Gori, l'un des cousins de Nassoumba a « accepté de prêter main forte » (*ML*, 92) à Frédéric, un administrateur colonial français qui a péché Maa dans les eaux de Djoliba, dans le but de

²⁵⁸ Voici comment le roman décrit ce pacte: « Deux frères avaient entrepris un long voyage. Épuisés, sans provisions, ils ne savaient plus que faire. C'est alors que le plus âgé des deux disparut dans la brousse pendant un moment, puis réapparut en tenant un morceau de viande cuite à la braise, qu'il offrit à son jeune frère. Ce dernier mangea sans se poser de questions. Ce n'est que quand ils se remirent en chemin qu'il constata que son grand frère marchait péniblement et saignait. En fait, celui-ci avait découpé un morceau de sa cuisse, qu'il avait grillé et offert à son jeune frère. Plus tard, un des frères décida de s'installer au bord du fleuve : il fut l'ancêtre des Bozos; tandis que le second s'enfonçait dans les terres : il fut l'ancêtre des Dogons. Dogons et Bozos se jurèrent donc de perpétuer le lien de sang qui avait uni les deux frères : ils étaient désormais des cousins liés par un pacte éternel. Pour éviter justement d'affaiblir le pacte, ils décidèrent que le mariage serait banni entre les deux ethnies. Voilà pourquoi jamais un Dogon (homme ou femme) ne se liera avec un Bozo (homme ou femme). Jusqu'à ce jour, personne n'est allé à l'encontre de ce qu'ont décidé nos ancêtres. Et malheur à celui qui enfreindra cette loi » (*ML*, 43-44).

l'amener « au zoo de Bamako pour qu'il devienne un objet de curiosité » (*ML*, 92). Cette action constitue, aux yeux des sages de la société secrète bozo, une transgression du lien sacré qui les lie à Maa. Elle déclenche des conséquences néfastes et s'accompagne toujours d'un déclic subtil qui modifie le sujet de façon négative²⁵⁹. Elle provoque, dans un premier temps, une forte pluie qui fait déborder les eaux du fleuve Djoliba. Et si la première manifestation de la colère de Maa signale l'effondrement des bases structurelles du monde bozo, il faut préciser qu'elle entraîne également la malédiction de la famille de Kouata :

Tout s'est passé comme il l'avait prévu: le chef Kouata, qui était déjà l'époux de Nansa, s'est amouraché de Nassoumba, la nièce de Gori. Tous les Bozos se sont employés à l'éloigner de la femme maudite, mais rien à faire. C'est à partir du moment où il a épousé Nassoumba que Kouata n'a plus connu la paix. Sa première épouse Nansa est morte noyée dans le Djoliba deux semaines après le mariage de sa coépouse; son fils Sodjè est devenu comme hanté par les esprits et a déserté le domicile familial; la troisième épouse de Kouata fut Djaaba, elle n'a pas jamais eu d'enfant et est devenue folle; quant à Nassoumba, ses deux premiers enfants, des garçons sont morts à leur naissance; seule a survécu sa fille Kaira, mais elle [est] née handicapée de la jambe droite. La même année, Kouata lui-même est devenu infirme. (*ML*, 93)

La colère de Maa se manifeste d'abord par l'effondrement de la famille d'Aliou Kouata. Les différentes actions entreprises par les sages afin de conjurer la divinité des eaux sont restées sans suite. Comme le note Yves Brillon, « l'indignation publique s'élève à l'égard de celui qui a violé le tabou, même si celui-ci, ou ses proches, sont parfois les seuls à être directement menacés²⁶⁰». Mais, même si les proches de Gori ont subi la réaction violente de Maa, le développement de l'enquête montre que la transgression a également touché les fondements mémoriels de la société bozo, laquelle se sent profondément touchée par cette faute. Tout se passe comme si le texte, à travers le meurtre successif des victimes collatérales de l'acte de

²⁵⁹ Pierre Smith, « L'Efficacité des interdits », *L'Homme*, tome 19, n° 1, 1979, p. 5.

²⁶⁰ Yves Brillon, *Ethnocriminologie en Afrique noire, op. cit.*, p. 68.

Gori, dévoilait une double transgression, dont l'une s'oppose à l'autre. C'est-à-dire qu'à partir de la rupture du lien social, l'écrivain construit un univers fictionnel dont la cohérence lui permet de proposer une réponse aux préoccupations de la société ainsi désorganisée. La description de ces différents pactes (dogon, bozo, malinké) par Moussa Konaté renvoie à une situation devant laquelle les protagonistes, à travers leurs déviances, semblent signifier la désuétude de ces formes de cohésion.

Dans les romans à l'étude, ces formes de transgression permettent également de développer toute une série de questions sur les rapports entre les différents groupes ethniques. Les protagonistes de *L'Honneur des Keita*, par exemple, sont coupables d'avoir transgressé le tabou qui leur interdit d'épouser les femmes issues de la société des castes. Fatoman, dont le corps a été repêché dans le fleuve Djoliba, est, selon les sages Kéita, le fruit d'un amour interdit :

Fatoman est bien le fils de notre sœur Satourou qui vit à Lobo. Mais pour nous, c'est une femme qui a sali l'honneur de notre famille en se donnant à un homme de caste qui nous doit tout, dont le père doit tout à notre père et dont la famille est redevable à la nôtre pour l'éternité. Notre sœur a mêlé du sang de caste à notre sang de noble. Un tel crime ne pardonne pas. (HK, 239-420)

Cette transgression de Satourou signifie en quelque sorte la fin du conservatisme des Kéita et marque le début d'une nouvelle ère dont les représentants ne se soucieront guère des barrières établies par les pères fondateurs. Cet acte qui déclenche les hostilités dans ce village malinké constitue, dans la structure narrative du roman, un élément qui permet de retarder la progression du déroulement de l'enquête menée par le commissaire Habib. De cette manière, il joue un rôle primordial dans l'élaboration de cette écriture sur les hiérarchies sociales.

Dans la société bambara décrite par Bokar N'Diaye, le pacte *Senenkouya*, c'est-à-dire cette « alliance intertribale, interclanique ou interfamiliale pour rire qui permet aux

collectivités et aux familles de se considérer comme complémentaires » (*MFS*, 212) a été transgressé par le Bolitigui, qui a fourni le poison à Bakoroba afin d'assassiner les époux de sa cousine, Niéba. Le commandant Cavasson explique à Bertoga la signification de ce pacte et sa transgression par le bolitigui, le sorcier du village.

En principe les *Senenkou* se reconnaissent par leurs *diamou* (noms patronymes) respectifs. Par exemple, les Diarra étant *Senenkou* des Traoré, tel le cas précisément du Bolitigui et de Bakoroba le cousin de Niéba, il suffit qu'un Diarra prononce son nom quand il rencontre un Traoré pour qu'aussitôt ils se mettent à se taquiner avec force éclats de rire même s'ils ne se connaissent pas auparavant. (*MFS*, 212)

Ce pacte oblige tous les membres de la communauté à mutualiser les forces, à s'entraider dans toutes les circonstances. Manifestation de la solidarité, il fonctionne également sur le principe de la compassion. Par exemple, lorsqu'il arrive « à un individu de se blesser en présence de son *Senenkou*, celui-ci doit plonger son doigt dans le sang du blessé et de porter à son front pour lui indiquer qu'il partage sa souffrance » (*MFS*, 213). En contribuant à l'assassinat des époux de Niéba, le Bolitigui et Bakoroba ont porté un coup dur à la cohésion sociale.

Ce crime, qui résulte de la transgression des valeurs anciennes et qui bouscule les bases structurelles des sociétés décrites, est indissociable de l'honneur auquel tiennent les gardiens de la tradition. C'est ainsi que Bakoroba Traoré, l'assassin des maris de Niéba, se suicide à la fin du roman pour sauvegarder son honneur. Car dans la société bambara, « on n'oublie jamais un manquement à l'honneur de quelqu'un quelque soit son degré d'importance » (*MFS*, 202).

Les romans de Konaté et de N'Diaye incorporent ainsi un grand nombre de références culturelles qui sont essentiellement liées aux valeurs fondamentales de la société. Ces références culturelles concernent le pacte scellé entre les communautés. La transgression de ce pacte par certains membres du groupe, plonge la société dans une situation de déséquilibre.

Elle permet aussi au romancier de confronter les différentes visions et appréhensions du monde et du crime. Plusieurs autres transgressions sont également en circulation dans le polar africain : il s'agit de la place de l'honneur dans le roman d'Aïda Mady Diallo, de Modibo S. Keita et de Moussa Konaté. Cet honneur, qui permet à une catégorie sociale de consolider ses pouvoirs politiques, culturels et religieux, prend une dimension particulière lorsqu'il est lié à la pureté de sang, laquelle, prenant la forme d'une vengeance, relève donc d'une punition expéditive qui vise la restitution de l'équilibre troublé dans le registre des dignités²⁶¹.

En définitive, la reconstitution historique du roman populaire et des différentes branches du roman policier décrites dans cette première partie, montre que les grandes affaires criminelles qui passionnaient les lecteurs du XIXe siècle ont, en quelque sorte, contribué largement à l'émergence du roman policier. Toutefois, celui-ci s'est libéré des contraintes formelles et structurelles du roman populaire du XIXe siècle pour se constituer en genre autonome. Habituant d'abord ses lecteurs à une représentation stéréotypée dans laquelle aucune place n'est laissée à la digression, il a fini par devenir une catégorie littéraire dont la définition est, assurément, problématique, à cause de la démultiplication en formules variées (roman à énigme, roman noir, roman à suspense). Toutes ces formules variées rendent compte de l'évolution sociale, des problèmes politiques, sociaux et économiques : pour s'adapter aux nouvelles réalités sociales, aux nouveaux contextes culturels, le roman policier a été amené à tenir compte des spécificités culturelles, de nouveaux environnements où se déroule l'enquête.

S'inscrivant souvent dans la tradition du roman noir dont nous avons décrit la structure et l'idéologie dans les pages précédentes, le polar d'Afrique francophone permet, à travers le

²⁶¹ Kris Vassilev, *Le Récit de vengeance au XIXe siècle: Mérimée, Dumas, Balzac, Barbey d'Aurevilly*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008, p. 18.

crime et son champ sémantique, de lire une littérature qui s'inspire largement des réalités culturelles, en questionnant les frontières et les limites du récit policier. Les motivations qui amènent les personnages à commettre des crimes, exigeant une sanction exemplaire, sont considérablement liées aux croyances séculaires et aux valeurs fondamentales léguées par les ancêtres. Malgré la démarche entreprise par les enquêteurs pour mettre fin aux violences, on voit naître dans certains romans du corpus, une tentative d'agir, de laver l'affront, par le recours à la vengeance.

Deuxième partie
Quête, enquête et transformation des canons

Chapitre 1

En quête de justice

1.1. Les figures du justicier

Analyser les figures du justicier dans le roman policier nécessite une double interrogation. D'une part, il faut revenir sur le traitement singulier que le roman noir inauguré par Dashiell Hammett fait de la figure du juge et du représentant de la loi. D'autre part, il est utile de rappeler les relations parfois ambiguës du roman populaire du XIXe siècle avec la justice instituée. Interroger ces figures, c'est également réfléchir sur une identité sociale, sur l'attribution dans la littérature d'un statut aux divers justiciers : héros, sauveur, redresseur de torts, etc.

Comme dans le roman populaire du XIXe siècle où les redresseurs de torts entretiennent des rapports conflictuels avec les juges et les magistrats, les privés et les détectives du roman policier tournent parfois en dérision les représentants de la loi. Le monde judiciaire, son rituel, son fonctionnement, ses errements sont décriés. L'examen de ces rapports entre la littérature populaire et la justice a conduit Jean-Claude Vareille à établir un lien entre le détective et le justicier du roman populaire du XIXe siècle. Comme Rodolphe ou Edmond Dantès, « un certain type de héros se place au-delà du Bien et du Mal, de sorte qu'il devient une figure de Justicier-Hors-la-loi, ayant à lutter à la fois contre le crime et les magistrats qui entravent sa démarche souveraine²⁶² ».

²⁶² Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué : le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 47.

Considérée comme une justice partielle, personnelle qui établit « aveuglement » les sanctions, l'institution judiciaire est parodiée : la police n'est plus fiable parce que corrompue. Le détective, par exemple, se fait justice lui-même, comme Mike Hammer, le détective de Mickey Spillane, qui remet en cause le fonctionnement de la loi, suite à la découverte du corps inanimé de son ami Jack :

Nous avons vécu, lutté, souffert ensemble. Il m'a sauvé la vie. Et je ne laisserai pas la loi s'occuper de son assassinat. Je sais trop comment ça se passe. On lui paie le meilleur avocat de la ville et le tribunal le renvoie chez lui avec des félicitations. Aucun des jurés n'aura jamais eu les tripes arrachées par une dum-dum ! Aucun des jurés ne sera traîné sur un plancher, avec un seul bras, l'intérieur rempli de sang, et tant de rage au ventre qu'on ferait n'importe quoi pour avoir son assassin ! Le jury sera froid, et impartial, comme il se doit. Le jury versera des larmes sur le sort du pauvre assassin obligé de tirer pour se défendre et qui « trainera toute sa vie le poids d'un geste irréfléchi ». Non, Pat ! J'aime beaucoup la loi. Mais cette fois, j'appliquerai ma propre loi. Et je ne serai ni froid, ni impartial. Je me souviendrai de tout ce que j'ai vu aujourd'hui²⁶³.

Le refus de Mike Hammer de laisser la justice élucider le meurtre de son meilleur ami s'explique par le long rapport qu'il entretient avec ce dernier. Jack, qui l'a aidé dans des circonstances particulières, est devenu un frère, un parent proche. Et si la police entend sereinement mener son enquête, en respectant la procédure habituelle, Mike Hammer préconise une vengeance froide. L'assassin de son ami « mourra comme son ami avec une dum-dum dans le nombril²⁶⁴ ». Il ne sera ni pendu, ni électrocuté. Dans ce roman au ton caustique, rendre justice apparaît comme une démarche complexe où se mêlent haine, rancune et vengeance.

Plusieurs facteurs contribuent aussi à expliquer la transformation du détective du roman policier en Justicier-Hors-la-loi. Parmi ceux-ci, on retiendra, par exemple, la

²⁶³ Mickey Spillane, *J'aurai ta peau*, [I, *the jury*] Paris, Éditions Omnibus, 2014, p. 10 - 11.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 11.

connivence entre l'institution judiciaire et la police, entre le pouvoir politique et le pouvoir judiciaire. La figure de Mike Hammer ne prend forme et sens qu'en venant s'insérer dans cet imaginaire fabriqué par les auteurs du roman noir des années 1920-1930. Cette vengeance s'avère récurrente dans le polar africain. Et le cas de Kouty, héroïne du roman de Diallo, est de ce point de vue intéressant.

1.2. De la vengeance comme forme de justice dans *Kouty, mémoire de sang*

Construit autour d'une question sociale et politique, le roman *Kouty, mémoire de sang* d'Aïda Mady Diallo propose une expérience particulière de l'écriture policière qui relève d'une vision singularisée de l'individu confronté aux violences et au désir de vengeance. Le drame, qui constitue son point de départ, se présente comme un souvenir douloureux auquel l'héroïne semble être condamnée à faire face, un souvenir qui cancérise sa mémoire et qui devient principalement hantise et obsession, car ses sentiments, mêlés de douleur, de frustration et d'impuissance, ne s'apaisent que dans une vengeance froide. Pour Kouty, il s'agit essentiellement de laver un affront, de rétablir l'honneur de sa famille.

Le roman décrit le cri de l'enfant victime de la terreur, insiste sur la dimension traumatique de la violence et interroge les causes idéologiques, politiques, historiques et culturelles du mal. Il inscrit l'événement tragique « au sein d'une seule conscience, où se projette celle de l'auteur, à travers un langage fortement singularisé, qui fait toute la valeur de cette prose expressive²⁶⁵». En mêlant récit historique, mémoriel et policier, *Kouty, mémoire de*

²⁶⁵ Catherine Coquio, *Rwanda. Le Réel et les récits*, Paris, Éditions Belin, 2004, p. 143.

sang s'inscrit dans le registre de l'écriture hybride : il fait ressortir le caractère testimonial²⁶⁶ d'un conflit (politique) et traduit le problème du traumatisme auquel l'héroïne est confrontée.

À la vengeance de Kouty s'ajoute la dimension critique du texte. Car en prenant comme thème les relations sociales (interethniques), le roman convoque les lieux communs discursifs. Les quatre individus qui ont saccagé la famille d'Ousmane Tall traumatisent l'héroïne qui, déterminée à frapper chaque coupable au plus intime de lui-même, élabore sa propre stratégie d'enquête, qui refuse toute forme de tolérance. Kouty, qui est à la fois la victime et le coupable de différents meurtres commis sous l'effet de la vengeance, se passe du service de la police. Elle se substitue à la justice et élimine méticuleusement les assassins de ses parents. Dès lors, l'enquête « se voit, au départ même, déréalisée. Une allure de rêverie personnelle empreint les démarches d'un héros pour lequel cependant le monde ambiant existe²⁶⁷».

Comme dans le roman populaire revanchard du XIXe siècle dont le « héros prométhéen a pour mission de reconstituer un passé mystérieux au bout duquel la conformité entre l'apparence sociale et la qualité morale est anéantie²⁶⁸ », *Kouty, mémoire de sang* repose sur une structure progressive-régressive semblable à celle que Marc Angenot observe dans les romans d'Aristide Bruant, d'Arthur Bernède, d'Eugène Sue et de Léon Sazié. Ici, l'analepse

²⁶⁶ Analysant les rapports entre la littérature et le témoignage, Catherine Coquio remarque qu'il « y a bien pourtant une frontière, sinon une contradiction, entre le texte de littérature et le texte de témoignage. Si la fiction peut avoir une vertu heuristique, et si le mensonge littéraire peut faire véridiction, le travail d'esthétisation de la langue, d'expressivité codifiée, d'énonciation rythmée et de fabrication d'un imaginaire, à l'œuvre dans toute littérature, n'est pas primordial dans l'entreprise de témoigner : il lui est même à priori étranger, sinon antinomique dès la moindre affabulation. Cependant, le témoignage, n'ayant pas pour seule finalité d'attester, mais de pouvoir respirer, exister et transmettre, il n'est pas étonnant que l'énonciation d'un témoignage passe par une rythmique particulière, ni même que son écriture puisse conduire au poème ou du moins qu'elle ne fasse rencontrer la *question* de la poésie » (*Ibid.*, 100).

²⁶⁷ Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 179.

²⁶⁸ Marc Angenot, *Le Roman populaire. Recherches en paralittératures*, Montréal, Presses Universitaires de l'Université du Québec, 1975, p. 78.

comme procédé narratif permet de mettre particulièrement l'accent sur le passé douloureux de l'héroïne et d'insister sur l'instabilité psychologique dans laquelle la violence meurtrière des adultes l'avait plongée au départ. À travers l'évocation des souvenirs de Kouty, les analepses créent un récit second qui est subordonné au récit premier, tel qu'analysé par Gérard Genette, qui précise que « toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère, sur lequel elle se greffe, un récit temporellement second subordonné au premier dans cette syntaxe narrative²⁶⁹ ».

Le mariage des parents de Kouty a été toujours considéré par les frères de Fathy comme une atteinte à leur honneur. À l'arrivée des assaillants, Ousmane, le père de Kouty, ne comprend pas les raisons qui ont conduit les tortionnaires à « leur infliger un tel châtement. Qu'avaient-ils fait pour ça? » (*KMS*, 10) À cette question, ses tortionnaires répondront par des coups de canon et de machettes. Toute l'écriture du roman de Diallo s'élabore autour du parcours, de la formation et du désir de vengeance de Kouty, chez qui depuis la tragédie de ses parents, « la peur fait place à la haine » (*KMS*, 11). Cette haine trouve son origine dans le souvenir tragique de l'assassinat de sa famille :

Quand Fathy reprit connaissance, elle entendit d'abord les éclats de rire énormes des quatre hommes en tenue militaire. Elle comprit vite pourquoi ils riaient, vu la nature du liquide qu'elle avait senti couler sur son visage et qui l'avait sortie de sa torpeur. L'un d'entre eux pissait sur elle. Fathy aperçut alors son mari allongé sur le ventre, la tête couverte de bosses, la face tuméfiée, la lèvre fendue. Mais malgré tout, on pouvait percevoir dans son regard l'ombre d'un sourire. Très vite, la femme devina quelles étaient les intentions des tortionnaires. L'un des hommes lui bloqua les bras au-dessus de la tête, un autre se mit à la déshabiller tandis qu'un troisième commençait à s'agiter sur elle. Le quatrième, un genou posé sur le dos d'Ousmane, maintenait la tête du pauvre homme dans la direction de sa femme. « Regarde qui tu as épousé! Une sale garce! Toi, et tous les esclaves nègres, vous ramassez les garces de chez nous pour les épouser? » (*KMS*, 10)

²⁶⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 90.

Cette description du drame évoque aussi les causes et les rancunes qui ont été intériorisées par les assassins pendant plusieurs années. L'affront, qui motive leurs actions, est le résultat d'une série d'événements qui ont conduit au déchirement de la famille d'Ousmane. Devenue orpheline, Kouty ne peut que constater un immense vide laissé par la disparition prématurée de ses parents. Ce vide conditionnera dans le reste du roman son comportement et les différentes actions qu'elle va entreprendre pour comprendre le fondement culturel et historique de cette « obsession » pour la pureté du sang. Mémoire de sang certes, ce roman est également le récit du traumatisme d'une jeune fille dont la mémoire a été fragmentée, morcelée par la barbarie. L'absence, qui constitue son thème principal, oblige non seulement l'héroïne à entreprendre une quête identitaire dont le but est de découvrir les raisons qui ont conduit à la fracture sociale, mais apparaît aussi comme un trou dans le vaste puzzle qui est le roman, épousant les contours de l'ellipse, du non-dit, du sous-entendu ou du crime²⁷⁰.

Kouty, dont les parents ont été victimes d'un crime d'honneur, appartient, en vertu des liens du sang, à deux ethnies différentes : Peulh et Touareg. Sa démarche vindicative, qui consiste à se lancer dans une aventure complexe dont le but est de venger l'honneur et la mémoire de ses parents, permet également d'aborder diverses problématiques.

Kouty, mémoire de sang apparaît comme une interrogation sur un drame et sur les capacités du récit policier à rendre intelligibles les douleurs et les blessures séculaires; il insiste sur la vengeance et l'impossibilité du pardon et s'inscrit en droite ligne de la thématique de la violence que l'historiographie littéraire africaine a constatée dans les

²⁷⁰ Patricia Bissa Enama, «Absence de l'autre et création de l'absence », dans Alice Delphine Tang et Patricia Bissa Enama (dir.), *Absence, enquête et quête dans le roman francophone*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, Éditions scientifiques internationales, 2010, p. 53.

productions romanesques subsahariennes au début des années 1990²⁷¹, une thématique qui met essentiellement l'accent sur les conflits armés, les luttes fratricides, ethniques et tribales.

Protéiforme, cette violence se manifeste de diverses manières. Pour Pius Ngandu Nkashama,

c'est précisément par la violence que l'écriture africaine peut se décrire dans ses termes les plus caractéristiques. La violence à l'intérieur de la séquence même du récit, l'ordre et le désordre chronologique bousculé, les paysages fantasmagoriques à la limite du surnaturel ou de l'antinaturel, tout comme l'incohérence des caractères, constituent autant d'éléments qui privilégient l'univers de la folie dans l'écriture fictionnelle²⁷².

Cette «dramaturgie de la violence », qui tire son origine des conflits politiques, des affrontements et des dictatures sanglantes, se caractérise également par ses personnages «constamment saisis de démence [qui] possèdent des malformations physiques et physiologiques²⁷³ ».

Raconté par une narratrice de dix ans, Kouty Tall, le roman d'Aïda Mady Diallo se présente comme un récit de vie fictif et se singularise par sa dynamique narrative : la référence explicite à l'événement, l'utilisation des toponymes et des patronymes qui renvoient à l'univers culturel et anthropologique réel de l'environnement décrit, et la référence à l'histoire sociale et politique du pays. La structure du récit est également entrecroisée : le récit du massacre de la famille de Kouty et le récit de son adolescence chez Marceline et Odile alterne avec le récit de vengeance. Ces deux récits sont articulés au récit principal : la rébellion. La

²⁷¹ Nous pensons notamment aux romans suivants : *L'Ainé des orphelins* (Paris, Seuil, 2000) de Tierno Monénembo, *Murambi, le livre des ossements* (Paris, Stock, 2000) de Boubacar Boris Diop, *La Phalène des collines*, (Kigali, Kuljaama, 2000) de Koulsy Lanko, *Moisson des crânes* (Paris, Serpent à plumes, 2000) d'Abdourahman Wabéri qui ont été publiés dans le cadre du projet *Rwanda : écrire par devoir de mémoire*.

²⁷² Pius Ngandu Nkashama, *Ruptures et écritures de la violence : études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 107.

²⁷³ *Ibid.*, p.107.

Sur le même sujet, voir aussi Pius Ngandu Nkashama, *Guerres africaines et écritures historiques*, Paris, L'Harmattan, 2011.

narration suit les pérégrinations et les aventures de Kouty à Bamako, à Dakar et à Abidjan et développe un drame en trois actes : l'origine de la violence, la stratégie de l'attente (suspense) et enfin la punition finale.

Ce drame commence un matin de l'année 1984 à Gao où les hommes lourdement armés attaquent la famille de Kouty, une famille qui vivait pourtant en bonne intelligence avec les autres habitants de la ville. Ousmane, le père de Kouty, qui s'était levé après avoir entendu des bruits, « vit alors les Land Rover s'arrêter et une vingtaine d'hommes enturbannés, armés de Kalachnikov et de coupe-coupe [qui] se dirigèrent vers un ensemble d'habitations par groupes de trois ou quatre, et, à l'aide de leurs armes, défoncèrent les portes » (*KMS*, 7). Sa mère, Fathy, dont le mariage avec Ousmane Tall est considéré comme un déshonneur, une humiliation, est d'abord violée par les assaillants avant d'être laissée pour morte.

Kouty, qui s'était cachée dans un endroit sécurisé de la maison sur les ordres de son père, observe toutes ces scènes de violence : l'assassinat de son père et de son jeune frère et assiste après le départ des tortionnaires au suicide de sa mère qui a préféré mourir. Retrouvée par une famille voisine, elle est confiée à un homme qui se rend à Bamako. Et la suite du roman la montre, avant d'être récupérée et soignée par Marceline et Odile, errer dans les rues de Bamako en se mêlant aux mendiants et aux jeunes talibés, une catégorie sociale dont la dénonciation des conditions sociales occupe une place considérable dans les premières parties du roman. Après avoir retrouvé l'équilibre chez ses tutrices à Bamako, Kouty peut enfin nommer les choses et se souvenir de terribles événements dont elle a été à la fois témoin et victime.

Comme le préconisent les conventions du polar, le roman obéit au code de la vraisemblance : y surgissent des indications spatio-temporelles précises, le contexte socio-

politique des événements est historiquement daté (1984) ; la ville de Bamako où Kouty met en place les éléments de sa stratégie d'enquête et de vengeance fait également l'objet d'une description assez détaillée, et Gao, où vivait sa famille, est géographiquement située :

Gao, au nord du Mali. Depuis une semaine déjà, l'école primaire était fermée. Les parents avaient trop peur de laisser leurs enfants sortir de chez eux.[...] Cette nuit-là, les autorités avaient essayé en vain de rejoindre Bamako ou Taoudéni pour tenter d'obtenir une protection. Les gendarmes envoyés en reconnaissance n'étaient pas revenus. Au petit matin, on découvrit leurs cadavres, égorgés, à l'entrée de la ville. (*KMS*, 12)

On y apprend aussi que des violentes manifestations conduites par les associations étudiantes de la même année ont entraîné une insurrection populaire au cours de laquelle des «manifestants avaient été incendiés dans un entrepôt industriel à la suite d'un affrontement avec les forces de l'ordre » (*KMS*, 90). Ces références, qui renvoient aux tensions, aux événements politiques réels, relèvent véritablement d'une mimésis descriptive et contribuent, dans le programme narratif, à soutenir l'effet de réel.

Ces différentes scènes de violences sociales et politiques ont une répercussion considérable sur le développement affectif et le caractère de Kouty : elles l'empêchent de prendre un nouvel élan, de dormir, comme nous pouvons le constater dans ce passage où les horreurs de l'assassinat de ses parents continuent de la traumatiser :

Les deux jours qui suivirent furent douloureux.
Kouty ne pouvait pas dormir. Dès qu'elle fermait les yeux, elle revoyait le film d'horreur se dérouler dans sa tête. Elle avait l'impression que tout recommençait et elle se levait en hurlant. Son hôte, Bâ Maïga, s'en inquiéta et en informa l'infirmier du quartier. Il prescrivit un sédatif à l'enfant qui se révéla efficace. Les jours passèrent. Kouty devenait calme, étrangement calme. Elle faisait toujours des cauchemars, mais ils n'effrayaient plus autant, elle conservait, imprimés au fond de sa mémoire, les visages des quatre Touaregs. Elle ne les oublierait pas. Elle ne voulait pas les oublier. Ces images, terribles, étaient enfouies en elle comme un trésor dans un coffret dont elle seule posséderait la clef. (*KMS*,16)

Ces visages, qui sont « imprimées au fond de sa mémoire » et qu'elle ne veut pas oublier, constituent désormais la raison de sa détermination. À la violence première, celle du massacre de sa famille, correspond une violence plus cruelle, qui refuse la tolérance. On peut affirmer, à la suite de Jean-Michel Rey, que celle qu'on a « voulu supprimer violemment de la scène du monde n'a d'autre recours que d'y apparaître totalement méconnaissable, sous une autre forme et un autre nom, et de faire usage de la puissance qu'elle a su acquérir entre-temps, en vue de détruire ceux qui ont été les seuls artisans de son malheur²⁷⁴ ». L'éducation de Kouty et sa formation auprès de Marceline et d'Odile seront un précieux moyen pour entrer en contact avec les bourreaux de sa famille. Sa vengeance, qui repose sur une revendication de justice, est indissociable du problème de l'identité, et tente de restituer symboliquement²⁷⁵ ce que les assaillants ont enlevé et détruit.

Considérée par les assassins de ses parents comme une enfant dont la naissance a aggravé l'humiliation, Kouty, dans sa volonté de punir les assassins de ses parents, se situe en marge de la loi. Sa démarche est semblable à celle de ce justicier, qui selon Jean-Claude Bourdin, se « prive des bénéfices d'un système reposant sur le principe de l'égalité ou de la proportionnalité entre le tort et la punition, n'a comme seule règle que sa volonté d'aller jusqu'à l'anéantissement physique et social de son bourreau²⁷⁶ ». Cette volonté inébranlable qui l'anime l'amène à mettre minutieusement en place les éléments de son projet dont l'élaboration repose sur la discrétion et une parfaite maîtrise des sentiments et des émotions.

²⁷⁴ Jean-Michel Rey, *Histoires d'escrocs tome 1. La Vengeance par le crédit ou Monte-Cristo*, op. cit., p. 19.

²⁷⁵ Kris Vassilev, « Représentation et signification sociale de la vengeance dans un texte réaliste. L'exemple de la *Cousine Bette* », *Romantisme*, n° 127, 2005, p. 3.

²⁷⁶ Jean-Claude Bourdin, et al, « Introduction », *Faire justice soi-même : études sur la vengeance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 9-10.

Au restaurant *Mouton Blanc* chez Marceline et Odile, le bourreau Fadhel, dans un état d'ébriété, décrit les circonstances de ce crime d'honneur en ces termes :

Vous savez, brailla-t-il, fier de lui, c'est moi qui avais donné l'adresse de cette pute de Fathy! C'est à mon frère, son cousin, qu'elle était promise! Depuis toujours.[...] Nous faire cet affront, à nous, des nobles, des Blancs! Préférer un nègre, un fils d'esclaves! Mon frère a fait son devoir. Il a lavé notre honneur dans le sang, comme on doit le faire, et j'ai récompensé les valeureux guerriers qui nous ont aidés. D'ailleurs, il y en a un qui a obtenu un poste de conseiller à l'ambassade du Mali au Sénégal, grâce à mon appui, et je... (KMS, 37-38)

Face à cet aveu d'une violence limite, Kouty sombre dans une situation de nervosité : dans la description, les expressions traduisant le mouvement du corps, du regard et de l'esprit permettent de saisir le sentiment de haine qui l'anime. S'ouvre alors, dans le roman, un lexique de l'effondrement, de la douleur, de tremblement et de la dé-maîtrise. Face au bourreau de sa famille, Kouty « avait la sensation d'avoir reçu un coup de poing dans l'estomac », sa « tête lui tournait, des relents d'aigreux inondaient sa gorge » et ses « mains tremblantes laissèrent tomber la coupe qu'elle était en train d'essuyer » (KMS, 38). Cette colère lui donne également une vision tragique et pessimiste de l'humanité :

Aucun crime perpétré par les hommes, fût-il abominable, ne l'étonnait plus. Pour Kouty, l'infamie de l'être humain était sans limites. Le développement affectif de la jeune fille semblait avoir sauté l'étape de la jeunesse. En effet, si les filles de son âge fermaient leurs paupières pour y enfermer des pensées roses, Kouty, elle, ne voyait sous les siennes qu'un gouffre sombre et des masques hideux et sanglants. Son cœur était un désert où ne fleurissait rien qu'une végétation agressive, nourrie par le désir de vengeance. Kouty était toute entière possédée d'une détermination froide et muette. Elle n'espérait ni amour ni gloire. Elle voulait du temps. (KMS, 28)

Cette vision tragique de l'humanité l'amène à se détourner des voies de Dieu : « Depuis le drame qui l'avait frappée, Kouty s'était détournée de la pratique religieuse comme toute personne déçue par la foi » (KMS, 29). Mais, aussitôt, l'évocation de son désir de vengeance est atténuée par des expressions traduisant la patience : « Elle voulait du temps », « dans cette

attente » (*KMS*, 28). Ces expressions sont renforcées par celles qui désignent une maîtrise absolue des émotions : « rien dans son comportement ne laissait paraître son tourment », elle « était avare de paroles, difficile à aborder », « elle restait toujours courtoise comme tous les gens bien élevés » (*KMS*, 28), « elle ne dit pas un mot », « ne pleura même pas » et « se contenta de s'agripper très fort au bout du comptoir pour ne pas perdre l'équilibre » (*KMS*, 38). Cette apparente patience dissimule non seulement sa colère, ses émotions pour mieux mettre en place l'éclosion d'une vengeance savamment méditée, mais consolide aussi le temps qu'elle se donne pour exécuter son projet dont la réalisation repose sur l'actualisation du vieux dicton sicilien selon lequel « la vengeance est un plat qui se mange froid ». Cette expression populaire traduit, selon Juliette Raabe, la préparation minutieuse d'un projet de vengeance : « Le désir de vengeance suppose [une] lente maturation, de [la] persévérance et de projection dans le futur [...] il s'oppose à toutes formes de violences commises à chaud²⁷⁷ ». Le but ultime de Kouty est de traquer les bourreaux de sa famille, de leur révéler sa véritable identité avant de les exécuter.

En effet, discrétion et taciturnité caractérisent l'héroïne, plus encline à la dissimulation et à la manipulation qu'à l'exposition de ses sentiments. Sa démarche vindicative s'énonce comme une entreprise complexe, nourrie de haine. À une vengeance immédiate, Kouty préfère une vengeance différée, réfléchi et calculée. Sa froideur, « Kouty était entière possédée d'une détermination froide, muette » (*KMS*, 28), traduit la longue durée sur laquelle repose un projet de vengeance. Selon Jean-Michel Rey,

²⁷⁷ Juliette Raabe, « Le Vengeur désenchanté du Western à la Série Noire », dans Yves Reuter (dir.), *Le Roman policier et ses personnages, op. cit.*, p. 95.

[la]vengeance est une activité à long terme, qui doit se programmer. Elle invente ses formes selon les circonstances et, surtout en fonction des personnes sur qui elle tient à s'exercer. Elle procède avec méthode et fait la part belle à l'imagination. Elle est à même de déceler chez chacun le point faible, et c'est à partir de ce constat qu'elle peut déployer progressivement des stratagèmes destinés, avant tout, à la faire durer le plus longtemps possible. Elle a pour elle le temps et, l'extrême patience de celui qui la met en œuvre. Elle s'exerce avec la plus grande rigueur et ne saurait connaître les hésitations ou les tergiversations. Tout entière tendue vers un but, elle ne saurait dévier de la voie droite qu'elle s'est proscrite. Elle s'accomplit ici avec la plus extrême cruauté²⁷⁸.

Cette analyse de Jean-Michel Rey, qui met en exergue la stratégie utilisée par Edmond Dantès pour faire payer les responsables de son malheur, donne au projet de vengeance une dimension particulière. En effet, la vie d'Edmond Dantès a été brisée par une dénonciation mensongère et une condamnation grotesque et injuste. Et pour venger la douleur lente, profonde qu'on lui a infligée, il est non seulement important pour Monte Cristo d'appliquer la loi du talion, mais aussi de mettre en place des éléments pour la réalisation de son projet. En calculant et en mettant dix-huit ans avant de procéder à sa vengeance, il se démarque de la stratégie utilisée par les « vengeurs » de la tragédie classique, étudiés par Kris Vassilev :

À la différence du vengeur de la tragédie classique, qui serait accablé d'opprobre s'il différât sa réplique à l'insulte, Monte Cristo, s'armant d'une patience exceptionnelle, prend clairement le parti d'investir le prix de sa revanche dans le temps, de négocier le besoin pressant de punir par le biais d'une attente calculée: sa vengeance n'en sera que plus éclatante, plus impitoyable. En ce sens, il s'oppose nettement au vieux Don Diègue du *Cid*, qui exhortait son fils à sanctionner sans tarder l'offenseur de la famille et à obtenir ainsi une prompt réparation du déshonneur²⁷⁹.

Motif structurant l'épopée depuis la colère d'Achille, la vengeance que les religions abrahamiques, les penseurs du siècle des Lumières et la philosophie stoïcienne condamnent et

²⁷⁸ Jean-Michel Rey, *Histoires d'escrocs tome 1. La Vengeance par le crédit ou Monte Cristo*, op. cit., 18-19.

²⁷⁹ Kris Vassilev, *Le Récit de vengeance au XIXe siècle : Mérimée, Dumas, Balzac, Barbey d'Aurevilly*, op. cit., p. 16.

rejetent au profit d'une justice instituée, est abondamment présente dans les nouvelles sanglantes, dans les romans et dans les mémoires de la société occidentale. Symbolisée par la loi du talion, elle se caractérise par sa poétique propre. Dans l'imaginaire classique, rigoureusement analysé par Thomas Pavel²⁸⁰, elle occupe une place prépondérante. Indissociable de la passion au sens où l'entend Jean-François Senault²⁸¹, elle intervient, dans les textes, à la suite d'un affront, d'un déshonneur et d'une transgression des normes sociales. Des Atrides à Phèdre en passant par Médée, elle est le thème de prédilection de la tragédie classique²⁸².

En outre, l'écriture de vengeance de la tragédie classique met une distance considérable entre les soucis du lecteur (spectateur) et celui des personnages. Ces derniers, déstabilisés par les péripéties, n'ont pas les moyens pour préparer une vengeance efficace. Thomas Pavel rappelle à ce sujet que les auteurs classiques soulignent les «chemins détournés, agglomérés, sur lesquels ces vengeurs devaient avancer, les disputes et les affrontements avec leurs adversaires, avec le hasard et avec la chance²⁸³ ». Cette stratégie exige également une narration particulière : « L'horizon épique est contenu en dehors de la scène, et les actes de violence prévus par l'intrigue ont lieu quelque part derrière le théâtre, dans un prolongement

²⁸⁰ Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement : essai sur l'imaginaire classique*, Paris, Gallimard, 1996.

²⁸¹ Jean-François Senault, *De L'usage des passions*, Paris, Veuve Jean Camuset, 1641.

²⁸² Aurélia Gaillard souligne que « la vengeance est un thème de tragédie, qu'on lie souvent à l'idéal héroïque du XVIIe siècle. Le duel, interdit depuis le XVI e siècle sous peine de mort et fortement réprimé sous Louis XIII puis sous Louis XIV, en est l'expression la plus radicale : on l'interprète généralement comme une réaction historique de la noblesse d'épée face à une crise d'identité; par là, elle affirme une dernière fois son essence, l'honneur est garanti par la vaillance, jusqu'à la mort » (Aurélia Gaillard, « Vengeances héroïques, vengeances libertines. La Structure de l'échange entre offenseur et offensé dans quelques textes de Montaigne à Louvet », dans Éric Méchoulan (dir.), *La Vengeance dans la littérature d'Ancien Régime*, Montréal, Département d'études françaises, 2000, p. 34).

²⁸³ Thomas Pavel, « Vengeance et chemin de la vie », dans Céline Bohnert et Régine Borderie (dir.), *Poétique de la vengeance. De la passion à l'action*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 57.

sanglant et secret de l'espace visible²⁸⁴ ». La rapidité de l'exécution de la vengeance de la tragédie classique s'explique naturellement par la construction rigide et serrée de la pièce qui réclame le dénouement immédiat de l'intrigue.

Dans le roman de Diallo, l'économie du temps, propre à la vengeance est, dans la durée, scrupuleusement respectée : elle joue un rôle primordial puisqu'elle permet à l'héroïne, à la justicière d'occuper toute la scène de l'intrigue. Désiré Nyela a bien remarqué cet aspect dans le polar africain lorsqu'il écrit qu'

en exergue dans les romans de Modibo Sounkalo Keita et d'Aïda Mady Diallo, le motif de la vengeance propulse au premier plan un type particulier dans le personnel romanesque du polar : le justicier. Justicier dont l'action s'inscrit dans la durée à travers l'accomplissement de sa mission. C'est que le justicier veut le temps, se sert du temps et ce, à double titre : le temps comme allié propice à la maturation de son projet; mais aussi et surtout le temps comme étai dans lequel va être enserrée sa proie²⁸⁵.

Cette stratégie d'attente confère au roman d'Aïda Mady Diallo une dimension particulière : elle relègue au second plan la dimension du roman noir pour privilégier celle du roman à suspense. Yves Reuter note que dans cette forme du roman policier, le temps, l'échéance joue un rôle important : « Du côté de l'échéance se manifeste un travail constant sur temps et rythme : échéance rapprochée et fréquemment rappelée, fausses pistes entraînant un retard catastrophique, figuration du temps, opposition entre tâche à accomplir et temps disponible²⁸⁶ ». Ainsi le roman *Kouty, mémoire de sang* mêle histoire et politique sur fond de suspense, avec un dispositif narratif particulier qui suscite l'émotion et l'effroi.

²⁸⁴ Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement : essai sur l'imaginaire classique*, op. cit., p. 178.

²⁸⁵ Désiré Nyela, *La Filière noire. Dynamique du polar « made in Africa »*, op. cit., p. 109.

²⁸⁶ Yves Reuter, « Le Système des personnages dans le roman à suspense », dans Yves Reuter (dir.), *Le Roman policier et ses personnages*, op. cit., p. 158-159.

Kouty, avant de procéder à l'exécution de son projet de vengeance, brouille les pistes, espionne ses cibles et met en place une série de stratégies : elle tisse des liens avec Attaher, se rend à Dakar, planifie un mariage avec Fadhel avant de rejoindre sa dernière cible à Abidjan. Ce déplacement géographique, qui donne au roman une spatialité éclatée, permet d'aborder subtilement d'autres questions secondaires, sans pourtant perturber le trajet de l'héroïne, déterminée à laver l'honneur de sa famille dans le sang.

Au niveau figuratif, la topographie est placée sous le signe de l'antonymie entre les différents lieux visités et parcourus. Dynamique et motivée, Kouty, qui fréquente boîtes de nuit, ambassades et restaurants, est particulièrement attentive à la condition socio-économique de ses victimes. Ainsi, le programme narratif qui se met en place suppose un délai considérable, nécessaire aux métamorphoses que subit l'héroïne²⁸⁷. Celle-ci se transforme, se dépersonnalise et emprunte une identité fuyante. Pour masquer sa véritable identité (le fait d'être la fille d'Ousmane Tall et de Fathy Attaher), elle emprunte une nouvelle personnalité temporaire, motivée par le principe de la non-reconnaissance. Elle devient taciturne et dissimule ses angoisses, ses frustrations et ses plans à ses camarades et à la société. Personnage problématique, elle est à la fois lumière et obscurité, amour et haine. Pour mieux accomplir sa mission, elle doit impérativement rester un mystère pour tout le monde y compris ses tutrices, Marceline et Odile et son ami Eddy. Elle tente même d'ignorer cet « horrible tableau » (*KMS*, 11) qui finira par la traumatiser en durcissant « son cœur comme celui d'une vieille dame [qui] ne bat plus que pour de bonnes raisons » (*KMS*, 28).

²⁸⁷ Kris Vassilev, *Le Récit de vengeance, op. cit.*, p. 44.

Sa stratégie d'enquête et de justice est singulièrement rattachée à des moments de solitude, de repli sur soi, et se présente comme une obsession qui ne s'apaise qu'avec l'anéantissement physique et social des bourreaux de sa famille. Cette démarche, qui repose sur le refoulement de l'idée de la tolérance, du pardon, permet de voir les rapports entre la vengeance et la justice.

La démarche de Kouty, déterminée à laver l'affront fait à sa famille, est fondée sur la dissimulation et la taciturnité, deux principes qui convergent vers un même but : la préparation d'une sanction longuement élaborée. Elle s'oppose aux principes fondamentaux de la religion (probité, loyauté et charité) que son père Ousmane lui avait inculqués, des valeurs qui «trouvaient cependant leur limite et se heurtaient à son imaginaire où les assassins de sa famille restaient emprisonnés » (*KMS*, 29).

À la différence du tolérant, qui rejette l'idée de la loi du talion, Kouty est dans une autre logique. Son refus de pardonner aux bourreaux de sa famille s'explique par le motif arbitraire de l'acte, qui lui a fait « voir sous ses yeux toute sa famille massacrée » (*KMS*, 16). Le pardon auquel elle oppose la loi du talion, est véritablement, selon Denis Jeffrey, « un acte de délivrance [qui] convoque le désir de se dépendre d'un sentiment de vengeance afin d'envisager comment il est de nouveau possible de vivre avec les autres, même avec les ennemis²⁸⁸ ».

En effet, ses parents ont été assassinés « parce que son père était noir et sa mère blanche ». Ils ont subi la violence « parce que son père était Peul et sa mère Targui ». Elle est devenue orpheline « parce que sa mère avait préféré son père à des siens » (*KMS*, 101). Et

²⁸⁸ Denis Jeffrey, *Rompre avec la vengeance. Lecture de René Girard*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2000, p. 10.

cette souffrance qui l'a « envahie, détruisant en elle tout autre sentiment [fait] désormais sa force » (*KMS*, 101). Son désir de vengeance apparaît alors comme l'opposé du pardon, tel que décrit par Jean-Pierre Durif Varembont :

Vengeance et pardon ont en commun de se situer sur une scène relationnelle où aucun tiers institutionnel comme la Justice ou une instance politique ne vient faire écran entre les parties, même si le pardon, contrairement à la justice, suppose un tiers interne. Se venger de quelqu'un, c'est toujours faire de l'autre un « mauvais objet » à ravalier, à écraser, voir à tuer. Il n'est pas facile de renoncer à la vengeance car elle comporte une dimension qu'en psychanalyse on appelle la jouissance (Lacan) et dans laquelle le sujet est pris²⁸⁹.

Kouty, après l'attaque de sa famille, sombre dans une période de torpeur, de frustration et de renoncement aux plaisirs de la vie juvénile. Traumatisée par les événements de Gao, elle décline les incessantes déclarations d'amour d'Eddy, ce jeune Français, qui l'aime tant. Le traumatisme des événements de Gao reviennent constamment dans sa mémoire et la narration épouse parfois l'injonction du souvenir. À Dakar, avant d'entrer en contact avec l'un des bourreaux de sa famille, elle se souvient de ces images horribles :

À bout de souffle, comme un athlète après une dure épreuve, elle s'adossa à la porte qu'elle venait de refermer derrière elle, cherchant à chasser de sa pensée tous les souvenirs encore vivaces et terribles qui l'assaillaient. Mais on ne peut pas échapper à soi-même, on ne peut pas lutter contre la mémoire. Elle revoyait ces images horribles, défilant à toute allure, ce crâne rasé. Un crâne d'enfant. Le crâne d'un enfant tué comme un chat de gouttière. Kouty se retrouvait dans un cauchemar, rejetée dans son passé, en plein cœur d'un meurtre, dans une petite concession de Gao. En gros plan, projetée par son imaginaire sur le mur d'en face, une main blanche tenait un couteau dont la lame pénétrait la chair de son père, à la naissance du cou. Elle vit à nouveau le sang jaillir de la blessure béante, la vie s'échapper du regard de son père, et ce regard mort. Elle entendit alors retentir dans sa mémoire le rire bestial et satisfait de l'assassin. (*KMS*, 62-63)

Le roman se construit sur un recouvrement de la mémoire du massacre de la famille, vécu par l'héroïne. De cette manière, il « fait une continuité, s'établit entre le passé et l'état actuel du

²⁸⁹ Jean-Pierre Durif Varembont, « De la vengeance au pardon : processus et impasses », dans Jean-Claude Bourdin, *et al, op. cit.*, p. 290.

sujet, dans laquelle celui-ci découvre le groupe qu'il rattache à l'auteur initial de sa souffrance et peut dès lors l'accabler à son tour²⁹⁰». C'est à travers ces souvenirs de la mémoire fragmentée de Kouty que le récit reconstruit sa vie et conduit le lecteur au cœur de l'horreur du massacre de sa famille. Kouty se souvient, revoit les scènes du massacre et puise, à la manière du « vengeur désenchanté » décrit par Juliette Raabe, « une force toujours renouvelée grâce à laquelle le lecteur, s'identifiant à l'héroïne, en épouse peu à peu, la rancune²⁹¹ ».

Pour circonscrire et saisir avec plus de précision les enjeux entourant cette description crue des scènes de crime et de violence dans le roman de Diallo, il faut s'arrêter un moment sur les corps morcelés qu'elle met en scène dans sa nouvelle *Romancière*²⁹². Comme la cruauté du massacre de la famille de Kouty, la description des victimes de ce bar délabré dans un quartier populaire de Bamako, plonge le lecteur dans l'horreur, dans le sang et dans une odeur pestilentielle :

Le jour s'était levé. La police judiciaire du 6eme s'activait autour du corps d'Oumou, jetée en travers du lit défoncée, étranglée, éventrée, les boyaux déposés à ses côtés, le diaphragme déchiré découvrant la place qu'occupait le cœur, le visage à la bouche tordue de la jeune femme avait conservé l'expression de la douleur de ses derniers instants. Le sang encore humide imbibait le drap élimé et le vieux matelas. Toute la chambre était imprégnée d'une odeur âcre, un mélange de viscères de chair et de sang frais²⁹³.

La multiplication de ces scènes de violence trouve d'abord son point d'ancrage au sein des groupuscules, des bandes organisées qui répandent la terreur et créent un climat de tensions et de suspicion généralisé. Et si la violence dans la *Romancière* est seulement liée aux relations

²⁹⁰Josias Semujanga, « L'autre génocide ». Échos intertextuels dans *Moisson de crânes* », dans Isaac Bazié et Josias Semujanga (dir.), *Intertextualité et adaptation dans les littératures francophones*, Oberhausen, Athena-Verlag, 2013, p. 96.

²⁹¹ Juliette Raabe, « Le Vengeur désenchanté du Western à la Série Noire », dans Yves Reuter (dir.), *Le Roman policier et ses personnages, op. cit.*, p. 103.

²⁹² Aïda Mady Diallo, *Romancière*, Montreuil, Éditions de l'œil, 2003.

²⁹³ *Ibid.*, p. 18.

entre les prostituées du bar et leurs clients, il faut, dans *Kouty, mémoire de sang*, l'insérer dans une évolution culturelle et historique pour en comprendre la signification. Suite à la violence subie par sa famille, Kouty décide d'appliquer la loi du talion. Désormais, elle ne veut plus «jamais ouvrir les yeux sur ce monde dont le bonheur semblait exclu » (*KMS*, 100). Cette décision accentue son désir de vengeance. Pour Jean Claude Bourdin, qui analyse les rapports entre vengeance et justice :

Entre le vengeur qui n'oublie pas et tisse obstinément ses machinations contre son bourreau et celui qui pardonne celui qui a bafoué ou qui a tué un proche chéri, il y a l'opposition de deux figures réputées inhumaines : celui qui pardonne est plus qu'humain, celui qui se venge est inaccessible à des raisons humaines, voire humanitaires. Tous les deux sont des scandales, si on songe au grec *Skandalon*, pierre placée sur un chemin pour faire trébucher. Chacun, à leur façon, la vengeance et le pardon font trébucher la règle de l'égalité, quelles que soient les façons de la comprendre, de l'aménager et de l'appliquer, entre le tort et la peine²⁹⁴.

Le fait que le pardon, la tolérance et la vengeance se trouvent dans une série d'oppositions ne relève pas du hasard. Les termes comme tolérance et pardon sont largement utilisés dans des contextes très variés pour décrire le choc, né des violences politiques, religieuses, etc. C'est à partir de la perspective d'une écriture de l'extrême violence qui interroge incessamment les frontières du «juste et de l'injuste » et qui confronte les valeurs (amour, haine) que l'écriture de la vengeance exige un lexique particulier pour décrire les démarches et les agissements collectifs et individuels. Cette démarche exigeante s'effectue dans le roman de Diallo à travers un travail minutieux : Kouty, dans sa démarche, prend soin de dresser un portrait précis des différents bourreaux de sa famille. Les quatre personnages dont elle suit les traces sont présentés et décrits comme des individus dont la seule motivation réside dans la défense de

²⁹⁴ Jean Claude Bourdin, *et al, Faire justice soi-même, op. cit.*, p. 10.

leur honneur. On apprend ainsi que Tonton Attaher est un «Targui qui mélange le français avec sa langue maternelle » (*KMS*, 37), tandis que Zahiby Ag Mustapha, le conseiller juridique à l'Ambassade du Mali à Dakar, est décrit comme « un homme de grande taille, beau avec une peau claire, des cheveux lisses et très noirs » (*KMS*, 62); le troisième bourreau, Mohamed Ag Mohamed est un riche homme dont la villa a été incendiée par les manifestants (*KMS*, 93). Mais c'est le portrait de Fadhel Ag Sidilamine qui est le plus complet. Ce dernier est « un homme au teint blême, avec un regard glacial, des petits yeux enfoncés dans leurs orbites, une chevelure noire et luisante, des favoris blancs, grand, de carrure athlétique » et habite une « vaste demeure blanche avec un étage, entourée d'un jardin parfaitement entretenu agrémenté d'une belle piscine, dans un quartier résidentiel de la ville, à quelques pas de la mer » (*KMS*, 113-114).

Ce processus de repérage et d'identification des coupables s'accompagne d'une exacerbation de la haine, doublée de violences. La stratégie de l'attente à laquelle Kouty se conforme et qui repose sur une réelle détermination morale et physique, peut se résumer par cette formule de Gérard Bonnet : « venger pour survivre²⁹⁵ », une formule dont le crédo « c'est l'autre qui a commencé » permet de voir « comment naît ce désir de vengeance dans la psyché humaine²⁹⁶».

En répondant ainsi à la violence par la violence, l'héroïne du roman de Diallo se situe dans une situation mimétique²⁹⁷, qui se transforme en désir de vengeance. Son désir mimétique n'est pas « cet objet déjà désiré par un autre » au sens où l'entend René Girard,

²⁹⁵ Gérard Bonnet, « Se venger pour survivre. Violence de vie, Violence de mort », *Adolescence*, 2011, n° 76, p. 281-291.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 2.

²⁹⁷ Voir René Girard, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

mais ce désir qui permet de rendre vengeance pour vengeance. Son désir est mimétique parce qu'elle désire la même souffrance pour ses victimes que celles-ci ont fait subir à ses parents. La comparaison qu'elle établit entre la violence de ces quatre bourreaux et la violence qu'elle leur fait subir permet de mieux comprendre la dimension mimétique de sa démarche.

Kouty, dans son enquête, a recours à la dissimulation et à la transformation. D'abord, chez Odile et Marceline, elle fait montre d'une maîtrise absolue de ses émotions comme nous l'avons déjà souligné. Ensuite, alors qu'elle est considérée par son ami Eddy comme une jeune fille timide, elle se transforme en femme fatale pour séduire et détruire Zahiby. C'est ainsi qu'après avoir appris auprès des étudiants à Dakar que Zahiby « était marié et père de quatre enfants, et appréciait fort la grâce féminine » (*KMS*, 64), elle met en place sa stratégie:

Une nuit comme les six précédentes, Kouty mit sa tenue la plus aguichante. Une minirobe sans manches de chez Carré, multicolore, avec des motifs orientaux, très décolleté et moulante. [...] Ses longues jambes étaient nues et elle était chaussée d'espadrilles mauves, assorties à son petit sac. [...] Eddy ne l'avait jamais vue comme ça. Elle se trémoussait sous les projecteurs, les cheveux lâchés, provocante. Il remarqua que, à plusieurs reprises, elle donna des petits coups de coude dans le dos de l'homme qui dansait derrière elle. Le danseur se retourna pour protester, mais quand il découvrit la responsable, il sourit et s'excusa d'un geste. Ainsi, tout naturellement, ils se retournèrent pour danser ensemble. (*KMS*, 64-65)

S'ensuit une relation amoureuse entre elle et Zahiby, une relation qui s'achèvera par la découverte du corps inanimé de ce dernier sur une plage à Dakar. Eddy, qui s'était retrouvé évincé au profit de ce diplomate, est utilisé comme un objet de jeu, qui permet à Kouty de cacher ses différentes activités au couple Lenormand. Le même Eddy est alors troublé à la lecture de la page nécrologique consacrée à Zahiby :

Il y avait là trop de coïncidences. Le jeune homme était profondément troublé. Il se mit à observer sa compagne. Cette jeune fille, si calme, si sereine, serait-elle un monstre? Elle était sans aucun doute mêlée à tout ça. Mais il se refusait à croire qu'elle pouvait y avoir une part de responsabilité directe. Il ne résista pas et lui tendit le journal. (*KMS*, 80)

À la question d'Eddy : « Connais-tu cet homme » qui a été assassiné, Kouty répond d'abord froidement : « Oui, d'une voix éteinte. Un très bel homme. Quelle perte pour les femmes » (*KMS*, 80) avant d'ajouter agressivement : « Écoute, dit-elle, en le fixant sans sourciller, tu sais, il y a des gens qui meurent tous les jours comme ça. Je suis désolée, mais tout le monde n'est pas sensible comme toi » (*KMS*, 81). Scène d'une violence limite, le meurtre de Zahiyy, qui s'inscrit dans un continuum de violences, accentue la détermination psychologique de Kouty, une détermination traduite par un lexique de l'insensibilité : « tout le monde n'est pas sensible comme toi », laissant entendre que la mort de ce conseiller juridique n'est rien, comparée à sa propre douleur personnelle.

Sa stratégie, qui passe par une mise en relation, se révèle efficace. Les différents personnages dont la mise en contact lui permet d'arriver à ses fins, sont utilisés comme des jouets. Elle se sert d'Eddy, de l'homosexuel Assan et de Zakiatou pour s'introduire dans la vie de Fadhel. Mais, contrairement à la technique utilisée pour remonter à ses premières victimes, la stratégie mise en place pour nouer le contact avec Fadhel est la mieux élaborée. Avant de procéder à la destruction de la cellule familiale de ce dernier, Kouty commence par inventer une histoire d'infidélité entre Zakiatou et Hama, le frère de Fadhel. Les photos compromettantes qu'elle envoie à Fadhel, assombrissent leur union et précipitent le divorce et le départ de Zakiatou :

[...] et, sur ces mots, il jeta sur la moquette un jeu de photos avant de refermer la porte sur une épouse humiliée et désespérée. La jeune femme se précipita sur l'objet qui paraissait avoir déclenché un tel changement dans le comportement de son mari. Quelle ne fut pas sa surprise de se voir sur les photos, dans les bras de Hama, au bord de la piste de l'hôtel Indépendance. (*KMS*, 124)

Voici donc l'ultime ironie : Zakiatou, qui a facilité le contact de Kouty avec son mari Fadhel, devient la victime de la manipulation de Kouty, une manipulation à laquelle Fadhel

n'échappe guère, puisque malgré ses déclarations de pureté raciale et ethnique, il est troublé face à la beauté (fatale) de Kouty :

Elle était noble, mais elle était noire, donc inférieure. D'ailleurs, une esclave pouvait-elle être noble? Comment faire pour se débarrasser en peu de temps d'un mode de pensée séculaire? Pour Fadhel, pour ses ancêtres, un Noir, un Nègre, c'était un descendant d'esclave. Mais Fadhel désirait cette femme. Et il la respectait. Seules Fathy et elle avaient éveillé en lui ces sentiments-là. (*KMS*, 133)

Après le départ précipité de Zakiatou, Kouty peut accepter la demande en mariage tant attendue de Fadhel et commencer à détruire à « petit feu » le bourreau de sa famille. Elle ourdit soigneusement son complot en engageant d'abord Assan pour séduire Khaled, le fils de Fadhel, une relation qui débouche sur la destruction de Leila, qui n'hésitera pas à informer leur père (Fadhel) du comportement de son frère. Le passage ci-dessous montre comment Kouty, après s'être servie d'Assan, récompense ce dernier et exige de lui qu'il abandonne Leila :

Assan ne se fit guère prier. Après avoir touché la somme importante que Kouty lui fit remettre, il sortit de la vie de Leila, comme il y était entré. Du jour au lendemain, la jeune fille se retrouva seule au milieu des copains, qui lui affirmaient n'avoir aucune nouvelle de lui. Pour elle, le monde s'écroulait. [...] Elle décida de rester enfermée dans la chambre où ils vivaient tous les deux. Elle l'attendait là. Son oncle Hama la trouva donc vautre sur le lit, les yeux dans le vague, perdue dans ses rêves et ses souvenirs. Depuis quatre jours, elle s'était prostrée. Elle avait vendu tous ses bijoux de valeur pour se procurer des doses de drogue de plus en plus importantes. (*KMS*, 152-153)

À côté de Leila détruite et esseulée par son ancien ami, se trouve son frère devenu ouvertement un homosexuel dont le comportement jugé comme un déshonneur pour la famille lui a valu d'être renié par son père Fadhel. Désormais seule avec Fadhel dans sa villa, Kouty peut enfin dévoiler à sa victime sa véritable identité. Avant d'autoriser les manifestants à brûler Mohamed Ag Mohamed et sa maison, elle se présente à ce dernier en ces termes : « Je suis Kouty, la fille de Fathy, la nièce d'Attaher. Tes amis et toi, vous m'avez oubliée ce jour-

là. Fatale erreur. Mais j'ai bonne mémoire » (*KMS*, 93). Après avoir tué Hama, le frère de Fadhel, elle accuse Fadhel d'homicide volontaire avec préméditation.

Cette phase de sa démarche et de son enquête dévoile, sans doute, ses manipulations, ses subterfuges et met fondamentalement l'accent sur le traumatisme du massacre familial. Se met donc en place une dialectique du mensonge et de la vérité que Solanges Vernois décrit en ces termes :

La dialectique du mensonge et de la vérité apparaît également dans le troisième acte de la vengeance : la punition.[...] La punition revêt là encore un autre procédé occulte et indirect, le héros laissant d'autres comparses devenir les instruments de ses manipulations et du destin à la fois, tantôt l'allure d'un dévoilement effectué de manière spectaculaire par le héros lui-même²⁹⁸.

Chez Kouty, cette dialectique passe par une mise en contact dangereuse : le recrutement d'Assan, le mariage avec Fadhel, l'amitié hypocrite avec Zakiatou et une séduction fatale. Avant d'appeler la police sur les lieux du crime de Hama, elle récapitule, sous forme de conversation avec Fadhel, la stratégie qu'elle a utilisée pour pouvoir mieux le détruire.

– Je crois que ce n'est pas la peine que je t'explique pourquoi j'ai fait ça, n'est-ce pas? Tes amis ont dû, ce jour-là, te faire le récit détaillé de leur « sortie », non? Le souvenir de cette journée macabre est mon seul héritage.

– [...] Tous tes malheurs portent ma signature! Même le départ de Zakiatou ! C'est moi aussi qui ai débarrassé la terre de Zahiby, de Mohamed et Attaher ! Ces vermines que tu as chargées d'accomplir ce que ta lâcheté ne te permettait pas d'accomplir toi-même.

– Pourquoi tu n'as pas laissé Zakary me tuer?

– C'était une mort trop douce pour toi. Ta misérable existence ne vaut rien, comparée à la vie des miens. Je veux te voir souffrir milles morts tous les jours que Dieu fait. Tu iras en prison et par mes soins, crois-le bien, tu subiras un traitement particulier! Je ferai de toi une loque humaine ! Je veux te voir partir lentement. Tu vivras ton enfer ici-bas, car je ne crois pas à l'au-delà. (*KMS*, 164-163)

²⁹⁸ Solanges Vernois, « La Dramaturgie de la violence et la dialectique du secret et du dévoilement dans les éditions illustrées du *Comte de Monte-Cristo* au XIXe siècle », dans Jean-Claude Bourdin, *et al*, *Faire justice soi-même : études sur la vengeance*, *op. cit.*, p. 109.

La révélation : « je suis Kouty Tall », qui clôt également le roman, réunit tous les fragments de l'histoire et conduit à la découverte de la véritable identité de l'héroïne, une héroïne dont les douleurs personnelles ont été exposées au lecteur dès les premières pages du roman. Ainsi, entraînée par les terribles événements qui ont conduit au massacre de la famille de Kouty, l'enquête de Kouty trouve sa résolution après l'anéantissement physique de ses bourreaux. Le lecteur, qui observait, hébété, les émotions, les états d'âme et les différentes actions de Kouty, se trouve face à une « harpie ». Face à un Fadhel effondré, meurtri et sa famille décomposée, la révélation finale/fatale de Kouty, permet de comprendre une identité meurtrière, une machination savamment orchestrée et les différentes stratégies mises en place pour transformer le bourreau de sa famille en loque humaine.

Ainsi, faite de dissimulation, de manipulation et de dédoublement, cette écriture de vengeance invite à une analyse rigoureuse susceptible de mieux cerner les enjeux multiformes que prennent, par exemple, la quête, l'enquête et la problématique de la justice. Nous pensons avec Kris Vassilev que ce genre de récit fonctionne comme un récit transitif dont la structure, est « fortement marquée par la prévisibilité du projet dont elle rend compte. Aussi la cohérence conjonctive des actions du personnage/ vengeur détermine-t-elle la logique narrative. D'où la primauté de la dimension syntagmatique, ou l'agencement chronologique des événements sur le plan de la lecture²⁹⁹ ».

On comprend dès lors la cohérence de la démarche de Kouty, une démarche qui peut être comprise comme un processus complexe qui va de pair avec le refus d'oublier les

²⁹⁹ Kris Vassilev, *Le Récit de vengeance*, *op. cit.*, p. 66.

assassins de sa famille. Car, en rendant le mal par le mal, la vengeance signe un contrat de fidélité avec un passé qui ne passe pas³⁰⁰.

Comme Kouty, Bakoroba Traoré, dans *La Mort des fétiches de Séné Dougou*, ne parvient pas à rompre avec l'humiliation dont il a été victime. En effet, depuis leur tendre enfance, Nièba avait refusé d'être sa «Ton-mouso (copine) » (*MFS*, 198). Or, « ici dans l'ethnie bambara tout incident, si minime soit-il, touchant l'honneur et la dignité d'un homme mérite vengeance à moins de présenter des excuses publiques à la victime » (*MFS*, 201). Ne comprenant pas le comportement de Bakoroba qui a dû attendre plusieurs années pour laver son « honneur dans le sang », le Bolitigui explique à Nièba, les raisons d'une telle tergiversation :

– Non ! Tuer son ennemi est une vindicte ratée, une action vengeresse incomplète. Il faut plutôt le voir souffrir physiquement ou moralement ou les deux à la fois et s'en réjouir intérieurement. Il faut faire en sorte qu'il subisse quelque de pénible si l'on veut assouvir pleinement sa rancœur à son égard. Voir son ennemi tenaillé par les affres de la douleur physique ou morale est le moyen le plus délectable pour quelqu'un de venger son honneur bafoué car mort, il ne souffrirait pas, au moins, en sa présence. La mort de son ennemi le frustrerait du plaisir de le voir se tordre de douleur dans sa chair ou dans son âme. Bakoroba voulait que tu payes les sarcasmes de ses camarades qui tournaient parfois le couteau dans sa plaie en le qualifiant de «refusé de Nièba » par des souffrances pires que celles qui mortifiaient son amour-propre. Il a obtenu la double satisfaction qui était son objectif : tes époux sont morts et tu croupis en prison. (*MFS*, 203-204)

À l'instar d'autres motifs, propres à l'écriture de la vengeance, la vengeance dans les romans de Diallo et de N'Diaye, est fondamentalement liée aux tensions et au dysfonctionnement social et paraît indissociable de l'honneur, qui est une valeur primordiale de la société mise en scène. Kouty est motivée par le désir d'une vengeance d'honneur. Si chacun est responsable de son honneur, comme le prétend Fadhel, Kouty se propose également de laver la mémoire

³⁰⁰ Michel Erman, *Éloge de la vengeance*, Paris, PUF, 2012, p. 42.

de ses parents, car mieux vaut mourir que de vivre déshonoré. Cette formule occupe également une place prépondérante dans les romans de Moussa Konaté et de Modibo S. Keita, où deux figures de justiciers, le justicier moderne (policier) et le justicier traditionnel, s'affrontent.

1.3. L'interaction entre l'honneur et la mémoire ancestrale

Quelques soient ses causes, ses modalités, la justice telle qu'elle apparaît dans les romans de Diallo, de Keita et de Konaté se lit dans une double perspective : différée et immédiate. Un duel héroïque constitue d'ailleurs le point de départ du roman *L'Empreinte du renard* de Moussa Konaté. Très attaché au respect des valeurs léguées par ses ancêtres, l'oncle de Yadjè contraint son neveu à défier, sur la falaise, son ami Némègo, qui a osé toucher à sa fiancée :

- Que vas-tu faire, Yadjè?
- C'est mon ami, hasarda le neveu.
- Alors le tonnerre éclata. Le vieillard cracha sur le jeune homme.
- Bon à rien. C'est comme ça tu honores la mémoire de ton père? Quelqu'un de ton âge te prend ta femme et tu lui pardones ! Tu n'as donc pas de coeur?
- Ce n'est pas ça, mon oncle, répondit Yadjè. Je réfléchis.
- Tu n'as pas besoin de réfléchir. Bientôt tu seras la risée du village, et la famille de mon frère aussi. Ça, je ne le permettrai jamais. Tu es un Dogono, Yadjè, et tu dois le prouver.
- Défie Némègo sur la falaise et tue-le !
- Je te l'ordonnes. M'entends-tu?
- Oui, mon oncle. (ER, 24)

Le roman s'ouvre, en effet, sur les cris de Yalèmo, la sœur de Yadjè. Celle-ci apprend à son frère qu'une catastrophe est en train de se produire sur leur famille. Malgré les réactions violentes de sa mère, elle conduit son frère au lieu où Yakoromo, la fiancée de son frère, est en train de roucouler avec Némègo, le meilleur ami de Yadjè. Ainsi les propos de l'oncle de Yadjè traduisent non seulement la gravité de l'affront subi par la famille, mais permettent également de comprendre le dilemme ressenti par le jeune homme. Les deux principes

fondateurs (l'honneur et l'amitié) auxquels tiennent les habitants de Pigui, déterminent la dynamique narrative du roman, une dynamique qui se caractérise par une série de meurtres mystérieux. Si cette transgression du pacte de l'amitié apparaît comme l'élément déclencheur de ce duel, la défense de la mémoire et de la culture ancestrales occupe une place prépondérante dans le roman.

La figure du justicier traditionnel, qui défend l'honneur et la mémoire ancestrale, apparaît fréquemment dans les romans de Konaté. Ceux-ci mettent en scène la vengeance et la justice collective. Comme la justice dans *L'Empreinte du renard*, celle des sages de la dynastie des Kéita de Nagadji, dans *L'Honneur des Kéita*, s'inscrit fondamentalement dans une mémoire ancestrale ébranlée par les actions répréhensibles de quelques individus. Récit d'un inceste entre Fatoman et Kankou (frère et sœur), ce roman décrit la fin de la hiérarchie ancestrale, une fin signalée par la mort symbolique du chef des Kéita. Satourou, la mère de Fatoman, explique au commissaire Habib le déroulement de ces événements en ces termes :

Sachez d'abord que Fatoman n'est pas Bagayoko, qu'il n'est pas un forgeron, mais un Kéita, un descendant des Kéita du grand Mandé, le fils de Badian Kéita, un des jeunes frères de Sandiakou. Ma main avait été promise à Sandiakou, mais c'est Badian que j'aimais. Et nous avons eu Fatoman sans être mariés. C'est ce que les autres Kéita ne nous ont jamais pardonné. (HK, 283)

Cet acte, jugé contraire aux valeurs séculaires défendues par les Kéita, est considéré comme une humiliation, un « monné » par le patriarche Nagadji, qui, dépassé par les événements, ne peut que, dans un premier temps, sombrer dans un mutisme inquiétant avant de se suicider. Respectée par toutes les familles du village Nagadji, la famille Kéita ne peut tolérer une telle forfaiture. En tendant un piège mortel à Fatoman dans la forêt, les Kéita entendent restaurer leur honneur, leur sang qui a été sali par cette femme dont « la monstruosité » lui a valu « d'être chassée de la famille et de venir vivre parmi les gens de caste » (HK, 283). Cette

exclusion permet à la famille de trouver un semblant équilibre entre les frères dont les cœurs ont été meurtris par le comportement de Satourou. La pureté de sang sur laquelle insistent les protagonistes de *L'Honneur des Kéita* conduira à une vengeance qui fonctionne comme une restauration de l'honneur et de la dignité.

Les justiciers des romans de Moussa Konaté prennent sur eux une demande collective qui doit être satisfaite selon la volonté des ancêtres et des dieux tutélaires. L'honneur des Kéita de Nagadji, qui a été sali par deux jeunes, doit être lavé conformément aux principes juridiques traditionnels. Comme dans toutes ses enquêtes, le commissaire Habib, figure récurrente de l'enquêteur chez Konaté, se trouve ici confronté au mutisme, au conformisme et aux tabous de l'univers culturel et religieux des Kéita. Cet honneur des Kéita dont la défense conduit à une série de meurtres, fait historiquement partie des valeurs défendues par la noblesse. En plaçant ainsi au centre de l'intrigue, les relations entre nobles et gens de caste, *L'Honneur des Kéita* aborde un problème social et s'inspire des épopées mandingues. La réactualisation de ces formes littéraires traditionnelles donne au roman une dimension singulière, qui fait parfois oublier la trame policière du récit pour ne plus s'intéresser qu'à la généalogie des Kéita de Nagadji, peuple-épervier, dignes descendants des Kéita du grand Mandé. Bagayogo, un descendant des hommes de caste de Nagadji, réitère lors de la réunion de la société secrète, son serment d'allégeance aux Kéita :

Au moment de sa mort, mon père m'a confié que le père de son père lui avait confié avant de mourir que l'Aïeul avait affirmé, avant de rendre son dernier souffle, que les Kéita de Nagadji ne seraient jamais un peuple-crapaud; le peuple-crapaud est condamné à ne pouvoir faire que des petits bonds de tous les côtés, il ne pourra jamais s'envoler dans le ciel comme l'épervier. [...] L'Aïeul a parlé depuis la nuit des temps et, aujourd'hui encore, sa parole est aussi limpide que l'eau de source: les Kéita de Nagadji, dignes descendants des Kéita du grand Mandé, sont demeurés un peuple-épervier. Aujourd'hui, je vous renouvelle le serment de mon ancêtre: je suis un homme de caste, je suis un forgeron au service de mes maîtres et je suis prêt à tout pour préserver leur honneur. (HK, 274-275)

Le roman décrit le fonctionnement social de la société malinké de Nagadji, une société où les patronymes déterminent la place et la fonction de l'individu. Bagayoko et son ancêtre clanique occupent, dans la hiérarchie sociale, une place inférieure, une hiérarchie dont la transgression entraîne inéluctablement une réaction violente du corps social. Pour Sandiakou, le patriarche des Kéita, sa sœur Satourou, qui « a sali l'honneur de [leur] famille en se donnant à un homme de caste qui [leur] doit tout, dont le père doit tout à [leur] père et dont la famille est redevable à la [leur] pour l'éternité » (HK, 239) a commis, en mêlant du sang d'un homme de caste à leur sang « un crime qui ne se pardonne pas » (HK, 240).

Le microcosme décrit par Moussa Konaté dans ce roman est dominé par deux conformismes majeurs : l'honneur et la loi du silence, deux valeurs qui sont considérées comme essentielles pour le maintien de l'équilibre social. L'honneur est fondamentalement lié à la genèse même de cette société malinké de Nagadji, une société qui se caractérise par son opposition à toute conduite ou action susceptible de porter préjudice aux valeurs léguées par les pères fondateurs. Fatoman, fils de Satourou, est, comme les jeunes dogons et bozos décrits dans *L'Empreinte du Renard* et *La Malédiction du Lamantin*, l'objet d'une justice ancestrale. Si le commissaire Habib, dans ses discussions avec son ami Thiam, considère ironiquement la réaction des Kéita comme « normale », entendu que « tout noble aurait réagi pareillement » (HK, 240) devant les transgressions qui ont ébranlé l'équilibre social, les virulentes paroles proférées par Sandiakou et Nama soulignent l'inquiétude et traduisent l'impossibilité de laisser une telle offense impunie.

L'Honneur des Kéita s'ouvre sur un drame familial. Suite à une relation incestueuse entre Badian Kéita et Satourou Kéita (frère et sœur), les sages de la case sacrée, sous le commandement de Sandiakou, se proposent de laver leur honneur dans le sang. Satourou, qui

est promise, selon la tradition ancestrale, à son cousin Sandiakou, a préféré Badian avec qui elle a eu un enfant. Un tel comportement est perçu comme l'effondrement même du monde des Kéita :

Quand j'ai appris, affirme-t-il, [le chef Sadiakou] que Fatoman s'était accouplé avec sa sœur, j'ai compris que pour les Kéita de Nagadji la fin du monde avait sonné, parce que, *com'saire*, l'enfant qui naît de l'inceste n'est pas un être humain mais un monstre. Badian est maudit, tout ce qui vient de lui est maudit. Il est venu au monde pour la perte des Kéita de Nagadji. (HK, 291)

Si le meurtre apparaît comme un moyen pour étouffer l'humiliation dont ont été victimes les Kéita, Satourou est déchue de son titre de noblesse et est contrainte d'aller vivre parmi les gens de caste, comme elle tente de l'expliquer au commissaire Habib :

Ils ont juré que Fatoman ne portera jamais le nom des Kéita. Bagayogo, leur serviteur que voici, a accepté de se faire passer pour l'auteur de ma grossesse et ils m'ont contrainte, sous la menace de me rendre à jamais stérile et aveugle par la volonté de l'Aïeul, à m'accuser de cette monstruosité. J'ai accepté d'être chassée de la famille, j'ai accepté de venir vivre parmi des gens de caste. (HK, 283)

Au niveau figuratif, le roman procède à une opposition binaire, antinomique, qui subordonne les relations humaines aux notions de pureté/ impureté, noble/ homme de caste. Cette opposition place également l'identité au centre du roman, une identité dont la thématisation permet de mieux circonscrire le drame qui secoue le village de Nagadji. Plutôt qu'une quête/enquête identitaire, le roman se construit autour de l'impossible intégration de Satourou, de Badian et de leur fils (illégitime) à la famille noble des Kéita. L'immédiateté de leur action s'explique par la gravité de l'acte, une gravité exprimée par une soudaine irascibilité. À l'évocation des auteurs de ce déshonneur, la colère du patriarche, le justicier, « montait d'un cran », ses yeux « étaient injectés de sang et une grosse veine lui barrait le front » (HK, 261). Sa réaction violente se manifeste également par l'accumulation des termes injurieux. Fatoman, le fruit de cet inceste, est un « souillon » comme son père Badian, qui a « souillé le nom et

l'honneur des Kéita » (*HK*, 262). Cet inceste, qui a mis à mal l'équilibre social, présente dans le roman un intérêt heuristique, d'où la focalisation sur le code d'honneur. Selon Jean-Christophe Delmeule, il sied de faire à ce code d'honneur

une place essentielle dans un équilibre qui se présente comme infaillible, mais qui n'est que la preuve d'une entropie constitutive, particulièrement dangereuse dans des sociétés qui se veulent immuables. Et cette cécité exige sa part d'obscurité, qui pourrait être baptisée du nom d'« honneur ». Car l'honneur est un déni de parole, un obstacle à la vérité inaudible, sinon dans la mort. Et la véritable parole d'honneur est celle qui ne se (dé) dit pas³⁰¹.

Cette justice violente et expéditive qui est décrite comme la « maladie des Kéita de Nagadji » (*HK*, 263), une maladie qu'ils ont « héritée de leurs ancêtres du grand Mandé » (*HK, Ibid.*), férus de leur honneur, est considérée par le commissaire Habib comme une réaction primitive qui met en cause la légitimité de la loi en vigueur.

Et si le patriarche Sandiakou et ses frères tiennent à leur nom, ils doivent, selon le discours ironique du commissaire Habib, comprendre qu'il « n'y a pas que des Kéita sur terre » (*HK*, 263) entendu que « la loi est au-dessus de l'honneur des Kéita » (*LDK*, 292). Plutôt qu'une défense et illustration des valeurs culturelles mandingues de Nagadji, *L'Honneur des Kéita* critique subtilement le fonctionnement de la société malinké de Nagadji, une société dont les gardiens du savoir ancestral ne sont plus présentés comme des individus détenant une vérité hégémonique, incontestable sur le monde, mais comme des gardiens ayant perdu le contrôle de leur univers. Le suicide symbolique des dignitaires Kéita traduit la fin d'une société hiérarchisée. En digne descendant des hommes du grand Mandé, Sandiakou laisse derrière lui « des maudits et des monstres » (*HK*, 292). Pour ses successeurs, il est

³⁰¹ Jean-Christophe Delmeule, « Du roman policier anthropologique à l'anthropologie du secret », dans Jean-Christophe Delmeule (dir.), *Les Littératures policières francophones*, Dossier n° 3, juin 2012, p. 102-103.

mort dignement, en vrai Kéita. Je comprends maintenant que c'est moi le dernier de la lignée. Après moi, il n'y a que des maudits et des monstres. [...] Je ne vous demande qu'une faveur *com' saire*: c'est demain, à l'aube, que l'âme de l'aïeul atteindra son lieu de repos éternel. Celle de Nama l'y rejoindra au même moment. Acceptez que cet instant sacré me trouve ici, dans cette maison où se sont succédé toutes les générations Kéita de Nagadji. Passé l'aube, venez me chercher, je vous suivrai. (HK, 292)

Son suicide traduit l'importance qu'il accorde à sa réputation et à celle de ses ancêtres, et apparaît également comme un facteur de restauration de l'équilibre social. Si la loi institutionnelle, représentée par le commissaire Habib, figure du justicier moderne, interdit une telle justice, laisser le crime de Satourou et de Badian impuni signifierait un danger pour les Kéita de Nagadji.

C'est dans une perspective apparentée, teintée d'une sorte de vengeance, de réparation que Modibo S. Keita décrit la colère des Anciens et le mystère bassari. *L'Archer Bassari* plonge le lecteur au cœur du fonctionnement de la justice des Bassari d'Oniateh. Mais, contrairement à la justice des Kéita de Nagadji, la justice des Bassari traduit les tensions entre le peuple et les nouveaux bourgeois, entre les villageois et les citadins. La calamité (sécheresse) qui frappe les habitants d'Oniateh se lit comme une critique du pouvoir postcolonial. Pour Atumbi, l'archer, les habitants du village d'Oniateh et les victimes de la sécheresse, les coupables doivent être punis conformément aux règles juridiques ancestrales. Confrontés à un problème alimentaire majeur, les Bassari ont été contraints de vendre leur Idole d'Or, symbole de la continuité avec les ancêtres, un symbole dont l'argent a été détourné par leurs propres fils. Comme les Kéita, les Dogons et les Bozos décrits par Moussa Konaté, les Bassari sont profondément attachés à l'honneur. Atumbi l'ancien, le père de l'archer, explique au journaliste Simon Dia la mission dont est investie l'archer :

- Quelle est la mission de l'archer?
- Châtier! Cria Atumbi.

- Qui?
- Des traîtres! (Il frémissait de colère). Ils ont suscité la colère des ancêtres et devront subir les châtements réclamés par les Esprits supérieurs.
- Qu’ont-ils fait pour mériter la colère des ancêtres?
- Ils sont coupables de félonie. (Atumbi l’ancien ne décolérait plus à toute cette évocation.) Ils ont trahi le clan, ils ont trahi les ancêtres et cela ne se pardonne pas. Ils ont condamné à mort et exécuté des dizaines d’habitants de ce village. (AB, 156-157)

Ces propos d’Atumbi l’ancien soulignent un fait important : la mission de l’archer est inscrite dans la logique d’un châtement, une logique exprimée par l’emploi du verbe « châtier » qui décrit la gravité du crime commis. Le recours à ce verbe assimile la mission de l’archer à une purification du corps social. Non seulement l’acte de Moko Lomo et ses frères est considéré comme une trahison, mais il constitue également une atteinte à l’équilibre social.

La mission de l’archer à Kionda consiste donc principalement à restituer l’ordre social mis en péril, de réparer le désordre, d’apaiser le corps social en purifiant la communauté des crimes qui ont vicié la société, de la protéger de la récidive ou du mauvais exemple que pourrait représenter le coupable³⁰², d’où l’assimilation de sa mission à une action héroïque par les victimes de la sécheresse : « Archer Valeureux », « Indomptable Archer », « Courageux Archer », « Vaillant Archer », « Généreux Archer » (AB, 197-198). Kandima, qui a été contrainte de se prostituer à Kionda à la suite de la sécheresse, rajoute :

Tu nous as vengés,
 Nous les filles de la sécheresse,
 Obligées de nous prostituer.
 Tu nous as vengés,
 Nous les villageois, les paysans,
 Affamés, désespérés. (AB, 196)

³⁰² Maité Billoré, Isabelle Mathieu et Carole Avignon, *La Justice dans la France médiévale VIIIe-XVe siècle*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 164.

Comme facteur stabilisateur de la vie sociale, la justice des Bassari d'Oniateh veille scrupuleusement au maintien de la bonne ambiance dans la communauté. Une telle justice ancestrale énonce les principes, les normes et les règles dont le respect assure la cohésion³⁰³. Le détournement de l'argent de l'Idole d'Or par leurs fils replonge les villageois d'Oniateh dans une situation de détresse à laquelle le journaliste-enquêteur, Simon Dia, est sensible.

Cependant, contrairement aux Kéita de Nagadji, les Bassari mettent en place une série de stratégies pour faire d'Atumbi l'archer une sorte de héros épique. Même si l'étape de sa formation, l'initiation, est passée sous silence dans le roman, elle inscrit la justice dans une longue durée, comme le montre cet extrait où Atumbi l'ancien explique au journaliste Simon Dia les mois qu'ils ont passés dans la détresse :

Les mois, les années passèrent. Le village vivait une tragédie quotidienne. Nous avons consommé tout ce qui était consommable. Nous avons abattu et mangé les dernières chèvres. Puis ce fut au tour des ânes et des chiens. Même mon cheval, la fierté de tout le clan, fut immolé pour fournir de la nourriture. Nous avons mangé ces choses immondes que sont, pour nous adultes, les margouillats. Nous avons mangé des insectes, des racines.... Il est arrivé à deux de nos chasseurs de disputer aux hyènes le corps d'un porc-épic qui venait de mourir de soif. Ensuite ce fut le cortège des morts. Les plus âgés partirent les premiers, comme s'ils voulaient diminuer le nombre des bouches. Puis ce fut les enfants en bas âge, les bébés qui étaient des mamelles vides et mouraient au moindre petit malaise. Et pendant ce temps, six individus vivaient grassement avec le bien de six cents personnes qui mouraient à petit feu. (AB, 160)

Comme Kouty dans le roman de Diallo, l'archer est également confronté aux souvenirs, aux images macabres des victimes de la sécheresse. Le village d'Oniateh, qui a été fragilisé et marginalisé par la sécheresse, est réduit à une zone sinistrée. Le journaliste-enquêteur Simon Dia, qui assiste aux réunions de la société secrète des Bassari, veut non seulement comprendre

³⁰³ Cyrille B. Koné, *De la réconciliation terrestre : essai sur la citoyenneté réhabilitée*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010, p. 44.

les préoccupations des habitants d'Oniateh, mais connaître surtout le soutien de l'archer et la formation dont il a bénéficié. Descendant d'une famille des hommes de caste, les forgerons, Atumbi l'ancien a été unanimement choisi par le conseil des Anciens pour former son fils, l'archer. Il le précise ainsi :

– Je lui ai appris à se perfectionner dans le tir à l'arc, repris Atumbi. Je l'ai entraîné, surentraîné comme on le ferait des archers d'élite d'autrefois. Jeûne forcé, endurance à la soif, à la chaleur, au froid, à la fatigue. [...] Mais là où j'ai accordé le plus d'attention, c'était la préparation de l'esprit. Atumbi devait se convaincre à chaque instant qu'il était investi d'une mission qui lui était confiée par les dieux. Que sa volonté et sa main ne devaient faiblir à aucun moment. Que ceux qu'il allait frapper étaient des ennemis du clan, pire que de vrais ennemis car c'étaient des traîtres. Mais il devait savoir aussi qu'il pouvait mourir, ceci à tout moment, victime des forces maléfiques qui aidaient les traîtres. C'était lui qui allait venger et sauver le clan. (AB, 161)

La mission que les sages lui confient est une grande réussite. Assisté par les membres de la société secrète, Atumbi châtie Serigne Ladji, Madou Traoré, Papa André Koh et Mango Besso qui sont coupables de félonie et de haute trahison. À la fois justicier et héros épique, l'archer est sensible à la condition sociale du peuple, qui est présenté comme la victime de l'élite de Kionda. Et le journaliste, Simon Dia, apparaît alors comme une autre figure du justicier, celui des temps actuels, qui corrige les carences du pouvoir politique.

1.4. Ces « figures hâves de morts vivants » : voix et figures du peuple

Souvent perçue comme une littérature « pour le peuple et par le peuple », la littérature populaire à laquelle appartient le roman policier est considérée comme une production qui prendrait pour thème le peuple, un terme qui est, pourtant, saturé d'enjeux politiques et qui

relève d'une intense guerre de positions au sens althussérien du terme³⁰⁴. Polysémique, le mot « peuple » est parfois employé comme synonyme de « bas peuple », de « petit peuple », de populace, de gens d'en-bas, de classes dangereuses et laborieuses. Par métonymie, le peuple ne fait qu'un, et l'intérêt qu'on lui porte est toujours et encore politique³⁰⁵.

Sujet récurrent en littérature, le peuple occupe le bas de l'échelle sociale. Autant ses pratiques culturelles attirent la curiosité de l'élite, autant sa langue est inscrite parmi les réalités sociales à représenter. Celle-ci est à la fois l'objet représenté et l'instrument de sa propre représentation, mais dans cette dialectique elle devient le moyen d'un bouleversement de la littérature romanesque saisie dans sa fonction de représentation³⁰⁶; elle pose des problèmes définitionnels dans la mesure où elle est toujours, dans les romans, une référence, plutôt qu'une reproduction au sens strict du terme. En effet, la littérature romanesque, définie par Bakhtine comme dialogique et plurivocalique³⁰⁷, met en scène le peuple et les discours dont il est l'objet. Singulièrement, dans le polar d'Afrique francophone, sa représentation relève d'un discours de l'altérité essentiellement centré sur son imaginaire et son parler populaire. Le choix de Mongo Beti, par exemple, de mettre en valeur la langue du petit peuple est, de ce point de vue, significatif :

Dans mon prochain roman, *Trop de soleil tue l'amour*, qui va probablement être publié chez Julliard, je fais trois parts à la langue: il y a la langue française que je parle et que parlent les gens qui ont été en exil. Les intellectuels du crû parlent une langue qui est française, mais déjà un peu déformée, quoique très peu. Les gens du pays, les gens qui ont été à l'école, parlent une deuxième langue qui est très compréhensible, un mélange d'africain et de français qui reste très

³⁰⁴Jacques Migozzi, « Cet obscur objet du désir universitaire. Coup d'œil dans le rétroviseur sur 15 ans de recherches sur les fictions populaires », dans Nicolas Cremona, Bernard Gendrel et Patrick Moran (dir.), *Fictions populaires*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 35.

³⁰⁵ Geneviève Bollème, *Le Peuple par écrit*, Paris, Seuil, 1986, p.74.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 9.

³⁰⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

compréhensible. Et troisièmement, la population parle souvent une langue qu'il faut traduire, et qui est en pleine évolution. Par exemple, l'expression : c'est comment? est incompréhensible pour quelqu'un qui n'est pas habitué au parler local. Il faut traduire. Or, la langue que parle le petit peuple ici est très belle, très pittoresque, mais il faut traduire pour que les gens comprennent³⁰⁸.

Le peuple est une communauté imaginée : il est la figure de l'autre par excellence. Entité dominée, marginalisée, il apparaît comme une communauté qui utilise la culture et les imaginaires populaires comme moyens de résistance aux répressions de la classe dominante.

Sa langue se confond avec l'expression de la rue : « C'est la voix, orale, innombrable, qu'on entend avant qu'on ne la lise³⁰⁹ ». Les inventions phraséologiques, les calques, les dialectismes, les interférences sémantiques, l'extension du sens, le transfert de sens, la siglaison, la troncation auxquelles Mongo Beti a recours permettent, par exemple, de décrire «librement et de façon exhaustive les préoccupations qui sont les siennes et d'une grande majorité des Camerounais toutes couches confondues³¹⁰ ». Dans les romans du romancier camerounais, ce petit peuple occupe, en effet, une place centrale. Thomas Melone parle même d'une « sagesse de petit peuple³¹¹ » qui caractérise les romans de l'auteur :

Le petit peuple, de cette classe d'individus, hommes, femmes de tous âges, qui occupent le dernier rang au bas de toutes les hiérarchies : paysans et ouvriers sur le plan économique et social; fonctionnaires indigènes et exécutants de tous ordres, sur le plan administratif et politique; analphabètes de toujours ou lettrés à peine initiés aux secrets du savoir occidental, catéchistes et néophytes de tous niveaux sur les plans intellectuels et religieux. Il y a une certaine unité du petit peuple : tous sont des autochtones, et plus précisément c'est eux que la société s'acharne à détruire³¹².

³⁰⁸ Mongo Beti, cité par Ambroise Kom, *Mongo Beti parle*, Bayreuth African Studies Séries, n° 54, 2002, p. 145-146.

³⁰⁹ Jean-Claude Blachère, *Négritudes. Les écrivains africains et la langue française*, Paris, L'harmattan, 1993, p. 213.

³¹⁰ Odette Bemmo, « Imaginaire et représentation linguistique dans *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti », dans Musanji Ngalasso-Mwatha (dir.), *L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*, op. cit., p. 296.

³¹¹ Thomas Melone, *Mongo Beti : l'homme et le destin*, Paris, Présence africaine, 1971, p. 93.

³¹² *Ibid.*, p. 93.

Cette destruction du « petit peuple » constitue l'un des traits distinctifs du polar africain. Et l'hétérogénéité linguistique qui caractérise les polars de Mongo Beti renvoie non seulement à l'univers populaire dans lequel évoluent ses personnages, mais permet aussi de comprendre les enjeux politiques, idéologiques et culturels :

- Norbert, dit le commissaire, c'est comment? Tu es inspecteur non?
- Oui, monsieur le Commissaire, répondit Norbert. Je vous demande pardon, grand, ajouta-t-il aussitôt.
- Pardon de quoi? D'être inspecteur?
- Mais non, grand. Non, monsieur le Commissaire. Mais j'étais absent, mon père est décédé.
- C'est pas grave, ça, fit l'espèce de sergent Garcia noir, riant aux éclats. Je connais ton dossier, tu sais? Ton papa-là même, c'est quoi? Il meurt tous les deux mois? ...
- [...] Nous sommes en Afrique, non monsieur le Commissaire? Vous êtes mêmes comment, vous aussi ! (*TSTL*, 119)

Cette langue de la rue établit un rapport étroit entre le poétique et la politique; elle s'oppose à l'académisme, c'est-à-dire à la langue châtiée de certains milieux intellectuels. Sony Labou Tansi la considère même comme un moyen de subversion : « Quand le peuple parle, la parole prend la mesure exacte. Elle tourne en folie et dévaste tout. L'histoire perd sa raison d'être³¹³».

Abondamment utilisée par « le petit peuple », cette langue est reprise, dans les polars de Mongo Beti, par les policiers, les journalistes et les avocats comme Eddie et Norbert; elle côtoie le français standard et normatif des autres personnages (ressortissants français comme Georges et autres administrateurs civils). Bakhtine souligne opportunément que dans une narration dialogique, le roman

introduit les « langues » et les perspectives littéraires et idéologiques multiformes—des genres, des professions, des groupes sociaux (langage du noble, du fermier, du

³¹³ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988, p. 143.

marchand, du paysan), on introduit les langages orientés, familiers (commérages, bavardage mondain, parler des domestiques) et ainsi de suite. [...] Les langages introduits et les perspectives socio-idéologiques, tout en étant naturellement utilisés dans le but de réfracter les intentions de l'auteur, sont révélés et détruits comme étant des réalités fausses, hypocrites, intéressées, bornées, de jugement étriqué, inadéquates. Dans la plupart des cas, tous ces langages déjà constitués officiellement reconnus, prééminents, faisant autorité, réactionnaires, sont voués à la mort et à la relève³¹⁴.

La configuration du peuple dans les romans à l'étude présente donc un intérêt particulier. Associé à la figure du pauvre, le peuple renvoie aux paysans et à ces villageois comme ceux d'Oniateh, de Pigui et de Nagadji. Il est décrit comme la victime de l'élite et des nouveaux bourgeois. Les œuvres dénoncent son sort dans la société post-indépendance. Dans *L'Archer bassari*, qui reprend la topique des Lumières, une topique qui fait du peuple la victime de l'élite, le peuple est réduit au monde rural, à la paysannerie. Le microcosme représenté comporte plusieurs inégalités, qui peuvent être observées, d'une part, au niveau de l'opposition très accentuée entre la ville et le village, et d'autre part, au niveau des quartiers résidentiels et des cabanes populaires.

Bernard Mouralis, dans *Les Contre-littératures*³¹⁵ analyse, à partir de « la différence du dedans », les modalités d'intégration du peuple au discours littéraire. Après avoir décrit les enjeux esthétiques et épistémologiques de sa présence dans la culture savante, il observe que la confrontation de l'élite avec le peuple peut, dans un premier temps, « répondre tout d'abord à des préoccupations plus proprement esthétiques³¹⁶ » qui se manifestent à travers le recours à la langue du peuple. Dans un deuxième temps, l'usage du peuple a pour but la prise en compte

³¹⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op .cit., p. 132.

³¹⁵ Bernard Mouralis, *Les Contre-littératures*, Paris, PUF, 1975.

³¹⁶ *Ibid.*, p.111.

des « préoccupations morales ou religieuses³¹⁷». Plutôt qu'une recherche esthétique, la question du peuple consiste, dans cette perspective, à dénoncer les injustices dont il est victime :

La référence au « peuple » prend alors la forme d'une interrogation et les écrivains que l'on peut situer dans cette perspective semblent chacun nous dire à nous, lecteurs : « M'est-il possible, de ne pas parler de ce « peuple » dont les souffrances s'offrent chaque jour à ma vue, dans les campagnes où je le vois pressuré par le fisc et mourant de faim pour nourrir ce qui vit de son travail, dans les villes où son existence misérable n'a d'autre cadre que la cour des miracles, l'Hôpital général et la prison³¹⁸».

L'introduction du peuple dans le texte vise alors à subvertir l'équilibre du champ littéraire. À la différence du texte exotique, qui produit une représentation stéréotypée et fantasmée du peuple, du lointain, la « différence du dedans » s'intéresse aux cultures de « l'exiguïté », des cultures qui sont produites « en dehors des structures de la culture lettrée et se présentant comme telles aux lecteurs, sans médiation ou supercherie quelconque³¹⁹».

Notons que la lecture de Bernard Mouralis a conduit Sylvère Mbondobari à considérer le polar d'Afrique francophone comme porteur de trois types de discours : discours sociologique, anthropologique et politique, différents discours qui, selon lui, permettent de lire la marginalité, l'exclusion, les rites, les modalités de la mise en scène du crime et la dénonciation de la condition précaire dans laquelle vit le peuple³²⁰. Toutefois, en élargissant cette réflexion, nous remarquons que la représentation du peuple dans le roman de Modibo Soukalo Keita, par exemple, relève également d'un certain didactisme dans la mesure où le monde rural apparaît à la fois comme le refuge des valeurs authentiques (absence de

³¹⁷ *Ibid.*, p.111.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 111-112.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 111.

³²⁰ Sylvère Mbondobari, « Le peuple dans le roman policier francophone : discours et interdiscours », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 42, n° 1-2, 2011, p. 115-128.

corruption, de vices) et l'antithèse du monde moderne représenté par les nouveaux bourgeois de Kionda. En effet, dans ce roman de Keita, les bourgeois dont le discours sur le peuple procède à une chosification, sont représentés de manière caricaturale et ubuesque. La métaphore du ventre, abondamment utilisée dans le texte, renvoie à une classe sociale prédatrice. Les déclarations tribunitiennes des bourgeois consolident « la politique du ventre » qui s'affiche comme « une lutte pour les richesses³²¹». Cette lutte pour la richesse est traduite par le recours aux métaphores de la graisse et de la rondeur. Bango Besso est la figure emblématique de cette classe « engraisée » :

Bango Besso était obèse jusqu'à la caricature. Rien que des masses, des graisses, des boules. La tête : une boule posée directement sur le tronc. Le membre de menton était tel que c'en devenait des fanons. Sur la nuque, des traversins de graisse avaient occupé les replis de la peau. Le tronc était une masse ronde comportant une bedaine bien replète et parfaitement circulaire. L'ensemble brillait, frémissait ou tremblotait au moindre mouvement et à la moindre lumière. Bango Besso appliquait à son régime alimentaire un principe simple : ce qui est censé être sucré doit l'être suffisamment, ce qui est gras doit vraiment être gras. Dans la pratique, cela donnait du riz au gras bien gras jusqu'à nager dans l'huile; des morceaux de viandes taillés dans les parties les plus graisseuses. (AB, 123)

À côté de Bango Besso, se trouve un peuple démuné, c'est-à-dire « des affamés assis en groupe et qui n'avaient aucune force, même pas celle de lever le bras pour saisir ce qu'on leur jetait avec dédain » (AB, 127). Ces affamés sont décrits comme des péquenots, guenilleux, miséreux et broussards :

[les]broussards, se dit-il en parlant des ruraux, prennent leur bouillie de gruau sans sucre tant cette denrée tient du luxe. Leur menu quotidien ne comporte pratiquement pas de graisse, ils s'en plaignent et envient les riches qui mangent du riz au gras et des viandes grasses. Lui Bango Besso, était riche; il en avait fini avec la pauvreté. Il était du bon lot, celui des nantis et il fallait le montrer. Et d'abord par l'apparence physique qui devait dénoter une alimentation surabondante. (AB, 124)

³²¹ Jean-François Bayard, *L'État en Afrique : la politique du ventre*, Paris, Fayard, 2006, p. 122.

Les nouveaux bourgeois de Kionda considèrent également le peuple comme brutal et violent, une classe sociale qui s'attache rigoureusement à ses valeurs ancestrales, qui freinent son développement. Les mendiants faméliques, qui déambulent dans les rues, sont présentés comme des envahisseurs, des saletés publiques. Bango Besso, à la rencontre d'une vieille femme, renchérit :

- Passe ton chemin, vieille chose, j'ai à faire !
- Elle nota qu'il puisait dans son cornet de papier quelque chose qui semblait bon à manger et qu'il croquait bruyamment.
- Donne-moi un peu de tes bonbons. Ces douceurs feront du bien à mes vieux os.
- Tiens, prends, fit-il méprisant en lui jetant quelques éclats de bonbons. Je donne, moi. Je donne toujours au peuple. Remercie-moi pour ma générosité. (AB, 126)

Perçu comme une menace pour la sécurité des habitants du quartier Badala, le peuple incarne, selon Bango Besso et ses amis, le désordre et la violence. L'archer qui est chargé de rendre justice au peuple observe scrupuleusement les actions et les comportements de ces bourgeois :

À la vue du jeune homme [L'archer], Traoré marqua un léger arrêt et fit une grimace méprisante : « encore un péquenot qui va me demander de l'argent ! » et il regarda ailleurs. L'instant d'après l'archer avait ajusté son coup. En une fraction de seconde il vit une scène qui accrût sa détermination et lui fit bander l'arc à craquer. Il voyait cet homme bien nourri, bien habillé, en bonne santé, aux pieds duquel s'agenouillaient deux femmes faméliques. Leurs bébés portés au flanc étaient des mamelles flasques. Elles lui tendirent des écuelles sales et avides, implorant, l'œil creusé et fiévreux, de quoi survivre. Pour toute réponse, il leur asséna un vigoureux coup de pied, un rictus méprisant aux lèvres. Les deux femmes s'affalèrent dans la poussière, les bébés toujours accrochés au flanc et se mirent à gémir d'agonie. (AB, 53-54)

Venu défendre l'honneur du peuple dont les valeurs fondamentales ont été bafouées, Atumbi est abasourdi par le discours péjoratif et méprisant de Moko Lomo, Serigne Ladji et Bango Besso.

Dans une autre scène, les anciens fils d'Oniateh établis à Kionda forment une classe prédatrice organisée autour des festins, comme celui donné par le Directeur, Solo Dombo :

Solo Dombo, le Directeur de l'Office de stockage des céréales, qu'une grippe soudaine avait alité jusqu'à l'arrestation de Mamba Noir, donna un méchoui monstre.

Dans le grand jardin de sa propriété, vingt-quatre moutons entiers, farcis de couscous arabe, de raisin sec et de beurre, rôtissaient sur d'immenses barbecues en briques.[...]

Quand ce fut l'heure de manger, les groupes qui s'étaient constitués reçurent chacun un mouton. Certains invités, déjà largement imprégnés d'alcool, ne purent s'empêcher de flécher l'animal grillé. Ensuite, ils prenaient des poses avantageuses comme près d'un gibier abattu sous le crépitements des applaudissements et sous les ricanements sonores. (AB, 94-95)

Feignant d'ignorer la misère populaire, les bourgeois se complaisent dans l'exploitation des paysans d'Oniateh. Ils ne veulent aucunement « laisser toutes ces richesses à des guenilleux » (AB, 100) qui viennent « attendre la curée » (AB, 95). Ce discours péjoratif sur le peuple vise ultimement à montrer ces guenilleux comme les premiers responsables de leur misère : ces hommes « n'ont d'autre destin que d'être miséreux de génération en génération » (AB, 100). Leur malheur « équivaut à un état de guerre, et dans toute guerre, il y a inévitablement des victimes » (AB, 100).

Teinté par la théorie de luttes de classes, une théorie encensée par Moko Lomo et ses camarades, le discours dont le peuple est l'objet se réifie, une stratégie dont le but est l'effacement total de la paysannerie d'Oniateh, qui, dans son destin tragique, a été ravalée au rang d'une bête féroce dont la survie constitue une véritable inquiétude pour la bourgeoisie prédatrice de Kionda.

En outre, l'opposition entre les bourgeois et le peuple s'observe également au niveau des habitations. La femme de Serigne Ladji, qui recherche son mari à Kionda, a la surprise de franchir « la porte d'une villa de quartier résidentiel Badala [où] Sérigne Ladji dormait tout habillé dans son lit » (AB, 50). Le quartier populaire de la colline, qui est le refuge du peuple, est décrit comme un véritable lieu de misère :

Les rues du quartier de la Colline étaient difficilement accessibles. Mal tracées, pleines de nids de poules et sans trottoir, elles étaient le territoire des piétons, des charretiers, des marchands ambulants, d'enfants jouant et d'animaux en divagation. Peu de véhicules s'y hasardaient tant la circulation y était périlleuse. Et malheur à l'automobiliste des quartiers riches qui y renversait un enfant ou écrasait un animal domestique... Il était aussi pris à partie et roué de coups par une population unanime dans son amertume et sa rancœur contre les nantis « venus les narguer » sur les lieux mêmes de leur misère. Simon mit fin à la progression malaisée de la voiture. (AB, 65)

Les jeunes filles, qui ont fui la sécheresse du pays bassari, sont contraintes de se prostituer, et sont utilisées comme des objets sexuels par ces nouveaux bourgeois « arrogants, méprisants et souvent sans scrupules» (AB, 146). Kandimi, qui travaille sous les ordres de Serigne Ladji, vit dans une minuscule baraque au quartier Bougoussou :

Son « chez elle » était une minable baraque du quartier Bougoussou qu'elle partageait avec deux autres congénères nocturnes. Il y avait là un unique lit qu'elles occupaient mais rarement ensemble à trois. Car elles s'arrangeaient autant que possible pour passer la nuit avec le dernier client soit à l'hôtel soit au domicile de celui-ci. Là, elles pouvaient dormir à leur aise, prendre une vraie douche et vrai petit déjeuner. (AB, 14-15)

Ici, un fait mérite une attention particulière : contrairement aux prostituées des romans de Janis Otsiemi, d'Achille Ngoye et de Mongo Beti, les prostituées représentées dans *L'Archer bassari* sont les victimes du cynisme des nouveaux bourgeois de Kionda. Tout se passe comme si, à travers l'insistance sur leurs conditions précaires, le texte voulait les réhabiliter, mettre particulièrement l'accent sur leur valeur morale, en déconstruisant les lieux communs du polar et les stéréotypes liés à la prostitution. Nous conviendrons ici, avec Ruth Amossy que ces « stéréotypes proviennent en effet de la condition faite à des misérables que leur dénuement et leur abandon poussent malgré elles à se vendre. Au corps prostitué correspond une âme restée pure, dans l'enveloppe dégradée bât un cœur demeuré intact³²² ».

³²² Ruth Amossy, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 54.

Au village Oniateh, les « humains n'ont pas de quoi manger » (AB,131). Ravagé par la sécheresse, le peuple d'Oniateh végète. Le sort des enfants est encore pathétique et cruel :

Devant une des premières cases, le journaliste vit un groupe d'enfants qui grillaient quelques arachides en coques qu'ils se partageaient. Et ce serait là leur déjeuner? L'unique repas de la journée. Il en aurait la réponse et bien d'autres informations dans les heures qui allaient suivre et qu'il allait consacrer à visiter le village et à interviewer les villageois pour son dossier « Sécheresse-acheminement des vivres ». Mais quelle catastrophe! se dit-il. Il trouvait la situation des plus préoccupantes. Et dire qu'elle l'était depuis des années! Pour ce village et pour bien d'autres. (AB, 163)

Lieu de désolation, le village Oniateh traduit la précarité d'un peuple abandonné et marginalisé par l'élite dont les comportements font également l'objet d'une critique caustique dans *Sahel! Sanglante sécheresse*³²³, roman dans lequel le jeune lycéen, Boua qui revient en vacances au village natal, est acculé, à la gare routière, par des « cadavres ambulants ».

Mais ces figures hâves de morts vivants, ces masques creux et secs, aux trous profonds sans lumière, ces bras grêles et décharnés qui se tendaient vers lui sans un mot et les mimiques accompagnant ces phrases rituelles de tous les mendiants du Sahel: « qui' est ce qui donne à Allah? Laasuouree! Donnez à Allah, bonnes gens de Dieu...» Tout cela clouait le nouveau venu sur place³²⁴.

Comme Boua dans le roman d'Alpha-Mandé Diarra dont les critiques du régime sanguinaire du président Bagabaga sont ovationnées par le peuple et les victimes de la sécheresse sanglante, Daniel, le fils de Solo Dombo, critique violemment l'insouciance de son père Solo Dombo et de ses amis :

– Oui, tout le monde est content, répliqua le jeune homme, arrosant d'un geste théâtral, l'œil mauvais, la petite assemblée des mangeurs. Vous êtes contents de manger le peuple, la chair du peuple. Ces moutons que vous dévorez comme des rapaces, c'est le peuple. Avec quel argent ont-ils payé? Avec l'argent tiré de la vente frauduleuse des vivres destinés aux paysans affamés. C'est à eux et à eux seulement qu'on a envoyé les secours en céréales, en farine, en lait, en médicaments, en argent. Aujourd'hui, ils meurent de faim. Parce qu'ils meurent

³²³ Alpha-Mandé Diarra, *Sahel! Sanglante sécheresse*, Paris, Présence africaine, 1981.

³²⁴ *Ibid.*, p.11.

vraiment. [...] C'est avec des tonnes et des tonnes de vivres arrachés de la bouche de gens sans espoir que tu t'es offert ce château, ce standing... ces futilités. (*AB*, 96- 97)

Daniel dénonce ainsi ces « beuveries et les festins comme ceux-ci, ces gaspillages incroyables, cet étalage insolent et grossier de richesses très souvent acquises aux dépens des sinistrés » (*AB*, 95). Ces bourgeois de Badala qui s'adonnent sans réserve à ces « orgies alimentaires où il fallait s'empiffrer et s'enivrer pendant des heures » (*AB*, 95) sont comparables à ce que Richard Hoggart appelle des « déclassés et des déracinés », c'est-à-dire ces individus qui « se sentent bien trop supérieurs à la classe dont ils sont issus³²⁵». Comme ces habitants en détresse du bas-fond de Kionda et du quartier populaire bougouso, d'autres personnages occupant les bas-fonds parisiens sont mis en scène dans les romans d'Achille Ngoye et de Bolya Baenga.

³²⁵ Richard Hoggart, *La Culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 347.

Chapitre 2

Exil, immigration et marginalités urbaines

2. 1. Exil et immigration dans la littérature africaine

Mobilisant les discours politique, historique et social, la problématique de l'immigration, telle qu'elle apparaît dans les polars d'Achille Ngoye et de Bolya Baenga, prend des formes et des contours spécifiques. Tout en évoquant les conditions particulières dans lesquelles vivent les sujets migrants (immigrés clandestins et exilés politiques), leurs romans mettent en évidence une énonciation singulière. Ainsi, dans *Ballet noir à Château-Rouge*, le narrateur, en rappelant les circonstances qui ont conduit à l'expulsion de Djeli Diawara, met le parcours de cet immigré en relation avec l'histoire de l'immigration africaine en France :

Selon une tradition qui remonte aux premières immigrations africaines dans l'Hexagone, le Malien niche dans un foyer où les résidents, sortis quasiment du même village, ont recréé leur univers : commerce de détail et services à la cave, bouffe et chambres partagées entre ploucs du même clan, intimité impossible, cotisation mensuelle à la cagnotte destinée à améliorer le quotidien au bled. Autant dire le contre-pied de la vie pépère véhiculée par certains mégaphones³²⁶. (*BNC*, 12)

Le roman de Ngoye met en lumière un élément central de l'écriture de l'immigration. Il s'appuie sur le quotidien précaire de l'immigré pour mettre en évidence ses tourments et son combat quotidien. Il fait réfléchir sur le lien entre l'espace social de l'immigré et le pays d'origine. Le type d'écriture auquel nous avons affaire dans ce roman d'Achille Ngoye est une

³²⁶ Dans *Place des fêtes* de Sami Tchak, le héros du roman fait une description similaire à celle du roman de Ngoye : « La cousine de mon défunt Malien et son mari, ils vivent dans le quartier le plus ethnique coin du XVIIIe siècle arrondissement de Paris. J'avoue que ça ne me plaît pas du tout, ce coin, il y a trop de regroupement racial là-bas. Et là où il y a regroupement racial, il y a toujours tendance ethnique et c'est un peu comme si la République reculait. Parce que les gens, ils ne se gênent pas pour faire comme s'ils étaient toujours chez eux là-bas, avec des vraies manières de chez eux. Parfois même pire que chez eux par ce qu'ils sont plus libres en France que chez eux » (Sami Tchak, *Place de fêtes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 165).

écriture fortement ancrée dans les expériences individuelles et collectives, dans l'histoire et dans l'actualité sociale et politique. De cette manière, *Ballet noir à Château-Rouge* propose une reconfiguration de l'espace social de l'immigré, Djeli Diawara. Il est donc question d'un espace hybride, fait des éléments du pays d'origine et du pays d'accueil qui transpose les éléments culturels et ethniques. Le roman fait une oscillation entre un « ici » parisien et un « là-bas » plus ou moins fantasmé qui structure le récit au niveau de l'espace et du temps³²⁷. Le présent parisien de Djeli Diawara, un présent fait de désespoir et de chagrin, s'oppose au passé malien dont le roman ne retient que quelques détails épars. On y apprend, par exemple, que Djeli Diawara est père de trois enfants qu'il a laissés au pays et auxquels il envoie chaque mois une pension alimentaire.

Il faut aussi noter que cet extrait de *Ballet noir à Château-Rouge* est une réactualisation de l'inévitable question *éthique et esthétique* qui caractérise le roman africain contemporain de l'immigration. Les rappels de l'actualité sociale traversent le roman : sans occulter la part de l'histoire, *Ballet noir à Château-Rouge* met non seulement l'accent sur les conditions précaires et de promiscuité dans lesquelles vivent Djeli Diawara et ses camarades à Château-Rouge, mais souligne un mélange entre « ici » et « là-bas » et s'embraie sur un continuum de récits qui, en traduisant la conscience historique de l'immigration, inscrivent profondément l'immigré au centre des débats et des discours politiques et idéologiques. En effet, au cœur de cette déclinaison spatiale de l'immigré, on observe « une forte actualité historique au double sens de mise en acte d'une idée dans le temps et d'inscription dans le cours des événements

³²⁷ Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005, p. 109.

présents³²⁸». Cette interrogation sur l'immigration, qui trouve son fondement dans la description des bas-fonds, organise le texte, oriente ses significations et permet de mieux saisir les enjeux de l'immigration.

L'écriture de l'immigration, au sens où celle-ci met en scène une violence discursive et thématique, donne à lire une réalité politique, sociale et économique brutale. C'est ainsi que Charles Bonn, dans une étude sur l'écriture de l'immigration dans la littérature maghrébine, emploie une formule pour situer la fonction esthétique et éthique de ces romans sur l'immigration ou issus de l'immigration. Plaçant à son centre la question politique et identitaire, l'écriture de l'immigration, nous dit Charles Bonn, invente « précisément, les mots pour dire les réalités non encore nommées, pour leur donner un visage, une visibilité, en même temps qu'un nom³²⁹ ». La réalité dont il est ici question est cette réalité identitaire et culturelle qui taraude l'écrivain issu de l'immigration, à l'image du héros de roman *Le Gone du Chaâba* d'Azouz Begag. C'est donc à travers le vécu, le parcours et les expériences de l'écrivain issu de l'immigration que Charles Bonn conçoit l'écriture de l'immigration comme une écriture qui procède par la subversion des stéréotypes et du discours dominant.

Cette subversion des lieux communs discursifs dans le roman d'immigration, qui brouille parfois les frontières entre la réalité et la fiction, est symptomatique de l'écriture policière contemporaine qui travaille sur deux plans indissociables : critique sociale et stéréotypes. Entre la description des lieux malsains, des bas-fonds et l'urgence de dire les

³²⁸ André-Marie Yinda-Yinda, « Une critique africaine de la citoyenneté transnationale », dans Hafid Gafiti, Patricia M.E Lorcin et David. G. Troyansky(dir.), *Migrations, diasporas et transculturalités francophones : littératures et cultures d'Afrique, des Caraïbes, d'Europe et du Québec*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.157.

³²⁹ Charles Bonn, « La visibilité de l'émigration-immigration dans les littératures maghrébine, française et de la « seconde génération » de l'immigration : quelle « scénographie postcoloniale? », dans Hafid Gafaiti, Patricia M.E Lorcin et David. G. Troyansky (dir.), *Migrations, diasporas et transculturalités francophones : littératures et cultures d'Afrique, des Caraïbes, d'Europe et du Québec*, op. cit., p. 43.

violences quotidiennes, le polar africain entraîne le lecteur en amont et en aval dans une problématique existentielle où les peurs, la solitude, les frustrations, les angoisses et les malheurs sont les maîtres mots. Il propose, comme le note Sylvère Mbondobari, « une reconfiguration de l'espace sur lequel se détache le sujet immigré, entraînant de facto un détournement du regard vers un espace laissé le plus souvent hors champ, l'espace de la marge³³⁰».

Cette redéfinition ou reconfiguration de l'espace social de l'immigré, sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre consacré aux romans d'Achille Ngoye, est caractéristique d'une écriture, d'une posture énonciative qu'il faut rattacher aux premières œuvres de la littérature africaine, c'est-à-dire à la poésie de la Négritude et aux romans de la première génération : ces écrivains que Bennetta Jules Rosette regroupe sous le nom de « parisianisme » littéraire africain dont « the roots must be traced to Bernard Dadié's landmark book, *Un Nègre à Paris*³³¹ », invitent à jeter le regard sur le vécu de l'immigré africain à Paris. Toutefois à la différence de la génération de Bernard Dadié, l'écriture contemporaine africaine de l'immigration fait la part belle à une stratégie discursive dont la particularité réside dans l'excès et dans les transgressions énonciatives. Dans la mesure où elle peut être perçue dans la société d'accueil comme *autre*, il n'est pas étonnant que la figure de l'immigré dans le roman africain puisse, dans une moindre mesure, renvoyer à un marginal, un exclu social, un hors-la-loi, l'un des personnages centraux du roman policier depuis le roman noir américain.

³³⁰ Sylvère Mbondobari, « Les Lieux de l'immigration dans le roman policier africain postcolonial », dans Pierre Halen, Bernard De Meyer et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain, op. cit.*, 161.

³³¹ Bennetta Jules Rosette, *Black Paris : The African Writers' Landscape*, Urbana, University of Illinois Press, 1998, p. 147.

On peut distinguer, selon Maryse Tripier, deux enjeux principaux autour de la figure de l'immigré. Un premier enjeu, présent dans les travaux des premiers sociologues français, en particulier dans les travaux de Simmel, considère l'étranger, l'immigré comme membre à la fois extérieur et intérieur à la société, au groupe, le réduit à une force de travail provisoire, temporaire, en transit³³². L'appréhension de l'immigré sous l'angle d'attributs (ethniques, religieux, culturels) transmissibles³³³ est une des conséquences de la politique d'intégration mise en place par les pouvoirs politiques. En fait, le terme « immigré », qui est employé sans cesse dans les discours politiques et médiatiques, est d'abord une notion dont les frontières avec le terme « exilé » restent souvent mal définies. Pour circonscrire et mieux saisir la problématique de l'immigration dans les romans d'Achille Ngoye et de Bolya Baenga, il nous paraît nécessaire de décrire les nuances, les différences entre les notions de l'immigration et d'exil.

Alors que l'exil se comprend comme un phénomène à dominante individuelle, vécu dans l'éloignement et lié à des problèmes politiques³³⁴, comme une démarche bien plus contraignante, un acte découlant d'une situation de non liberté³³⁵, l'immigration, qui repose sur un choix, relève d'un mouvement collectif dont les principales raisons et motivations demeurent généralement économiques. Les exilés, dont la vie se caractérise par le vide et le sentiment d'insatisfaction, se distinguent nettement de ces immigrés qui migrent d'un territoire

³³² Abdelmalek Sayad, *L'Immigration ou les paradoxes de l'altérité*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1991, p. 61.

³³³ Maryse Tripier, « L'immigré, analyseur de la société (note critique) », *Terrains & travaux*, vol. 2, n° 7, 2004, p. 182.

³³⁴ John Mullen, « Du Notting Hill carnaval aux Melas : festivals de musique, identité immigrée et intégration », dans Michèle Gibault (dir.), *Exils, migrations, création : les mondes anglophones*, Paris, Indigo & côté-femmes éditions, 2008, p.201.

³³⁵ Frédéric Mambenga-Ylaglou, « Problématiques définitionnelles et esthétiques de la littérature africaine francophone de l'immigration », Cauge, *Revista internacional de filologia y su didactica*, n° 29, 2006, p. 3.

à un autre en fonction d'une identité liée à une ontologie cartographique³³⁶. C'est que l'exil, dans sa configuration sémio-narrative, met en évidence une alternative à la fois radicale et nulle, « entre un ici autiste dont l'existence ne serait fragilisée ni confortée par la prise en considération de la mort, et un néant indéfiniment explorable et peuplable sans profit³³⁷». Source d'angoisse et de frustration, il devient alors cette « fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer, et la tristesse qu'il implique n'est pas surmontable³³⁸»; il trouve plutôt sa singularité dans la souffrance, la nostalgie, la bravade et la révolte³³⁹, dans la précarité, c'est-à-dire dans la fondamentale inconsistance de tout ce qui semblait acquis ou permanent³⁴⁰. Et si l'exil est un phénomène qui remonte aux premières générations de l'humanité, où tout se passe comme si « par essence, l'homme n'était destiné qu'à être déplacé, déchu, du jardin originel, chassé de son pays, de sa maison, coupé de sa culture, de sa civilisation, de sa langue³⁴¹», comme le fait observer le critique et romancier congolais Jean-Pierre Makouta Mboukou, dans son étude sur l'exil dans les textes sacrés, il faut, selon, Alexis Nouss, l'intégrer dans une acception plus large pour mieux décrire les trajectoires de tous ces déplacés géographiques qui occupent les premières places des actualités. Il s'agit des

[exilés], étrangers, émigrés, immigrés, migrants, issus de l'immigration, expatriés, rapatriés, déplacés, déracinés, réfugiés, demandeurs d'asile, clandestins, sans-papiers, apatrides, bannis, proscrits, parias, errants, exclus, disparus, refoulés, déportés, internés, relégués, ostracisés, réprouvés, fugitifs, desterrados,

³³⁶ Alexis Nouss, *La Condition de l'exilé : penser les migrations contemporaines*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2015, p. 11.

³³⁷ Didier Coste, « Exil, exotisme et valeur », dans Jacques Mounier (dir.), *Exil et littérature, op. cit.*, p. 109.

³³⁸ Edward W. Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 241.

³³⁹ Daniel Beauvois, « L'exil et le pèlerinage selon Adam Mickiewicz », dans Nadji Zakka (dir.), *Littératures et cultures d'exil : terre perdue, langue sauvée*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 137.

³⁴⁰ Augustin Giovannoni, (dir.), *Écritures de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 7.

³⁴¹ Jean-Pierre Makouta Mboukou, *Littératures de l'exil. Des textes sacrés aux œuvres profanes : étude comparée*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 9.

desplazados, personae non grata, Gastarbeiter, confinati, boat people, aliens, border-crossers, non-Citizen, nomades, cosmopolites, métèques³⁴².

Cependant, dans une étude sur les trajectoires de l'immigré dans le polar africain, l'exil et l'immigration ont tous deux leur importance dans la mesure où les personnages mis en scène sont à la fois immigrés clandestins et exilés politiques.

Ainsi entre exilé et migrant, entre condition exilique et condition migrante, ce qui importe n'est pas tant la différence entre exil et migration³⁴³, mais les enjeux, les parcours et les sorts réservés à ces sujets dans la société d'accueil. De même, les sociétés contemporaines se caractérisent par de fortes tensions sociales qui font que les individus se déplacent d'un pays à un autre, d'un continent à un autre. Souvent liées aux conflits politiques, ces tensions sont mises en scène par des romanciers dont les textes mobilisent les discours sociaux. En mettant donc en perspective « les différents réseaux de signification qui préexistent et qui, selon des degrés différents et de façon plus ou moins objectivée en infléchissent l'interprétation³⁴⁴ », les polars d'Achille Ngoye et de Bolya Baenga en dégagent les formes politiques et économiques. Ils développent tendanciellement « une poétique douloureuse de l'exil et de l'immigration d'une fécondité extraordinaire³⁴⁵ ». Ils structurent les enjeux humains, sociaux, politiques et psychologiques de l'immigration et de l'exil et décrivent les déchirements quotidiens des immigrés et des exilés, un déchirement qui appelle une certaine

³⁴² Alexis Nouss, *La Condition de l'exilé : penser les migrations contemporaines*, op. cit., p. 21.

³⁴³ *Ibid.*, p. 17.

³⁴⁴ Danièle Sabbah (dir.), *L'Exil et la différence*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 8.

³⁴⁵ Charles Bene, « Exil et création littéraire chez Marot », dans Jacques Mounier (dir.), *Exil et littérature*, Grenoble, ELLUG, 1986, p. 246.

responsabilité « pour autrui », c'est-à-dire « un souci éthique qui va de pair avec l'idéal humaniste que doit incarner l'institution démocratique³⁴⁶ ».

Dans les textes d'Achille Ngoye, par exemple, cet appel à la tolérance, ce souci éthique de l'autre³⁴⁷ prend une dimension particulière, lorsque les immigrés et les exilés, menacés d'expulsion, investissent l'Église Saint-Bernard, un lieu dont la respectabilité leur permet de se protéger momentanément des répressions politiques et policières. *Ballet noir à Château-Rouge* transforme l'espace-temps en un lieu de résonance de l'actualité liée à l'immigration :

Happés au finish par des pros en mal le baroud avec l'énarchie, ils se remettent à rêver et fricotent un coup d'éclat en investissant l'Église Saint-Bernard. La profanation projette les désormais « Sans papiers » sous les feux de la rampe. Fait sans précédent dans les annales du PAF, des Moricauds ouvrent les J.T. hyperclean, redonnant corps et vie à des milliers de zombis de toutes origines terrés aux quatre coins de l'Hexagone. Aux menaces d'expulsion proférées par la Place Beauvau, le porte-parole du mouvement, haussant les enchères, claironne l'inviolabilité des lieux de culte et décrète une grève de la faim illimitée. Dans son calcul –la France, ex-fille aînée de l'Église, ne voudrait pas que des héritiers de Billal, le Nègre du Prophète – crèvent des suites d'un refus de nourriture sous le pif du Crucifié, bourrant le Paradis avec les martyrs de couleur et d'un type nouveau, et s'en va distribuer les précieux talismans à la ronde. (*BNC*, 15)

En faisant écho à un phénomène social, politique et médiatique, le sujet littéraire de l'immigration signale en même temps une nouvelle modalité du roman africain moderne³⁴⁸. Ainsi ce passage du roman d'Achille Ngoye dont la référence à la réalité historique est saisissante accentue la douleur de l'immigration à laquelle Djeli et ses confrères tentent d'échapper. Le roman, en rappelant cet épisode douloureux, en épousant sa terminologie et sa

³⁴⁶ Augustin Giovannoni (dir.), *Écritures de l'exil*, *op. cit.*, p. 9.

³⁴⁷ Dans son article «L'exil de soi ou le commencement de l'humain », Philippe Solal remarque que « le souci d'autrui est une disposition d'esprit, une disponibilité qui l'ouvre à son humanité et m'ouvre à la mienne. Cette disposition d'esprit ne se laisse pas réduire à l'énumération de conduites particulières, précisément définies. Elle se décrit plutôt comme accueil de la présence de l'autre dans toute sa transcendance, c'est-à-dire dans son irréductible altérité à moi-même » (Philippe Solal, « L'exil de soi ou le commencement de l'humain », dans Danièle Sabbah (dir.), *L'Exil et la différence*, *op. cit.*, p. 49).

³⁴⁸ Mbaye Diouf, «Awumey, Diome, Mabanckou : une "politique " romanesque de l'immigration », *Logosphère*, n° 7, automne, 2011, p. 3.

scénographie, revisite les lieux symboliques et mémoriels de l'immigration africaine en France, des lieux dont les habitants « regroupés sur le parvis, poings brandis façon new black panthers chez les mâles, gueules criardes chez les poules, poses coquines chez les mômes » (*BNC*, 11) n'ont eu d'autres choix que d'investir ce lieu saint. L'Église Saint-Bernard dont la représentation, selon Sylvère Mbondobari, invite non seulement à « retrouver la trace dans le sens de la mémoire des mouvements sociaux, mais également [à] replonger dans l'histoire plus générale du rôle de l'Église dans la défense des droits de l'homme³⁴⁹», permet au romancier congolais de mettre en rapport les discours religieux, sociologiques et politiques. Les appels à la tolérance des « militants tiers-mondistes » (*BNC*, 185), des défenseurs des « droits de l'homme » et des « associatifs qui excitent les métèques » (*BNC*,14) se confondent avec les sermons des prêtres et autres gardiens de la maison de Dieu.

Cette référence mémorielle réitérée joue dans le roman un rôle capital. Djeli, dont les jours ont été assombris à la suite de la découverte de sa fausse carte de séjour, trouve à l'Église Saint-Bernard un refuge temporaire. Ses camarades, qui craignent les contrôles réguliers de la police, le « soumettent d'abord à une série d'entretiens de motivation » (*BNC*,14); le doyen du foyer lui joue impitoyablement « en prime une partition inattendue, puisqu'il le convoque dès son retour, entouré du conseil des crocos, et le somme de déménager: sa présence au foyer est devenue préjudiciable aux pensionnaires » (*BNC*, 14). Si les habitants du foyer se méfient de sa présence, ceux de l'Église Saint-Bernard le renvoient « nicher » chez un compatriote au quartier Goutte d'Or (*BNC*, 17). Cette instabilité permanente

³⁴⁹ Sylvère Mbondobari, « Discours sociaux et savoir sur l'immigration dans le roman policier africain postcolonial. Le cas de *Ballet noir à Château-Rouge* », *Dalhousie French Studies*, vol. 90, Spring, 2010, p. 115-116.

de l'immigré clandestin renvoie incontestablement au fonctionnement de la société, au comportement de ces policiers qui « fouinaient tous azimuts, spécialement dans les milieux immigrés » pour apporter la « carte du mérite hexagonal » (*BNC*, 18). Tout au long de *Ballet noir à Château-Rouge*, Djeli Diawara est confronté à un conflit sans issue.

Il faut être attentif à cette description d'une situation précaire qui met en évidence la trajectoire et le sort désormais problématique de Djeli Diawara. Le texte nous met face à un refus de l'abréviation et de la formule condensée dont la vérité repose sur la force inébranlable de la « convention³⁵⁰». Il nous entraîne dans les détails les plus subtils pour mieux décrire le sujet immigré dans toute sa singularité, à l'image de ces trois immigrés clandestins, dans *La Polyandre*, dont les corps ont été trouvés à la place d'Aligre :

Dans les foyers africains de la région parisienne, il [l'inspecteur] s'était heurté au mur du silence. Les vérifications dans les ordinateurs du FPR, le fichier des personnes recherchées, n'avaient rien donné. Aucun résultat. Tous les Africains assassinés étaient inconnus des ordinateurs de la police. Ils étaient tous clandestins: des sans-papiers. (*LP*, 87)

Le fait que les textes d'Achille Ngoye et de Bolya Baenga évoquent, comme nous l'avons souligné plus haut, les questions politiques, sociales, culturelles et parfois raciales, ne relève pas du hasard. Bien sûr, l'exil comme structure, désert dont la traversée ne débouche sur aucune terre promise³⁵¹, repose dans les textes littéraires africains sur plusieurs motivations qui contribuent à une meilleure compréhension des marginaux et des altérités singulières. Françoise Naudillon et Jean Ouédraogo, dans les notes introductives à leur ouvrage collectif, rappellent à juste titre que ce thème, « qu'il se manifeste sous la forme d'un exode rural, d'un

³⁵⁰ Isaac Bazié, « Au seuil du chaos : devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire », *Présence francophone*, n° 63, 2004, p. 37.

³⁵¹ André Tosel, « Communauté d'exils et exils communautaires. À propos de Zygmunt Bauman », dans Augustin Giovannoni (dir.), *Écritures de l'exil*, *op. cit.*, p. 248.

brassage impromptu et incongru en milieu urbain ou encore de rites de passage à l'étranger (tirailleurs sénégalais, étudiants noirs en Occident, travailleurs expatriés, etc.) est particulièrement présent à la fois dans l'histoire de la littérature et dans celle du cinéma d'Afrique³⁵²». Son traitement dans les textes de l'immigration consiste également, selon Cyrille François, à « montrer la violence nue, le désespoir sans fards pour marquer le lectorat³⁵³». Qu'il s'agisse de Paris et de ses banlieues, l'espace de l'immigré est toujours un espace limitrophe, ligne de démarcation, frontière, seuil, marge, renvoyant chacun à l'idée d'un non-lieu ou l'altérité a élu domicile³⁵⁴.

Cette présence massive du thème de l'immigration et de l'exil dans la littérature africaine s'observe, dans un premier temps, dans la poésie de la Négritude où le poète, éloigné de son Afrique natale, décrit ses douleurs et chante son enfance heureuse africaine. Alors que l'immense place accordée à la valorisation du passé africain fait souvent oublier la douleur exilique, la littérature africaine apparaît néanmoins comme une « poésie de "chants d'ombre" » et d'« hosties noires », une poésie de la souffrance, mais qui se dit toujours par le truchement du mythe et de l'image³⁵⁵ ». Ce processus de mise en scène de la souffrance qui s'accompagne d'une réflexion existentielle ne se limite pas, on l'aura compris, à la seule production poétique d'hier, il se cristallise dans toute la littérature africaine contemporaine. Bernard Mouralis le cerne bien quand il souligne que « les écrivains de l'Afrique et des Antilles paraissent voués, hier comme aujourd'hui, à l'exil. L'exil est vécu et dit comme une expérience négative, un

³⁵² Françoise Naudillon et Jean Ouédraogo (dir.), *Images et mirages des migrations dans les littératures et les cinémas d'Afrique francophone*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011, p. 5.

³⁵³ Cyrille François, « Des littératures de l'immigration à l'écriture de la banlieue : pratiques textuelles et enseignement », *Synergies Sud-est européen*, n° 1, 2008, p. 3.

³⁵⁴ Momar Désiré Kane, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones: les carrefours mobiles*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 43.

³⁵⁵ Justin K. Bisanswa, « Dire et lire l'exil dans la littérature africaine », *Tangence*, n° 71, 2003, p. 4.

traumatisme, une sorte de fatalité ou d'obstacle qui viendrait s'opposer à l'activité des écrivains³⁵⁶».

Arrêtons-nous un moment sur la poésie de la Négritude et sur les romans de la première génération : à une époque où la destinée des colonies africaines se trouvait entre les mains du colonisateur et que l'élite était majoritairement formée en Hexagone, la question de l'exil et de l'immigration, telle qu'elle apparaît dans la poésie de la Négritude, diffère considérablement de la manière dont elle est traitée aujourd'hui par les écrivains africains. Prenant la forme d'une écriture initiatique, de célébration, on peut soutenir qu'on n'a pas, à proprement parler, une littérature d'exil dans la Négritude, mais une littérature de voyage d'apprentissage, qui est accompagné d'une expérience douloureuse, c'est-à-dire, comme le note Romuald Fonkoua, une littérature où « le retour heureux au pays natal, agite les consciences et pousse les individus à tenter de créer ici des espaces du vivre de là-bas, renforçant un peu plus, chaque fois, la pathologie³⁵⁷».

C'est dans ce contexte d'apprentissage, d'éloignement du pays natal que des écrivains comme Ousmane Socé, Bernard B. Dadié et Aké Loba vont mettre en scène des personnages qui s'interrogent gravement sur la réalité de l'ailleurs. Dans la lignée des tirailleurs sénégalais, ces écrivains, qui privilégient parfois le roman autobiographique, le roman historique et la poésie militante, s'inscrivent dans une attitude défensive face à la société d'accueil qui tente d'éroder, voire de gommer ces différences³⁵⁸. Pour le sociologue Mar Fall, l'exil

³⁵⁶ Bernard Mouralis, « Les Chemins océans des écrivains africains et antillais », dans Nadji Zakka (dir.), *Littératures et cultures d'exil : terre perdue, langue sauvée*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 217.

³⁵⁷ Romuald Fonkoua, « Roman et poésie d'Afrique francophone : de l'exil et des mots pour le dire », *Revue de littérature comparée*, janvier-mars, 1993, p. 2.

³⁵⁸ Mar Fall, *Des Africains noirs en France : des tirailleurs sénégalais aux... Blacks*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 85.

pour les écrivains africains de Paris, c'est avant tout la perte d'un espace et le bouleversement d'une temporalité qui se manifeste par l'irruption quasi obsessionnelle du passé dans leurs écrits. Qu'il veuille nous raconter dans son œuvre littéraire une expérience personnelle ou qu'il nous décrive celle de son peuple, l'écrivain noir nous promène souvent pour ne pas dire toujours dans le passé comme s'il voulait, en le faisant revivre, y chercher les fils pour tisser son œuvre et la force pour maîtriser le présent³⁵⁹.

Cet exil est néanmoins transitoire : après l'acquisition d'un diplôme, l'immigré retourne dans son pays d'origine pour y occuper un poste de responsabilité. Mais les étapes et les difficultés auxquelles il est confronté permettent de comprendre ses frustrations dans la société française. Ainsi, ces écrivains-pionniers de la « vie parisienne » subissaient le traumatisme de l'ailleurs, découvraient les difficultés de l'exil³⁶⁰, et l'écriture autobiographique leur paraissait, pour paraphraser la formule de Marianne Bessy, comme un moyen d'exorciser l'exil³⁶¹. Kocumbo, par exemple, le héros du roman *Kocumbo, l'étudiant noir* de l'Ivoirien Aké Loba, qui finit par déménager dans une résidence pour immigrés africains, à la mort de ses parents, vit d'expédients. Comme lui, Fara, dans *Mirages de Paris*, décrit également sa désillusion et critique les vils métiers: proxénétisme, trafics de drogues etc., auxquels se livrent les immigrés africains. Confronté à de nombreuses difficultés lors de son arrivée en métropole, l'étudiant désillusionné traverse de rudes épreuves qui forgent son caractère et participent à son initiation³⁶². De ces premiers romans africains de l'immigration, se dégage ainsi un parcours narratif canonique : Afrique-Europe-Afrique.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 84-85.

³⁶⁰ Bernard Magnier, « Beurs noirs à black babel », *Notre Librairie*, n° 103, octobre-décembre, 1990, p. 103.

³⁶¹ Marianne Bessy, *Vassilis Alexakis. Exorciser l'exil*, Amsterdam/ New-York, Rodopi, 2011.

³⁶² Clément Dessy, « Mirages de Paris : images et perceptions d'une ville-lumière », dans Françoise Naudillon et Jean Ouédraogo (dir.), *Images et mirages des migrations dans les littératures et les cinémas d'Afrique francophone*, op. cit., p. 71.

On comprend dès lors que l'écriture de l'immigration ou de l'exil, telle qu'on la retrouve chez Loba, Dadié et Socé, par exemple, peut être comprise comme une sorte d'incapacité à comprendre le nouvel espace social hexagonal et une perte de repères culturels et identitaires. Même lorsqu'elle tend à aborder les problèmes raciaux, à proposer une réflexion sur la façon dont l'étudiant noir est perçu par la société française, l'écriture de ces romanciers parvient difficilement à s'affranchir de l'héritage de la Négritude, de sa construction mythique sur l'Afrique.

Contrairement à ces romanciers de la première génération qui pouvaient, une fois les études en France terminées, rentrer définitivement au pays sans nullement s'inquiéter, la plupart des écrivains africains des années soixante et quatre vingt ont connu l'exil politique ou l'exil intérieur. Cette période charnière qui se caractérise par une « situation de conflit moderne, par une tendance impérialiste et les ambitions quasi théologiques de dirigeants totalitaires, est en effet l'époque des réfugiés, des déplacements de population, de l'immigration massive³⁶³». L'exil des romanciers comme Wolé Soyinka, Mongo Beti, Camara Laye, Tierno Monénembo, Ahmadou Kourouma, Williams Sassine, Alioum Fantouré, pour ne citer que ceux-ci, est révélateur de ce phénomène et traduit les tensions entre les champs politique et littéraire³⁶⁴. De même, si l'expérience de l'ailleurs de certains héros des romans de

³⁶³ Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, op. cit., p.242.

³⁶⁴ Florence Paravy analyse l'espace répressif du pouvoir politique en Afrique. Selon elle « le totalitarisme d'une société s'inscrit en profondeur dans l'organisation de l'espace collectif, qui en reflète notamment certaines fonctions essentielles: contrôle, surveillance, répression, mais aussi glorification du pouvoir en place. Or dans le roman, le totalitarisme de l'espace représenté semble engendrer, sur le plan littéraire, une sorte de totalitarisme de la représentation. La littérature africaine fait en effet la part belle aux lieux institutionnels, directement dépendants du pouvoir, qui organisent même dans certains cas la totalité du décor narratif. La littérature romanesque de ces vingt dernières années quadrille rigoureusement l'espace du pouvoir et du judiciaire, qui s'impose parfois jusqu'à faire disparaître des textes tout espace de l'intimité » (Florence Paravy, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 160).

la période précédente se solde par la désillusion, le retour et le suicide ou la mort (physique et sociale)³⁶⁵ comme nous pouvons le voir dans *L'Aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane ou dans *Les Contes d'Amadou Koumba* (1947) de Birago Diop, nous retrouvons dans le roman africain contemporain, à l'instar des polars d'Achille Ngoye et de Bolya Baenga, une déconstruction de l'image édénique de la France. À côté des immigrés clandestins et des travailleurs immigrés, se trouvent des réfugiés politiques dont les déclarations sont minutieusement contrôlées. Dans *Agence Black Bafoussa*, Danga, l'exilé politique et l'opposant farouche et notoire au régime liberticide de la toute puissante République africaine de Kalina, est présenté comme un « trublion » dont les agissements risquent de fragiliser les relations entre son pays d'accueil et son pays d'origine :

L'ambassade de la République négro-africaine du Kalina avait pris ombrage de son opposition au maréchal-président Pupu Muntu, dernier des Conducators et kleptocrate notoire. Outre sa fixation sur l'inhabilité du potentat à conduire le processus démocratique dans son pays, le pokiste, un réfugié politique fort courtois par une chaîne de radiodiffusion internationale, dénonçait l'essence tyrannique du rescapé de la guerre froide. Pour conclure à la roublardise de sa conversion au multipartisme. La mission diplomatique avait beau protester, exiger un droit de réponse, stigmatiser le clientélisme des interventions de Danga, rien n'y changeait. Pire, la rumeur soutenait l'appartenance du trublion au club des numéros susceptibles d'être catapultés en brousse, un jour ou l'autre, question d'y instaurer le Nouvel ordre mondial. (*ABB*, 11-12)

Les exilés et immigrés à la moralité douteuse comme Papa Coulibaly, Jim Bafoussa qui se livrent à des pratiques illicites (proxénétisme, trafic de drogues, etc.) et qui comptent parmi les fidèles amis et compagnons de Danga, entretiennent également des rapports difficiles avec

Pour sa part, David K. N'Goran note qu'à cette époque (années 1960-1970) « un rapport de méfiance et de suspicion s'instaure entre [les écrivains] et les pouvoirs politiques. La plupart des écrivains, contrairement à la génération précédente, vivront de métiers n'ayant plus grand lien avec la politique. [...] Leur rapport avec le pouvoir politique évoluera dans le sens d'un antagonisme, ils subiront en conséquence la répression, ou alors partent en exil afin d'éviter l'univers carcéral » (David K. N'Goran, *Le Champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 55).

³⁶⁵ Dominic Thomas, *Noirs d'encre : colonialisme, immigration et identité au cœur de la littérature afro-française*, Paris, Éditions la Découverte, 2013, p. 93.

les autorités kalinaises et hexagonales, ce qui les oblige souvent à rester enfermés dans leurs minuscules logements. C'est dire que la description de la décadence de l'espace social de l'exilé et de l'immigré est, d'une part, l'une des empiricités du roman africain contemporain de l'immigration, mais souligne, d'autre part, la tragédie quotidienne à laquelle les personnages sont confrontés. Jean-Pierre Makouta Mboukou rappelle à ce propos que l'espace de l'exilé est « par définition, tragique, c'est-à-dire, il ne s'agit poétiquement, vu sous l'angle de la construction de l'œuvre, que d'un seul espace, un complexe de poussière, d'eau et de sécurité humaine, donc de chaleur étouffante et de confinement³⁶⁶ ».

La description misérabiliste de l'espace social de l'immigré, et de l'exilé politique s'est, comme nous l'avons précédemment rappelé, constituée en un « lieu de mémoire », de cristallisation dans la littérature africaine contemporaine. Elle attribue au sujet immigré une série de traits caractéristiques qui contribuent largement à sa marginalisation et à son exclusion sociale. Bon nombre de romans africains jouent sur ce tableau. C'est le quotidien parfois tragique du sujet immigré qui est décrit dans ses confrontations avec les forces de l'ordre qui, supposés assurer la quiétude et une harmonie sociale, n'hésitent pas à plaisanter sur le triste sort d'un Djeli Diawara, par exemple. En mettant l'accent sur les déboires de Djeli, le texte fait de l'espace investi par les immigrants africains l'axe principal autour duquel s'organisent les brutalités policières. Les policiers, après avoir pris connaissance du dossier de Djeli, sont convaincus que « Djeli, en produit fini d'un pays de non-droit au moment de son expatriation » ne va point [compte tenu de la gravité de sa situation] « saisir le tribunal

³⁶⁶ Jean- Pierre Makouta Mboukou, *Littérature de l'exil. Des textes sacrés aux œuvres profanes*, op. cit., p. 217.

administratif, et s'en débouler à son foyer pour consulter le marabout local, histoire de forcer la préfecture à lui restituer son titre de séjour sous la pression des gris-gris » (*BNC*, 19).

Pour la critique, ces romans de/sur l'immigration dont les héros à l'instar d'un Djeli Diawara et des clandestins dans le roman de Bolya Baenga qui vivent dans la peur³⁶⁷, livrent un portrait relativement exhaustif du personnage de l'immigré et proposent de nouvelles voies. Dominic Thomas, dont on connaît les travaux sur le colonialisme, l'immigration et sur le transnationalisme, analyse, de manière détaillée, les nouvelles configurations spatiales et discursives du roman africain de l'immigration. Ce qui est saisissant dans la littérature africaine de l'immigration, c'est cette importance accordée à la marginalité, à l'exclusion et à la solitude. Autrement dit, pour ces écrivains le « passage vers l'Europe est un processus complexe qui s'accompagne d'un nouveau vocabulaire, comprenant des termes comme " centres de détention ", " statut de réfugié ", " camps ", "clandestinité " et "sans-papiers"³⁶⁸ ». À regarder de plus près, l'on observe que certains des romanciers étudiés par Dominic Thomas se situent dans une perspective universaliste, se considèrent d'abord comme écrivains tout

³⁶⁷ À l'instar des héros des romans de Ngoye et de Bolya, la majorité des personnages des romans africains de l'immigration vivent, selon Christiane Albert, « dans des espaces très marqués socialement et réservés à des populations marginalisées : foyers pour immigrés, squats, chambres partagées à plusieurs, bidonvilles et lorsque ceux-ci sont supprimés, appartements sociaux, souvent trop petits, citées situées à la périphérie des grandes villes et insalubres et souvent délabrés » (Christiane Albert, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005, p. 96). Papa Samba Diop remarque aussi que les personnages de ces romans d'immigration sont « exilés dans des confins dont ils semblent totalement incapables de revenir: banlieues sordides, chambres de bonnes insalubres, métiers harassants aux salaires dérisoires, loisirs inexistant. Autant de lieux ou de conditions concentrationnaires d'où ils rêvent d'une existence normale, dont ils se sentent irrémédiablement exclus » (Papa Samba Diop, « Le Roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance », *Cultures Sud*, n° 166, 2007, p. 12).

³⁶⁸ Dominic Thomas, *Noirs d'Encre : colonialisme, immigration et identité au cœur de la littérature afro-française*, *op. cit.*, p. 93.

court, et nient parfois l'utilité de la notion d'africanité dans l'interprétation de leurs œuvres et de leur statut dans le monde contemporain³⁶⁹.

Cependant, ce déni de la notion d'africanité dans l'interprétation de leurs textes, ne signifie pas un abandon de l'imaginaire social, culturel et politique africain; il s'appuie justement sur une mobilité qui privilégie à la fois l'espace africain et hexagonal. D'une part, la mobilité entre Paris, la banlieue et le pays d'origine détermine les actions et les comportements des différents personnages; d'autre part, elle traduit parfois la présence d'une difficulté de localisation, comme l'illustre bien *Sorcellerie à bout portant* qui évoque tour à tour la France et le Congo. Kizito, le héros du roman, qui a passé plusieurs années en France avant de revenir au pays enterrer son frère mort dans des circonstances mystérieuses, envisage de retourner en Hexagone après les funérailles, mais se trouve bloqué dès son arrivée à l'aéroport. Peter Thombs, un mystérieux homme d'affaires britannique le met ainsi en garde : «Vous rentrez au Zaïre après quinze ans d'absence. Le choc va être terrible for you, car la situation s'est beaucoup dégradée. [...] Jamais, dans la history de l'humanité, on n'a vu un country ramper de cette manière en temps de paix. Un cas d'école » (*SBP*, 15). Cette forte présence des bandits et escrocs auxquels Kizito est confronté à son retour au pays complique son séjour, lequel sera ponctué de surprises, de révélations accablantes et de la découverte de réseaux mystiques et mafieux.

En mettant donc en relation le parcours des immigrés avec les réalités de l'espace parisien, périphérique et africain, les romans d'Achille Ngoye et de Bolya Baenga déconstruisent le lieu fermé : ils font éclater l'espace à travers une poétique singulière, qui

³⁶⁹ Carmen-Husti Laboye, *La Diaspora postcoloniale en France : différence et diversité*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2009, p. 30.

trouve sa fonctionnalité dans la description des zones indifférenciées de la marge, de la banlieue où les relations humaines apparaissent comme un jeu de miroir. Une telle écriture consiste, nous semble-t-il, à confronter la géographie du polar à la cartographie réelle, en montrant qu'il y a, par exemple, dans *Ballet noir à Château-Rouge* et *Agence Black Bafoussa*, une certaine véracité des noms de lieux qui soutient l'invention dramatique et prosopographique.

À la différence des autres romans de notre corpus, la violence, dans les romans de Bolya et de Ngoye, est plus radicale en ceci qu'elle survient dans les espaces et lieux habités par les immigrés africains. C'est en suivant la logique oppositionnelle entre le pouvoir central et les bas-fonds où vivent les immigrés que le crime dans leurs romans prend une dimension particulière : les textes montrent que ce crime contre les immigrés clandestins comme Djeli Diawara est un crime de la société dominante contre les minorités. Car c'est également à partir du pouvoir central que s'ordonnent les violences et les exclusions.

2.2. Lieux d'enquête et espaces communautaires chez Achille Ngoye

Le polar africain de l'immigration a, sans conteste, conservé la représentation stéréotypée des bas-fonds parisiens. À l'image de l'ensemble des romans de la tendance du néo-polar français sur la banlieue³⁷⁰, il emprunte une écriture subversive et joue sur les

³⁷⁰ Jacques Dubois remarque que ce discours critique du polar sur la banlieue « est précédé essentiellement par un grand texte dont la noirceur est le drapeau, *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline. Paru en 1932, le roman a fixé une image littéraire de la banlieue moderne inséparable d'un ton et d'une écriture. Les auteurs du néo-polar n'ont sans doute fait que la relancer, explorant l'énorme potentiel de figuration et de symbolisation qu'elle détenait » (Jacques Dubois, «La Banlieue noire », dans Noël Gêrôme (dir.), *La Banlieue en fête : de la marginalité urbaine à l'identité culturelle*, op. cit., p. 67).

Dans la lignée de Louis-Fernand Céline, ces différents romans assimilent la banlieue au désespoir, à la misère, à la précarité et montrent qu'elle correspond à une périphérie où l'exclusion a créé un continent entier qui semble s'éloigner de la société globale ; ils mettent l'accent sur une périphérie endémique, qui devenue un « quartier d'exil » selon la formule de Didier Lapeyronnie, fournit aux écrivains un terrain privilégié pour consolider leur

désespoirs, l'ironie, et la pluralité des niveaux de langue. Il participe d'une littérature marquée par des différences linguistiques et culturelles ancrées en partie dans l'origine des écrivains³⁷¹. James Ikhata, par exemple, ce citoyen sud-africain, qui est considéré comme le meurtrier de Danga, bafouille devant les policiers, « dans un patois non répertorié parmi les langues de travail de l'ONU » (*ABB*, 128); de même, Djeli, face aux forces de l'ordre, « phrasicote, gesticule, use son vocabulaire approximatif » (*BNC*, 13) pour expliquer sa situation devenue problématique. Le cadre référentiel de l'immigration apparaît alors comme un site significatif à partir duquel les romans d'Achille Ngoye invitent le lecteur à réfléchir sur la condition des immigrés.

En décrivant des logements malsains, remplis de clandestins et des individus en constante mobilité, Achille Ngoye réduit les lieux d'enquête à des lieux transitoires où les relations se créent difficilement. Dans ses romans, la représentation des lieux d'enquête implique trois choses : une interrogation sur l'immigré clandestin et son étouffement dans un espace singulièrement hostile, une interrogation sur le quartier Château-Rouge comme un lieu habité par plusieurs communautés d'origines diverses, et, enfin, une focalisation sur le microcosme des sapeurs congolais à Paris. *Ballet noir à Château-Rouge* et *Agence Black Bafoussa*, qui sont ancrés dans une constellation de discours politiques, historiques et

analyse critique de la société contemporaine. Romuald Fonkoua, dans une étude sur la représentation de la marginalité et de la banlieue dans le roman francophone de l'immigration, dresse la genèse de la littérature sur la banlieue : « La littérature de la banlieue en France est une nouvelle catégorie dont la genèse recoupe l'histoire des littératures de langue française (hexagonale et non hexagonale). Elle prend place à la suite des écritures de la seconde moitié du XXe siècle français dont les histoires se déroulent dans les bas-fonds de Paris. Cela peut-être les romans policiers de Léo Malet ou les romans noirs de Didier Daeninckx; les récits « urbains » dont le langage fait les délices du roman populaire comme *Voyage au bout de la nuit* de Céline (1932) ou *Zazie dans le métro* de Queneau (1959); les romans de la condition ouvrière moderne comme *Sortie d'usine* (1982) Billacourt (2004) ou *Daewoo* (2004) de François Bon ou *Les Vivants et les morts* de Gérard Mordillard (2005) », (Romuald Fonkoua, «Écrire la banlieue : la littérature des « invisibles » *Notre Librairie*, n° 164, 2007, p. 99-106).

³⁷¹ Michel Laronde (dir.), *L'Écriture décentrée. La langue de l'autre dans le roman contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 7.

médiatiques, débouchent sur une problématique de l'altérité qui crée une représentation dynamique de l'espace parisien. Les lieux évoqués s'inscrivent dans une poétique des bas-fonds qui, en se déclinant entre le foyer communautaire, la rue, les bars et restaurants et petits commerces, permet de lire les lieux d'immigration comme un espace sémiotique qui se dessine à travers les déplacements des enquêteurs entre les différentes zones.

Lieu d'un faire narratif, champ de déploiement des actions et profondément lié à la mémoire de l'immigration africaine en France, Château-Rouge apparaît souvent comme un lieu privilégié dans le roman africain de l'immigration. Les auteurs en font un lieu de référence, de rencontre entre les différents personnages³⁷², un lieu qui interroge sa propre histoire et qui se donne à lire comme une tentative de reconstitution de l'Afrique en France. Son peuplement s'inscrit non seulement dans l'histoire de la ville, mais également de la France et de ses relations avec l'extérieur³⁷³. Les différentes pratiques de ses habitants le placent au cœur de la mobilité urbaine, renforçant ainsi son image particulière.

Dans les romans d'Achille Ngoye, les personnages de Château-Rouge reconfigurent un univers singulier, une reconfiguration en fonction d'un attachement profond aux pratiques culturelles du pays d'origine. Comme dans *Ballet noir à Château-Rouge* et *Agence Black*

³⁷² Dans *Bleu, Blanc, Rouge* d'Alain Mabanckou, le narrateur décrit Château-Rouge comme suit : « Château-Rouge, ce quartier situé près de Barbès, dans le dix-huitième arrondissement. J'allais y acheter des aliments exotiques, ceux du pays, du continent. C'était un endroit qui me rappelait les marchés de chez nous [...] le monde qui y grouillait était en majorité d'origine étrangère. Une vraie tour de Babel. Des groupuscules d'Africains patoisaient à tue-tête et s'esclaffaient dans des élans de gaieté festive [...] on se bousculait à Château-Rouge. Je me fondais dans cette masse humaine hétérogène », (Paris, Présence africaine, 1998, p. 140-141).

Dans le roman *Le Paradis du nord* de Jean-Roger Essomba, le personnage Jojo se souvient dans ses moments de détresse l'ambition particulière de Château-Rouge : « Un jour, au Sovotel, j'ai suivi la conversation de deux Africains qui vivaient à Paris. Et ils disaient que lorsqu'on va à Château-Rouge, on y trouve tellement de Noirs qu'on a l'impression d'être en Afrique. Alors si on essayait Château-Rouge? » (Paris, Présence africaine, 1996, p.77).

³⁷³ Sophie Bouly de Lesdain, « Château-Rouge, une centralité africaine à Paris », *Ethnologie française*, Presses Universitaires de France, 1999, XXIX (1), p. 3.

Bafoussa, les cérémonies rituelles pratiquées par la polyandre Oulématou, dans *La Polyandre*, renvoient à un ensemble de pratiques qui assimilent la place Daumesnil au village africain dont est originaire Oulématou. Ainsi, les paramètres historiques, culturels et religieux des groupes annoncent une série de spécificités et de trajectoires :

Le XIII^e arrondissement rassemblait à un village africain. Oulématou le comparait volontiers au village lele de sa mère polyandre. Cette dernière avait quatre maris officiels et quelques amants fugitifs. Et personne dans le village natal n’y trouvait à redire. La fontaine de la place Daumesnil, avec ses multiples jets d’eau, plantée au milieu du rond-point, évoquait confusément pour Oulématou les délices du régime matrimonial de sa mère. (*LP*, 21)

Oulématou rejette les violentes critiques de l’inspecteur Robert Nègre et des ses amis : « Ce n’est pas parce que nous sommes en Europe, à Paris, qu’il faut oublier nos traditions les plus nobles[...]» (*LP*, 122). Son lieu d’habitation, qui joue un rôle central dans le roman, se caractérise également par ses cérémonies mystiques tropicales :

Les futures mariées étaient cachées par cette muraille de chair humaine composée de filles non mariées de leur clan et guettaient l’arrivée des premiers maris. Oulématou surveillait les allées et venues des uns et des autres. À chaque fois qu’un homme passait dans les parages, elle se retournait, prête à l’empêcher de monter. [...] À vingt heures, la coutume des Abissis autorisait enfin les premiers maris à venir prendre leurs épouses et les arracher aux femmes qui les protégeaient du mariage. (*LP*, 115-116)

Ces rites polyandriques abassis transportés à Paris distinguent considérablement le groupe ethnique dont fait partie Oulématou des autres immigrés africains habitant la même ville. D’ailleurs, l’Africaniste Rosemonde cherche ses victimes selon ces critères sociologiques et anthropologiques. Ces nouveaux espaces configurés par les immigrées africains tels que représentés dans les romans de Bolya Baenga et d’Achille Ngoye constituent une sorte d’ethnoscape qui traduit la mobilité, la fluidité et permet de voir comment ces « groupes

migrent, se rassemblent dans des lieux nouveaux, reconstruisent leur histoire et reconfigurent leur projet ethnique³⁷⁴». À Château-Rouge, par exemple, les quelques Français du quartier du marché Dejean, un marché désormais devenu un marché typiquement africain, ont préféré aller vivre ailleurs où ils pourront voir « moins de blacks » (*BNC*, 83). Le narrateur, en expliquant les raisons qui ont conduit à ce départ précipité, affirme ironiquement que les immigrés africains ont fabriqué un « big bazar comme à Lomé » (*BNC*, 83). Encore, plus loin, une ancienne connaissance de Djeli explique au détective Kalogun comment ce marché est devenu une plaque tournante pour les produits tropicaux :

– Il y a quelques jours, quelqu'un l'a surpris à l'angle des rues de Panama et de Suez. Vu l'heure tardive, notre informateur l'a supposé en quête d'une nana : le coin pullule de souris africaines depuis que le marché Dejean, rebaptisé Château-Rouge par nos frères, du nom de la station de métro qui le dessert, est devenu une plaque tournante pour les produits exotiques, drogue itou, drainant de la sorte les Afro-Antillais d'Ile-de-France et des environs, mais aussi de Suisse, Belgique et Allemagne. Nos frangines profitent de cette fréquentation juteuse... (*BNC*, 24).

Desservi par le métro, sur la ligne Porte d'Orléans-Porte et de Clignancourt, le marché est rempli d'immigrés dont les différentes pratiques produisent une densité extraordinaire. Les activités commerciales cachent des flux de mobilité quotidiens de grande ampleur qui le connectent à d'autres espaces, résidentiels ou commerciaux, et dépassent l'échelle métropolitaine³⁷⁵, comme le montre la répartition des activités commerciales entre Africains, Libanais et Asiatiques :

Malgré quelques îlots de résistance, la plupart des commerces étaient passés aux mains des Asiatiques, grands distributeurs de produits exotiques devant l'Éternel,

³⁷⁴ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la mondialisation*, op. cit., p. 91.

Adama Coulibaly convoque également cette notion d'Appadurai pour analyser les nouvelles tendances de l'écriture migrante africaine. Voir Adama Coulibaly, « Littérature migrante subsaharienne : l'ethnoscopie littéraire comme expression de la mobilité des écrivains de la migritude », *Études littéraires*, vol. 46, n° 1, 2015, p. 31-49.

³⁷⁵ Marie Chabrol, « Qui sont les " Africains de Château-Rouge " ? Usages et usages d'une centralité commerciale immigrée à Paris », *Métropolitiques*, mars, 2013, p. 1.

le capital black blanchissant de préférence, à quelques exceptions près, dans des domaines de pointe tels que la coiffe, l'artisanat, la vente de K7 vidéo et de cartes téléphoniques, l'épicerie de papa ou le « maquis » resto-cabaret. Black power (BNC, 81).

Comme l'on peut le remarquer, Château-Rouge n'est pas seulement thématiqué dans les romans d'Achille Ngoye, il est le lieu de structuration même du roman. Principe d'organisation narrative et discursive, il acquiert une configuration historique qui paraît liée aux parcours symboliques de ses habitants. Les lieux évoqués acquièrent leur particularité non pas seulement à travers une description topologique détaillée, mais grâce aux actions des différents personnages qui les occupent.

En effet, représenter l'espace parisien signifie pour Achille Ngoye, représenter un espace conflictuel, un espace qui rend singulièrement compte de la multiplicité des voix pour dire le lieu. Il s'agit de suivre les personnages dans leur quotidien, c'est-à-dire de parcourir les lieux avec eux. L'analyse de ce phénomène tourne autour de la notion de fluctuation, telle qu'on la retrouve chez Jacques Dubois. La fluctuation dont parle Dubois consiste, ultimement, à « démontrer avant tout la nécessité pour un artiste d'être dans "l'air du temps", de privilégier le fluctuant au détriment du stable, l'éphémère au détriment du permanent³⁷⁶ ».

Dans *Ballet noir à Château-Rouge* et *Agence Black Bafoussa*, les différents personnages instaurent un mode de parcours, un mode d'utilisation des lieux qui vient, d'une certaine manière, accentuer la représentation paysagère qui, à travers l'opposition marquée entre les espaces, donne à lire une société parallèle dans laquelle l'immigré clandestin occupe une place importante. Cet immigré clandestin, à l'instar d'un Djeli Diawara dont le statut l'empêche de se fondre dans la trame sociale, de prendre place dans le lieu social, voit pour

³⁷⁶ Jacques Dubois, « La Banlieue noire », dans Noëlle Gérôme et al, *La Banlieue en fête : de la marginalité urbaine et l'identité culturelle*, op. cit., p. 14.

cette raison l'espace parisien et ses environs comme un non-lieu³⁷⁷. Car les lieux évoqués frappent d'abord par leur singularité. Dès les premières pages des romans, le lecteur se trouve plongé dans des réalités qui permettent de comprendre les événements se passant à Château-Rouge, au Bois de Vincennes et à la Porte de Clignancourt. Tout se passe comme si, à travers la multiplication des lieux, du déplacement des personnages entre les différents espaces, le romancier congolais voulait proposer une sorte de cartographie de l'espace parisien dans lequel les lieux parcourus par le privé Kalogun, le clandestin Djeli Diawara, l'exilé Danga et les membres de la SAPE congolaise constitueraient un microcosme dont les occupants partageraient les mêmes préoccupations quotidiennes. Mais il n'en est rien. Car de Château-Rouge à la Porte de Clignancourt en passant par la Porte de Vincennes, les différents personnages se distinguent les uns des autres par leurs pratiques diverses. Stéphane Bernard, dans une étude sur la fiction policière de Ngoye, fait d'ailleurs remarquer que

[le]Harlem d'Achille Ngoye s'étend de Château-Rouge à la Porte de Clignancourt. Venus de l'un ou l'autre des pays d'Afrique francophone, les personnages qui peuplent les récits d'Achille Ngoye apparaissent désormais tout autant enracinés dans leur bout de trottoir parisien. Ils sont ambienceurs, sapeurs, musiciens pour la fête; putains, maquereaux, dealers, gangsters pour les trafics; hommes de mains, politiciens, anciens militaires ou journalistes dans des exils variés; sans compter tous les autres qui côtoient, fréquentent ou évitent les précédents, et qui survivent dans des occupations, business ou affaires souvent *border line*. Sans parler des femmes qui en forment une partie non négligeable, et qui ne passent pas inaperçues³⁷⁸.

Les détectives d'Achille Ngoye enquêtent sur le sort des immigrés clandestins et du meurtre des opposants politiques. *Ballet noir à Château-Rouge* met en scène un personnage en situation irrégulière, menacé d'expulsion, tandis que *Agence Black Bafoussa* fait le récit des tribulations et circonstances obscures de l'assassinat d'un exilé politique. Dans ces deux

³⁷⁷ Alexis Nouss, *La Condition de l'exilé : penser les migrations contemporaines*, op. cit., p. 114.

³⁷⁸ Stéphane Bernard, « Roman noir et polar black », *Sombre Afrique*, n° 11, juin, 2002, p. 16.

romans, l'univers de l'enquête possède des configurations spécifiques, qui sont centrées sur les actions des détectives et des protagonistes dont le lecteur suit les déplacements entre les différents lieux.

Ces lieux, qui sont parfois associés aux endroits sombres et emblématiques de Château-Rouge et des autres quartiers parisiens, configurent les contours de l'espace et se caractérisent par leurs violences, comme le montre cette scène où le détective de *Ballet noir à Château-Rouge* est malmené par les truands :

Kalogun n'eut guère le loisir de s'adapter au brusque changement d'éclairage. Soulevé, ballotté, traîné au milieu de la pièce, il ne put résister à trois malabars aux allures de déserteurs d'une Brigade présidentielle, mais parvint toutefois à découvrir le cadre: le petit local, qui tenait d'une fosse aux lions, différait de celui où il avait atterri. Un œil à ses liens lui révéla le bouquet: sa corde avait servi à le ligoter, une extrémité aux poings, l'autre aux pattes. (*BNC*, 115)

Ces lieux de violence, qui sont mis en rapport dynamique par une narration des déplacements du protagoniste en cours d'enquête³⁷⁹, traduisent une sorte de fatalité, de brutalité à laquelle les différents personnages sont constamment confrontés. Cette violence urbaine détermine et explique la trajectoire de tous les personnages des romans. Les lieux d'enquête sont à la fois des lieux euphoriques et tragiques : ils se caractérisent par leurs ambiances, contradictions et violences. Achille Ngoye propose ainsi une représentation romanesque de l'espace parisien dans laquelle les noms des rues, de station de métro, de RER et de bus prennent une grande importance. Ces noms « déterminent à la fois la dimension spatiale de la diégèse et le rapport que celle-ci entretient avec la réalité de référence³⁸⁰».

³⁷⁹ Marc Brosseau et Pierre Mathieu Le Bel, « Lecture chronotopique du polar : Montréal dans *La Trace de l'escargot* » *Géographie et culture*, n° 61, 2007, p. 4.

³⁸⁰ Audrey Camus, « Espèces d'espaces : vers une topographie des espaces fictionnels », dans Audrey Camus et Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes / Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 35.

Dans *Ballet noir à Château-Rouge*, la narration suit les pérégrinations de Djéli Diawara, un immigré clandestin qui est à la recherche d'un lieu paisible et sécurisé. Racontant les mésaventures de ce sans-papier malien dont le sort dépend désormais de la compétence des «avocillons, des militants de droits de l'homme et SOS racisme» (*BNC*, 14), le roman met l'accent sur les déplacements du détective Kalogun et de Djéli Diawara. Marié et père de «cinq mistons laissés au pays » (*BNC*, 12), cet immigré qui a longtemps « trimé dans le BTP » (*BNC*, 12) a été « viré du chantier » (*BNC*, 14) à la suite de la découverte d'une carte de séjour falsifiée. Désormais sans domicile fixe, il erre dans le quartier de la Goutte d'Or, de la Gare de l'est, de la gare de Lyon, de la Rue Barbes, de la rue Polonceau, du marché Château-Rouge, de la station métro Barbès-Rochecouart avant de rejoindre ses confrères qui investissent l'Église Saint-Bernard. Cette description de lieux renvoie à de vrais *topos*. Aussi conviendrons-nous ici avec Henri Mitterrand que cette description précise des noms de lieu «proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai. Mais en même temps, il en proclame le caractère exceptionnel et le caractère dramatique³⁸¹».

Dans *Agence Black Bafoussa*, le parcours de Danga est différent de celui de Djéli Diawara. Il n'est pas un immigré clandestin mais un exilé politique. Mais, le point commun entre ces deux personnages concerne leur lieu de séjour : Danga est souvent contraint de rester enfermé chez lui. Son lieu de résidence est un lieu tragique dont la description n'occupe que quelques pages du roman. Le détective, qui interroge les personnages avec qui Danga entretenait des relations à la fois amicales et tendues, s'intéresse aux liens entre Danga et le

³⁸¹ Henri Mitterrand, *Le Discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 194 .

régime autocratique de son pays d'origine. À travers la confrontation avec d'autres personnages, le lecteur se trouve entraîné dans les bars et restaurants, des lieux où les sapeurs congolais rivalisent avec la «Jet-set parigote » dont les membres se reconnaissent par leur «casquette enfoncée sur la boule façon Youssou N'Dour» (*BNC*, 82).

Il faut dire que le rapport entre ces personnages, venus de divers horizons, élargit considérablement la portée de l'enquête policière, dans la mesure où l'existence de ce lieu complexe traduit une spatialité particulière, qui met l'accent sur des réseaux ouvrant ainsi les lieux d'enquête à de multiples dimensions. Toutefois, précisons-le, ce lieu n'a rien de socialement homogène. C'est un lieu singulier et recomposé à la faveur des acteurs qui l'animent. Il limite les rapports entre les différents personnages, puisqu'il ne réunit que quelques individus (branchés). Philippe Hamon, dans *Le Personnel du roman* note, avec raison, que ces deux catégories de lieux, « ne servent pas seulement à définir les classes" psychologiques" de personnages, mais régissent les habitats et les habitudes concrètes des personnages³⁸²», dans la mesure où la configuration de ces lieux est entraînée dans la série temporelle des événements narrés, puisqu'elle explique et préfigure l'affrontement des sans-papiers avec les forces de l'ordre. Cette bipartition « sépare les personnages qui incarnent le sens du réel et ceux qui habitent ou désirent des "au-delà", des pays de rêves, des "utopies"³⁸³».

Chez les gens de la SAPE, par exemple, l'enquêteur Kalogun découvre un lieu singulier doté d'un ensemble de comportements, de modèles et de codes, qui ignore le

³⁸² Philippe Hamon, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz, 2011, p. 208.

³⁸³ *Ibid.*, p. 207.

problème des immigrés clandestins comme Djéli. Il décrit ainsi le comportement de Sow, un personnage de ce milieu :

Sow avait vaguement entendu parler des sans-papiers. Il ne regardait pas la télé. Trop franchouillard. Sauf les matchs du PSG. Djéli Diawara ne lui disait que dalle. Le contraire aurait d'ailleurs surpris, rumina le détective en zyeutant l'avorton: sa planète pissait sur les gens qui suent sang et eau pour être pris en compte, ses fleurs s'adressaient de préférence aux Benzards et sapeurs pour lesquels les apparences priment sur tout. (*BNC*, 74-75)

Se situant à la convergence de deux modalités, c'est-à-dire le déplacement et l'apparence, qui érige le corps et, en particulier, le vêtement en signes privilégiés de la différence³⁸⁴, ces personnages participent à la construction d'une identité migrante. Dans les romans, les topoï qui correspondent respectivement à la description de ces lieux, (foyer d'immigration, restaurants et bars) accentuent les contrastes entre les différents personnages : le confort et l'inconfort, l'aisance et la misère, le bonheur et le malheur, l'euphorie et la dysphorie et l'intégration et la clandestinité. De telles configurations narratives et discursives mettent l'accent sur des lieux délabrés et insalubres. Elles permettent également de comprendre la configuration générale des lieux parcourus par les enquêteurs : le foyer communautaire des immigrés et les différents bars et restaurants fréquentés par les sapeurs.

Le foyer communautaire, contrairement aux autres lieux, se caractérise par sa particularité : il est le lieu de la sauvegarde et de la perpétuation des pratiques culturelles et culinaires du pays d'origine. Sa description se limite parfois aux grosses marmites remplies des plats tropicaux comme ceux que l'enquêteur de *Agence Black Bafoussa* remarque lors de sa visite. L'inspecteur Laurent Cardoso, qui interroge les différentes connaissances du défunt Danga, découvre un lieu semblable à un marché africain :

³⁸⁴ Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006, p. 115.

La place noire de monde, évoquait un jour de marché dans un village subsaharien. À cette différence près que pas une fesse n'enjolivait le décor. Voix de stentor de rigueur pour communiquer à courte ou longue distance. Les banabana, des mecs en costard et mallettes de VRP, racolaient des gus avec des articles cessibles à prix sacrifiés; des mécanos, dont les combinaisons cradingues servaient de références, démontraient des carrosses à première vue foutus, tandis que des ados rappaient autour d'un poste portatif à l'angle du passage menant au foyer. [...] La salle était grande, meublée de bancs et de tables non recouvertes, et pouvait recevoir plus d'une cinquantaine de boyaux vides. Un groupe d'empoisonneuses s'affairaient au fond du local dans un cadre qui leur était réservé. Alors que certaines préparaient les mets hors de la fournaise, d'autres surveillaient la cuisson sous des volutes de vapeur émanant des marmites. Gueuletons à prix dérisoires, consommation sur place, chaleur et sourire épicés. (ABB, 160-161)

De ces passages descriptifs se dégage nettement un constat : *Agence Black Bafoussa* met en place un système topographique plus dynamique. Les personnages se distribuent par rapport à un foyer qui constitue l'élément central autour duquel gravitent tous les immigrés. Tout vient se consumer et s'anéantir dans ce lieu communautaire. Les habitants de ce lieu vivent sans cesse dans la peur, comme le montre la réaction de cet immigré à la vue du détective Kalogun:

Assis derrière un pupitre de commande, un Black dans la trentaine, les pattes allongées sur la table et les doigts serrant mollement un pétard, fixait un écran de surveillance d'un œil bovin. Impossible qu'il s'agisse là du cousin de Djeli, estima l'agent sur le coup, non sans regretter que le «chanvreur» se soit délecté de ses grimaces de l'entrée. Quand il s'aperçut que le drogué effectuait un trip sidéral, il toussota afin de le ramener dans la vallée des larmes.

Le pingouin tourna sa citrouille avec une lenteur d'escargot, profitant de cet exercice pénible pour tirer une taffe un peu languette. Ses neurones rechargés, il attendit que sa vue, en plein dédoublement des images, retrouve de son acuité pour s'occuper de l'intendance. Mais sa conscience refoulée le prévint de la présence d'un OVNI. Les yeux ouverts, braqués sur le Martien, il s'assura pendant quelques temps qu'ils ne le trompaient pas, puis cantonna:

« Qu'est -ce que tu fous là, toi?

– Excusez-moi, Répondit Kalogun en trépignant sur le tapis de l'entrée. Je suis à la recherche de Djeli. Ou de son oncle. Un message à transmettre. Je croyais les trouver ici...

– Tu cherches qui au juste ?

– Djeli Diawara.

– Toujours le casse-couilles... Qui t'es?

– Un cousin à lui.

– Bouge pas. Je l'appelle. » (BNC, 92-93)

Écriture à la frontière du risible et du tragique, *Ballet noir à Château-Rouge* et *Agence Black Bafoussa* sont une véritable narrativisation du ludique. La représentation des lieux d'enquête traduit des réalités sociales, politiques et culturelles complexes dont les origines se trouvent dans le flux migratoire, dans les relations franco-africaines dont les traces balbutiantes se sont imposées en esthétique scripturaire dans le roman africain d'immigration comme un projet de dénonciation et de critique sociale. L'enquête policière dans les deux romans est configurée autour des personnages en constante mobilité qui cherchent, désespérément, à trouver une solution aux problèmes existentiels et aux angoisses. Souvent, la description des lieux d'ambiances et communautaires passe par le recours aux clichés, à l'obscène, comme c'est le cas dans le roman de Bolya.

2.3. De l'écriture de l'énigme à l'écriture de l'obscène chez Bolya Baenga

La notion d'obscène s'amalgame avec « le pornographique ou le violent : il est l'autre nom de l'indécents, du licencieux, du scabreux » écrit Corinne Maier³⁸⁵, qui analyse, à la lumière des travaux de Sigmund Freud, de Jacques Lacan, de Georges Bataille, de Roland Barthes, de Roger Caillois, de Gilles Deleuze, de Jacques Derrida et de Jean-Paul Sartre, les modalités des configurations narratives et discursives de l'obscène. Si l'obscène a une histoire qui ne traduit pas seulement sa réduction progressive à une partie infime de l'intimité du corps, interdite au discours et au regard³⁸⁶, Corinne Maier fait observer que l'évolution des mœurs et la modification de la sociabilité du regard ont considérablement changé sa perception :

³⁸⁵ Corinne Maier, *L'obscène, la mort à l'œuvre*, La Versanne, Encre Marine, 2004, p. 13.

³⁸⁶ Jean M. Goulemot (dir.), « De l'obscène et de la pornographie comme objets d'études », Tours, Université de Tours, *Cahiers d'histoire culturelle*, n° 5, 1999, p. 3.

Aujourd'hui, l'obscène n'est plus guère lié à la représentation sans fard du corps, mais plutôt à la mort. Ce n'est pas pour autant que son empan diminue: il se déplace simplement du sexe au cadavre. Assez logiquement, l'obscène est venu habiter le lieu dont nous ne voulons rien savoir; car, si la nudité s'affiche sur les murs de nos villes, la mort se voit refoulée hors du champ de la visibilité publique, réfugiée dans le secret de l'espace privé de la maison ou de l'anonymat de l'hôpital³⁸⁷.

Indissociable du scabreux, l'obscène dont la présence dépend essentiellement de sa monstration, exige « une présence extérieure, une exhibition, une espèce de mise en scène destinée à rendre particulière sa perception par un regard extérieur convié certes mais demeurant étranger³⁸⁸ ».

Motif structurant le polar, il occupe une place prépondérante dans les romans de Bolya Baenga et articule le programme narratif. En effet, le recours systématiquement de cet auteur au macabre, à l'obscène, vise, d'une part, à déconstruire les préjugés et stéréotypes et, d'autre part, à dénoncer les comportements ubuesques des dirigeants africains de la période postindépendance. Autant la gestion catastrophique des pays subsahariens est véhémentement critiquée, autant le cirque de la Françafrique est décrit comme une pratique scandaleuse dont les acteurs exploitent les ressources nationales. Comme le souligne Louis Bertin Amougou, dans les polars de Bolya, il n'y a « point de macabre gratuit, point d'obscène pour les besoins d'une pornographie convenue dans le genre, point de vulgarité sans rapport avec un projet politique clairement énoncé, mais macabre et obscène au service du décryptage du scandaleux

³⁸⁷ Corinne Maier, *L'obscène, la mort à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 28.

³⁸⁸ Jean M. Goulemot (dir.), « De l'obscène et de la pornographie comme objets d'études », *op. cit.*, p. 5.

³⁸⁹». Les romans font feu de tout bois, et leur écriture devient une écriture du corps, de la cruauté qui abolit les frontières entre le dicible et l'indécent.

Dans ses réflexions sur l'art, Émile Zola décrit Gustave Courbet comme l'artiste qui voulait peindre « en pleine viande et en plein terreau » :

Mon Courbet, à moi, est simplement une personnalité. Le peintre a commencé par imiter les Flamands et certains maîtres de la Renaissance. Mais sa nature se révoltait et il se sentait entraîné par toute sa chair, par toute sa chair, entendez-vous, vers le monde matériel qui l'entourait, les femmes grasses et les hommes puissants, les campagnes plantureuses et largement fécondes. Trapu et vigoureux, il avait l'âpre désir de serrer entre ses bras la nature vraie; il voulait peindre en pleine viande et en plein terreau³⁹⁰.

L'art de Courbet subvertit l'ordre établi et dénonce les tares sociales et la marchandisation du corps. Commentant les liens de Courbet avec Proudhon, Zola souligne la particularité artistique de Courbet, un auteur dont la peinture met allégrement en scène des « chairs fermes souples³⁹¹». En exhibant, par exemple, dans *L'Origine du monde*, le sexe de la maîtresse de Whistler, Courbet rejoint « la famille des faiseurs de chair, [et] a pour frère, qu'il le veuille ou non, Véronèse, Rembrandt et Titien³⁹²».

L'écriture de la chair, de la sexualité, de l'obscène apparaît ultimement comme une écriture essentiellement centrée sur les parties intimes du corps; elle met en cause les frontières du public et du privé, transgresse les tabous et les interdits et expose le cannibalisme et la scatologie.

³⁸⁹ Louis Bertin Amougou, « Bolya, le choix du littérairement et du politiquement incorrects », dans Françoise Naudillon (dir.), *Bolya, nomade cosmopolite mais sédentaire de l'éthique*, Montréal, Mémoire d'Encrier, 2012, p. 95.

³⁹⁰ Émile Zola, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, p. 49-50.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 50.

³⁹² *Ibid.*, p. 50.

Une écriture de l'obscène caractérise les romans de Bolya Baenga et passe par la subversion des lieux communs discursifs. L'obscène dans ses romans renvoie aux corps blessés ou déchiquetés qui ne remplissent plus leur fonction première : la reproduction. Les intrigues des œuvres reposent, en effet, sur une même atmosphère sombre, qui dévoile un monde à l'envers, où les rôles sont inversés, où le sacré et le profane s'affrontent. Cette inversion des rôles, essentiellement centrée sur des figures féminines, constitue une composante fondamentale dans la matrice narrative. La structure de *La Polyandre* s'organise autour des scènes d'orgies sexuelles d'Oulématou et de Rosemonde, deux polyandres qui réduisent les hommes aux objets sexuels. Le point commun entre ces personnages s'observe non seulement au niveau de leur appartenance à une secte mystique, mais aussi au niveau d'une narration focalisée sur leurs souvenirs. Le récit d'Oulématou qui réactualise ses souvenirs d'enfance africaine, met, par exemple, l'accent sur ses aspirations, ses devoirs et sa vision du monde. Le « je » auquel elle a souvent recours, désigne non pas Oulématou-polyandre dans son appartement à la Rue Daumesnil à Paris, mais la jeune fille plongée dans les méandres de son mariage polyandrique :

Oulématou se revoit, ce dimanche, en 1983. C'était le jour de son mariage. Elle repense au bosquet sacré de son village, où a eu lieu son union avec Aboubacar. Il y avait là, dans ce lieu de cérémonie, la vieille Oulématou, sa mère. Mais aussi des matrones enrobées dans leur ample boubou, qui officiaient sur la scène nuptiale. Ces femmes au visage tranquille se consultaient sans arrêt. De temps à autre, elles jetaient un œil sur le futur marié. Ce dernier baissait la tête et regardait ses pieds nus. (*LP*, 39)

Comme le décrit bien le passage, *La Polyandre* présente des événements tragiques, survenus à la Place d'Aligre et à la Rue de Lyon, des événements dont la compréhension et l'élucidation nécessitent une plongée dans les rites de la polyandrie séculaire pratiquée par Oulématou et Rosemonde. Parallèlement à l'enquête menée par l'inspecteur Robert Nègre et son ami Yann

Le Sorcier, le roman intègre d'autres récits : les fragments d'enquête ethnologique de Rosemonde, le scénario d'Oulématou sur la polyandrie et les multiples lettres que Makwa envoie à son ami Robert Nègre. L'enquête de l'inspecteur Nègre, qui plonge au cœur de xénophobie et du racisme en France, prend parfois les contours d'un récit initiatique autour des sectes mystico-religieuses africaines. Mais, malgré son enfance africaine (une enfance dont il garde un souvenir douloureux), Robert Nègre cerne difficilement le fonctionnement structurel de l'univers polyandrique d'Oulématou.

Structuré autour du corps, de la chair et du sang (des motifs qui servent la description ironique et humoristique d'un monde désacralisé), l'univers romanesque de Bolya Baenga repose sur une spatialité singulière dont la caractéristique est de réunir des personnages énigmatiques. Le roman élabore un programme narratif spécifique qui organise le cadre diégétique et met l'accent sur les pensées des personnages, leurs fantasmes, leurs différentes pratiques sexuelles et leurs obsessions.

La Polyandre exhibe les organes génitaux. Dès les premières pages du roman, les sexes épilés de trois hommes sont exposés à la Place d'Aligre :

Rosemonde pivota sur elle-même. Son regard s'arrêta soudain sur trois corps d'ébène nus. Ils gisaient sur la chaussée, rue de la Roquette. Leur pénis bien ciré, en noir, avait été scié comme un tronc d'arbre. Les poils autour de leur verge étaient rasés. Cette partie de leur corps ressemblait à celle d'un nouveau-né. Entre leurs cuisses velus pendaient en l'air libre de grosses boules de testicules. Sur leur ventre trônait un tract : «Nègre = Sida ». (*LP*, p. 11)

Tous les crimes dans le roman sont commis selon le même mode opératoire. Comme ces corps de la Place d'Aligre, ceux qui ont été signalés à l'inspecteur Nègre à la rue de Lyon, portent également les mêmes inscriptions : «Nègres = Sidaïques ». Rosemonde, qui découvre ces corps lors de ses promenades habituelles, brouille les pistes et rend parfois difficile l'enquête de l'inspecteur Robert Nègre. À travers les interactions de Rosemonde avec Oulématou et

Nanou, le roman instaure une double enquête : une enquête ethnologique sur la polyandrie et une enquête policière sur les mystérieux crimes commis à la Place d'Aligre.

Dans *La Polyandre*, l'appareil génital masculin est au cœur du dispositif narratif, puisque l'intrigue tourne autour de ces pénis coupés (*LP*, 12) dont la vue indispose les habitants de la Place d'Aligre. La sexualité y est abordée de manière crue. Elle fonctionne, selon les propos de Pierre N'Da, comme un « sujet d'écriture, un objet romanesque ou une catégorie littéraire assumant des fonctions au niveau actoriel, actanciel, thématique et même idéologique³⁹³ ». Les différentes scènes de tortures corporelles, sexuelles auxquelles Oulématou et Rosemonde soumettent leurs victimes, frappent par leur incongruité, comme nous pouvons le constater dans cette scène :

Les fesses callipyges et toutes noires de la prostituée progressèrent vers son pénis. La Ghanéenne le saisit dans la paume de sa main droite et l'introduisit sans vergogne dans sa chair. Lorsque la caillette du jeune homme fut bien dans son calibristi, elle se releva, puis se prenant au jeu, enfonça son poing dans la bouche du jeune homme. Ce dernier ne bougea pas. Il était sous l'effet d'une drogue. De temps à autre, il poussait des cris inaudibles. Ses cordes vocales ne fonctionnaient presque plus.

« Enfonce-lui ton beau derrière sur la bouche. Assieds-toi dessus comme sur un W-C. Pisse dans ce W-C Pisse...

– My God, my God! murmura la Ghanéenne.

– Arrose-le maintenant avec ton urine. Une belle éjaculation. Je t'offre dix mille francs de plus, si c'est un vrai jet d'eau... »

La prostituée vint se planter droit au-dessus du jeune black. Elle ne bougeait plus. Sa respiration devint rapide, comme si elle la retenait pour se concentrer davantage sur le jet d'urine qui devait jaillir de sa vessie. Elle prenait son temps. Rosemonde exultait. Elle ne tenait plus en place. Elle allait et venait en attendant avec impatience le moment fatidique. Soudain, une pluie torrentielle d'urine jaillit entre les cuisses felliniennes de la Ghanéenne.

– « Bravo! » s'écria Rosemonde en sautillant de joie. (*LP*, 91)

³⁹³ Pierre N'Da, « Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération », *Éthiopiennes*, n° 86, 1^{er} semestre 2011, p. 1.

Rosemonde, lors de ses sorties nocturnes, traque les immigrés et note leurs faits et gestes. Ces individus qui sont en situation irrégulière sur le territoire, doivent, s'ils ne pas veulent être expulsés, faire l'amour avec les poupées gonflables :

[...] Alors, le chronomètre va décider de votre rang dans le mariage. Bientôt, vous allez savoir qui sera le premier, le second et le troisième coépoux. Pour utiliser le jargon des anthropologues et des ethnologues.

– Ma mère ne m'a jamais parlé d'un chronomètre lors d'un mariage.

– Laisse ta mère où elle est. Tu veux la rejoindre en Afrique?

– Pas maintenant.

– Maintenant, vous allez faire l'amour avec ces poupées gonflables. Le plus endurant de vous trois deviendra le premier mari. Le classement sera donc proclamé par le chronomètre. J'aime les mâles performants. Les coureurs de fond et non les sprinteurs. (*LP*, 173)

Tout au long du roman, Rosemonde s'acharne sur le corps et les parties génitales de ses victimes. Cependant, les tortures corporelles et les pratiques sexuelles changent selon que l'on situe du côté de Rosemonde, de la prostituée ghanéenne et d'Oulématou.

L'écriture du macabre, de l'obscène du roman de Bolya témoigne effectivement de ce va-et-vient constant entre ces trois personnages et brouille parfois les repères spatio-temporels.

Dans certaines scènes lugubres, Rosemonde s'efface au profit de la prostituée ghanéenne :

La Ghanéenne prit les ciseaux, puis les posa sur les poils bordant le pénis de sa proie. Les poils étaient aussi crépus que les cheveux et ressemblaient à la forêt équatoriale. Ils étaient si touffus qu'on entrevoyait seulement par une petite clairière, une parcelle de la lumière noire de la peau. Comme des lianes, les poils remontaient jusqu'à la moitié de la verge. C'était une forêt vierge [...] la Ghanéenne plongea les ciseaux au beau milieu de ces herbes hirsutes. Sa proie frissonna en sentant le métal se promener sur sa peau et rôder autour de ses attributs sexuels. Une première touffe épaisse de poils tomba. La coiffeuse esquissa un sourire satisfait avant de glisser à nouveau les ciseaux autour du pénis. Des pans entiers de cette toison s'affaissèrent après le passage du bistouri. Les lianes qui entouraient la verge s'effondrèrent. Peu à peu, la forêt se transforma en savane sahélienne. (*LP*, 91-92)

Ces scènes se multiplient dans le roman et finissent par prendre une dimension caricaturale et humoristique. Rosemonde, dont l'amour s'est mué en un désir de vengeance, se démarque de

son amie Oulématou. Si le fait d'avoir contracté le sida est considéré comme la cause de ses différentes pratiques, l'inspecteur Robert Nègre, après avoir recueilli auprès d'Oulématou plusieurs informations sur les rites polyandriques, avance la principale raison de ses crimes :

[...] elle a un autre mobile qui n'a rien à voir avec le racisme et toutes les sauces de mauvais goût. Elle avait contracté un mariage coutumier avec plusieurs hommes. En Afrique, dans certaines ethnies, les Guidars, les Abissis, les Leles ou les Lobis, une femme d'un certain rang a le droit d'avoir plusieurs époux. Et si un des maris commet l'adultère, c'est la foudre qui s'abat sur lui. Un mari infidèle est un homme mort! Surtout maintenant, avec le sida. (*LP*, 222)

À cette offense d'un mari volage, Rosemonde répond par une violence extrême, laquelle fournit au narrateur du roman un moyen subtil pour critiquer, détourner et renverser les lieux communs discursifs, les clichés et les stéréotypes véhiculés par l'ethnologie et la littérature coloniales.

Une scène similaire de cette épilation apparaît dans un autre passage du roman où la polyandre fait torturer les trois immigrés clandestins :

Rosemonde lui tendit aussitôt une lame de rasoir et un tube de mousse à raser Gillette. La prostituée s'en saisit et commença à décimer les derniers bosquets. Sa proie la regardait les yeux hagards, fixant cependant la main de la jeune femme. Il serrait les fesses et respirait à peine. Il retenait son souffle. De temps en temps, il levait un œil vers les deux femmes pour implorer leur pitié. La Ghanéenne s'empara délicatement des testicules, les caressa un moment, puis se saisit du pénis qu'elle frotta langoureusement entre les paumes de ses mains. Le Black gémit et pleura. La prostituée rigola. Et elle se remit au travail. La lame allait et venait comme une tondeuse sur une pelouse. (*LP*, 93)

Rosemonde humilie d'abord ses conquêtes, les instrumentalise avant de défigurer et profaner leur corps et leur anatomie. Ce qui heurte et déstabilise dans ces spectacles, c'est précisément «ce démantèlement du corps, l'atteinte d'une extraordinaire violence à son intégrité physique³⁹⁴». Devant ces scènes de violences, elle ressent une sorte de jouissance comparable

³⁹⁴ Dominique Baqué, *L'Effroi du présent. Figurer la violence*, Paris, Flammarion, 2009, p. 11.

à ce que Dominique Baqué appelle le « fascinum de la violence », c'est-à-dire « cette jouissance éthiquement questionnable devant les scènes macabres³⁹⁵».

Le rapport de Rosemonde et d'Oulématou avec leurs victimes est forcé, monétarisé, désolidarisé de toute finalité productrice³⁹⁶. Leurs scènes de tortures corporelles et sexuelles soulignent un rapport étroit entre la domination et la sexualité. Oulématou, qui est investie des pouvoirs mystiques ancestraux, réduit ses époux à des objets sexuels. Son deuxième mari, Bourru, un journaliste dont la jalousie a conduit à l'«opération Azzaro » ou « tempête sur les verges noires » (*LP*, 233) se plaint constamment de son sort. Devenu récalcitrant à la suite de l'arrivée d'Aboubacar, il commet un « crime de lèse-majesté » en proposant à Oulématou une séance de partouze.

En effet, les relations d'Oulématou et de Rosemonde avec leurs hommes ne visent pas la reproduction, mais l'exploitation permanente du corps des hommes. Janice Spleth, dans son analyse du roman de Bolya Baenga, invite à considérer cette absence de reproduction comme un leitmotiv dans l'écriture de Bolya Baenga. Il s'agit, de son point de vue, de donner une connotation négative aux différentes scènes et images décrites dans les romans :

Les images sexuelles, dépourvues d'amour et de tendresse, ont d'autres effets thématiques importants. En refusant à la sexualité ses connotations positives conventionnelles, l'union, l'harmonie, la régénération, voire même le salut, les épisodes sexuels du roman affirment, par contre, les différences humiliantes entre maîtresse et esclave, et entre vainqueur et vaincu. Au lieu que l'avenir soit envisagé sous le signe de la fertilité, l'accumulation des relations sexuelles privées de toute intention ou de toute possibilité de régénération rend de plus en plus évidente l'inévitable stérilité d'un ordre social affolé. La reine Aminata est tuée immédiatement après son viol. Moussa est sodomisé³⁹⁷.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 11.

³⁹⁶ Alice Delmontte-Halter, *Duras d'une écriture de la violence au travail de l'obscène. Textes-limites, récits des années 80*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 61.

³⁹⁷ Janice Spleth, « Sexualité et discours politique dans le roman zaïrois : l'exemple de *Cannibale* par Bolya Baenga », dans Pierre Halen et János Reisz (dir.), *Littératures du Congo Zaïre, op. cit.*, p. 297.

En effet, les personnages de *Cannibale* pratiquent, par exemple, diverses formes de sexualité. Aminata, la reine Kuyu torture et exploite ses sujets mâles. Sa stratégie de conquête produit une cruauté extrême qui se traduit par une poétique de l'horreur dans le roman.

Les organes génitaux coupés sont brandis tout au long du roman, devenant ainsi un personnage majeur dans la configuration textuelle. Les scènes d'épilation sont disséminées ici et là. Une telle présence exige de penser la place de ces images dans leurs diverses manifestations narratives, discursives et sémantiques dans l'écriture de l'obscène chez Bolya Baenga. Le roman convoque subtilement des modèles des textes ethnographiques à des fins de parodie, de déconstruction, de subversion et de critique.

Rosemonde et Oulématou montrent fièrement leur domination sur leurs époux soumis. Les méthodes qu'elles utilisent marquent un « décalage entre la norme acceptée par la société et l'incongru qui va y introduire une brèche, au point peut-être de la faire chanceler³⁹⁸». Oulématou, après avoir divisé les trois cent soixante cinq jours de l'année entre Bourru et Aboubacar, détaille le programme de chaque époux en ces termes :

[...] chaque fois que je passerai la nuit avec Aboubacar, le lendemain ce sera à toi de laver les draps et de les repasser. Je ne veux pas entendre parler de pressing pour les draps de ma chambre. Tu nettoieras de tes propres mains toutes les taches de sperme qui se seront incrustées sur les draps. [...] Et puis ne t'inquiète pas, mon chou, Aboubacar en fera autant chaque fois que tu seras mon compagnon de lit. Bourru, sache que je tiens beaucoup à ce cérémonial qui me vient de ma mère et qu'elle tient de ses ancêtres. Il se perpétue depuis deux siècles. (*LP*, 144)

Si l'autorité d'Oulématou se manifeste souvent par ces consignes et la répudiation spectaculaire d'un mari récalcitrant, la sanction qu'elle inflige à un mari qui transgresse la tradition, est exemplaire :

³⁹⁸ Corinne Maier, *L'obscène, la mort à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 42.

Soudain, on frappa à la porte. Fatoumata, armée du fil électrique, se précipita pour accueillir l'arrivant. Elle tomba nez à nez avec Oulématou. Celle-ci lui arracha le fil électrique et se rua vers l'organe sexuel du mari prisonnier. Elle le saisit de la main et commença à fouetter sa verge avec le fil électrique. Le malheureux hurla. Ses cris et ses pleurs envahirent la pièce. Oulématou ne se priva pas de flageller les testicules qui pendaient à l'air libre. Les vociférations de l'époux infidèle excitaient davantage Oulématou. Elle redoubla donc l'énergie et affina ses frappes chirurgicales. Des images fugitives et fugaces, des histoires de sanctions de maris infidèles que lui avaient racontées sa mère, affluaient dans sa tête. (LP, 180)

Décrit comme un univers magico-religieux, le monde d'Oulématou est habité par des initiés. L'inspecteur Robert Nègre, dont l'enquête se déroule au cœur de ce cercle mystique, se trouve parfois en mauvaise posture, lorsqu'il est question du fonctionnement structurel de la polyandrie. De sa posture d'enquêteur et de voyeur, il découvre, selon Désiré Nyela, « un monde lugubre issu d'adeptes d'une secte réunis autour de cultes organisés, autour de rituels magico-religieux basés sur des pratiques sexuelles hors-norme relatives à la pédophilie et à la zoophilie³⁹⁹ ».

En effet, pédophilie, sodomie, sadomasochisme, proxénétisme et inceste sont les différents motifs qui traversent les romans de Bolya Baenga. Les œuvres comme *Cannibale*⁴⁰⁰, *Les Cocus posthumes*⁴⁰¹ et *La Profanation des vagins*⁴⁰² s'élaborent autour de la mise en scène du corps meurtri. Des éléments comme le mystère, les rites, la gémellité participent à la création d'un univers particulier qui expose une suite incessante de scènes obscènes. Ces différents motifs, qui fragilisent les frontières du profane et du sacré, traduisent un monde profané, et ravagé par toutes sortes de maux.

³⁹⁹ Désiré Nyela, *La Filière noire*, op. cit., p. 83.

⁴⁰⁰ Bolya Baenga, *Cannibale*, Paris, Éditions Pierre- Marcel Favre, 1986.

⁴⁰¹ Bolya Baenga, *Les Cocus posthumes*, Paris, Le Serpent à plumes, 2001.

⁴⁰² Bolya Baenga, *La Profanation des vagins*, Paris, Le Serpent à plumes, 2005.

Cette écriture transgressive, sarcastique et parodique, rend parfois difficile la démarcation des frontières entre les genres. Elle provoque « l'effondrement de la barrière générique entre polar et essai pour laisser libre cours à la parole libérée de toute précaution stylistique, de tout faux-fuyant⁴⁰³ ».

Caractérisée par la violence et le macabre, l'écriture de Bolya Baenga produit, par sa cruauté, sa bestialité et son irrationalité⁴⁰⁴, une représentation démystificatrice des pratiques traditionnelles et modernes. L'impudeur, la démesure, le scandaleux et la profanation qui la caractérisent sont érigés en catégories esthétiques. Dans ses romans, tout se passe comme si la vie humaine avait perdu sa sacralité. Bolya propose une poétique de la chair, un langage de la sexualité magnifié par des personnages qui

emportent [la frigidité] au-delà des convenances et des idées reçues, à la frontière des interdits et des tabous, où l'amour est tout à la fois hétérosexuel, homosexuel, incestueux, contraint, passionnel, vicieux... Par une écriture cauchemardesque de la chair qui n'est pas sans rappeler les « chairs-mots -de-passe » d'un Sony Labou Tansi, il revisite les contradictions du monde contemporain⁴⁰⁵.

L'écriture de l'obscène de Bolya Baenga s'inscrit dans un courant littéraire africain ancien. Ses romans, qui mêlent politique, sexualité et pratiques rituelles s'insèrent dans un réseau de références complexes. À l'image des romanciers comme Williams Sassine, Yambo Ouologuem, Ahmadou Kourouma, Tierno Monémbo, Jean Marie Adiaffi, Sony Labou Tansi, Sami Tchak et Maurice Bandaman, dont les romans décrivent le sexe, crument, dépeignent avec force détails et sans maquillages des scènes érotiques ou pornographiques,

⁴⁰³ Louis Bertin Amougou, « Bolya, le choix du littérairement et du politiquement incorrects », dans Françoise Naudillon (dir.), *Bolya, nomade cosmopolite mais sédentaire de l'éthique*, op. cit., p. 98.

⁴⁰⁴ Georges Ngal, « L'écriture en liberté : *Cannibale* de Bolya et *L'Instant d'un soupir* de Emongo », dans Pierre Halen et János Reisz (dir.), *Littératures du Congo Zaïre*, Actes du colloque de Bayreuth (22-24 juillet 1993), Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 283.

⁴⁰⁵ Éloïse Brezault, « Sami Tchak ou la " philosophie dans le foutoir " », *Cultures Sud*, n° 166, 2007, p. 67.

des séances d'orgies sexuelles et présentent complaisamment des sexualités déviantes, interdites, transgressives, désordonnées, débridées ou libérées⁴⁰⁶, Bolya décrit allègrement les scènes d'initiation sexuelle des polyandres et des détenteurs du pouvoir postcolonial.

Pour Georges Ngal, qui propose une lecture politique de la production romanesque de Bolya, *Cannibale* « s'apparente par le côté ubuesque et bouffon⁴⁰⁷ » à *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi. On le sait, chez Sony Labou Tansi, l'obscène est fondamentalement lié à la torture et au pouvoir politique. Par exemple, le palais du « Guide providentiel » est assimilé à un lieu où toutes les pratiques sexuelles ont cours. Le guide s'acharne sur les opposants et sur le corps de Chaidana. Aussi les scènes de dépucelage de cinquante jeunes filles sont-elles retransmises en direct à la télévision nationale, malgré les interventions du Pape, de l'ONU et des pays voisins.

Cette représentation débridée de la sexualité des personnages fantaisistes, a souvent conduit au rapprochement de la poétique du romancier congolais au réalisme magique latino-américain. Toutefois, Lydie Moudileno préconise, pour sa part, de lire *La Vie et demie* comme un dépassement du réalisme magique, c'est-à-dire comme « les signes d'un épuisement, voire une faillite du réalisme magique⁴⁰⁸ ». Elle observe que l'écriture de Sony puise abondamment dans le fantastique et le recours à la science-fiction lui apparaît ainsi comme la voie ultime pour sortir de la tropicalité et du réalisme magique : « Le recours à la science-fiction produit un nouveau type de violence. On passe d'un dispositif de type artisanal (couteaux, fourchettes

⁴⁰⁶ Pierre N'Da, « Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération », *op. cit.*, p. 1-2.

⁴⁰⁷ Georges Ngal, « L'écriture en liberté : *Cannibale* de Bolya et *L'Instant d'un soupir* de Emongo », dans Pierre Halen et János Reisz (dir.), *Littératures du Congo Zaïre*, *op. cit.*, p. 285.

⁴⁰⁸ Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006, p. 60.

et autres instruments mécaniques) et/ou spectral (apparitions, sorts, ubiquités) à un véritable arsenal militaire ⁴⁰⁹».

Chez Bolya, le narrateur mène, à travers l'humour, l'ironie et la parodie, une bataille contre les idées reçues. Il emprunte les configurations du discours ethnologique pour mieux le tourner en dérision : il s'agit de relativiser la portée épistémologique d'un tel discours. Ce discours ethnologique, qui traverse le roman de Bolya, repose sur des clichés. C'est à partir d'une parodisation systématique que le romancier congolais convoque certains récits réducteurs. Autant ses narrateurs parodient l'ethnologie et la littérature coloniale, autant ils s'amusent à ridiculiser le discours de la Négritude, comme dans *Cannibale*, où la scène de sodomie du prêtre Moussa coïncide avec le discours télévisé de Senghor sur la Négritude. Dans cette perspective, Silva Riva souligne :

Dans l'œuvre romanesque de Bolya, qui oscille constamment entre fiction et réalité, nous sommes ainsi en présence d'une « fiction de parodie » qui mise souvent sur un « c'est trop comme ça ». De cette manière, sa production romanesque n'est que le revers de la médaille de sa prose d'idées. Cette « parodie impossible » joue en effet sur tous les registres du refoulement : ce sont justement les spectres de la violence, du lucre, du désir et de la folie qui sont mis en scène dans les récits où la pornographie n'est qu'un avatar eschatologique de la parodie⁴¹⁰ [...].

Comme nous pouvons le constater à travers le parcours des différents personnages de *La Polyandre*, l'affiliation de Rosemonde à la polyandrie est celle d'une ethnologue convaincue de la valeur scientifique de sa démarche. Après avoir passé plusieurs années d'enquête ethnologique dans les villages africains, Rosemonde, pour couronner le succès de sa mission, se propose d'écrire un livre pour le Centre national de la recherche scientifique (CNRS) sur les

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 73.

⁴¹⁰ Silvia Riva, « Respecter le « bla (n) k space » ou la profanation du corps de l'Afrique dans l'œuvre de Désiré Bolya Baenga », dans Françoise Naudillon (dir.), *Bolya, nomade cosmopolite mais sédentaire de l'éthique*, op. cit., p. 110.

rites de la polyandrie. Mais le traitement singulier que le texte fait de sa démarche et de ses prétendues connaissances sur la polyandrie produit un discours ironique et parodique. Par exemple, malgré tout son « savoir », elle ignore qu'une « épouse polyandre peut répudier un mari » (*LP*, 217). La parodie vient du fait que le discours de l'ethnologue fait autorité dans les discussions sur les pratiques culturelles et religieuses du peuplé étudié. Pour Oulématou, son amie Rosemonde est une «Africaniste un peu nulle » (*LP*, 202).

Ici, le savoir ethnographique est remis en question. Le roman montre que le discours officiel de l'ethnologie, considéré comme une vérité unique, repose sur des constructions stéréotypées dont le contenu est mis à rude épreuve par le narrateur. Il subvertit et parodie le discours de ces ethnologues comme Rosemonde. Au discours ethnographique, le texte oppose un autre discours qui balaie les certitudes du savoir ethnologique. Il transforme les producteurs de ce savoir, par le biais de Rosemonde, en affabulateurs. Ainsi, cette représentation caricaturale de l'enquête ethnologique discrédite ce qui se veut scientifique. Le roman, en réduisant, par exemple, l'ethnologue en une «Africaniste un peu nulle », semble s'attaquer au fondement même de l'ethnologie coloniale française. Rosemonde elle-même ironise sur son domaine d'étude, comme dans la scène des chronomètres où elle « utilise le jargon des anthropologues et des ethnologues » (*LP*, 173).

Dans le roman, le récit de Rosemonde sur l'ethnologie coloniale est souvent encadré ou mis en relation avec d'autres récits, comme dans ce passage :

- Mais non, Rosemonde, il n'en était rien. Mère et ses sœurs et cousines continuaient à voir leurs maris. À la grande barbe de l'administration coloniale, Mère cachait leurs liens anciens et indissolubles, comme le dit la coutume.
- Chérie, tu as des preuves de ce que tu avances?
- Lis ce document que j'ai retrouvé au Musée de l'Homme. Voilà ce que notait un ethnologue émérite qui enquêtait sur l'abolition de la polyandrie : «Les polyandres continuent à recevoir leurs maris tout en dissimulant soigneusement leur identité devant l'agent colonial ».

– Génial, lâcha Rosemonde. (*LP*, 104)

Ce document, qui constitue une preuve irréfutable pour Oulématou, est le fruit du travail d'un archéologue ethnologue. L'article qu'il avait écrit pour le Musée de l'Homme aurait eu un «certain retentissement dans le landerneau des Africanistes » (*LP*, 43) dû à la préface de Claude Lévi-Strauss. La convocation de ces fragments d'article, déplace souvent les enjeux de l'enquête de l'inspecteur Nègre vers la lecture des ouvrages ethnographiques sur l'Afrique.

En outre, les stéréotypes véhiculés par l'ethnologie coloniale sur la sexualité, le nègre au pénis énorme, sont convoqués et parodiés tout au long du roman, à travers les rapports de Rosemonde avec ses victimes. En découvrant, par exemple, qu'un des immigrés africains de la Place d'Aligre a « un sexe de bébé » (*LP*, 217), l'Africaniste se contient difficilement. Cette démarche particulière de Rosemonde fait dire à Pim Higginson : «The novel caricatures her use of ethnography by retaining the discipline's essential features, and extends this critique when she uses her scientific authority to control and consume her subjects⁴¹¹ ».

Une scène similaire à celle de Rosemonde se produit lorsque l'un des policiers de l'équipe de l'inspecteur Robert Nègre s'indigne et tourne en dérision les clichés sur la taille du sexe des immigrés assassinés à la Rue de Lyon, près de la Gare de Lyon : « Ils n'ont pas du tout de gros braquemarts, encore une belle légende forgée par des ethnologues comme mon père » (*LP*, 69).

Le projet à prétention humaniste de Bourru est également fondé sur des préjugés et Oulématou ne manque de le lui rappeler : « Au fond, Bourru, tu n'es qu'un sale ethnologue. Un voyeur. Pour toi, les Nègres ne sont que le dernier grand spectacle de la modernité » (*LP*,

⁴¹¹ Pim Higginson, *The Noir Atlantic: Chester Himes and The Birth of the Francophone African Crime Novel*, *op. cit.*, p. 122.

81). Si ses relations avec le milieu africain de la Rue Daumesnil sont parfois tendues (à cause de sa jalousie malade), sa démarche s'apparente à une recherche hégémonique dont le fonctionnement est dénoncé par Oulématou. Son projet « Des capotes pour l'Afrique, des chaussettes pour l'Afrique » (*LP*, 99) fait de l'Afrique le berceau de toutes les maladies dangereuses, et conduit donc à une conséquence épistémologique: la réduction de l'univers présenté à un ensemble de clichés dévastateurs.

Les références aux figures emblématiques (Michel Leiris et Claude Lévi-Strauss) interviennent parfois dans les discussions entre l'inspecteur Nègre et ses collègues. Les écrits de ces ethnologues sont considérés comme des documents importants pour comprendre les pratiques culturelles africaines. Le chef hiérarchique de l'inspecteur Nègre ne cesse de lui demander de relire *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris : «Les mots du commissaire divisionnaire de la criminelle lui reviennent à l'esprit : *L'Afrique fantôme*, inspecteur. Relisez Michel Leiris. Ça vous aidera dans votre enquête. Je vous l'assure, cher ami » (*LP*, 181). L'inspecteur Robert Nègre, qui est une figure transculturelle (Africain-Européen), prend une posture critique vis-à-vis du discours ethnologique.

Dans le roman, la parodie se construit à partir de cette technique particulière ethnologique que Vincent Debaene appelle « la spatialisation de la culture ou de la société étudiée⁴¹² », une technique dont la fonction est de révéler l'envers de ce décor qui s'offre comme une toile peinte à ce voyageur « qui ne fait que passer⁴¹³ ».

⁴¹² Vincent Debaene, *L'Adieu au voyage: l'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, 2010, p. 221.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 222.

Analysant la démarche ethnologique de Marcel Griaule, de Claude Lévi-Strauss et de Michel Leiris, Vincent Debaene dénonce les fantasmes, les stéréotypes et les conceptions culturelles cryptologiques de ces ethnologues :

Leiris, en effet, au moment de son départ, partageait de toute évidence cette conception « cryptologique » de la culture [...] cette rêverie sur un cœur dissimulé qui livrerait la clé de la culture est, disons-le, une fois pour toutes, une projection: dans cette confusion du *vrai* et l'*intime* se dit surtout la construction d'une altérité imaginaire et fantasmée. Nous n'insisterons pas sur les connotations sexuelles de certaines des métaphores traduisant cette spatialisation ni, plus généralement, sur le fantasme voyeuriste qu'elles révèlent. Avec son habituel goût de la provocation, Griaule surenchérit d'ailleurs, transformant ostensiblement ce voyeurisme en délire panoptique et mégalomane⁴¹⁴.

En convoquant et parodiant les clichés et stéréotypes (l'Afrique fantôme, la folie, la violence, les mystères, les pratiques sexuelles et les maladies de toutes sortes), les narrateurs du roman de Bolya ridiculisent les constructions fantaisistes et fantasmagoriques de l'ethnologie et de la littérature coloniales. Pour Pim Higginson, *La Polyandre* critique le savoir ethnographique :

Bolya's *La Polyandre* critiques ethnography in systematic fashion while calling attention to the discipline's assumption of Africans' alterity despite claims to scientific « neutrality ». This critique in turn functions in two ways. The first demonstrates the precise techniques, both methodological and material, by which his particular discourse disciplines its subject(s). The other refutes the concept of empirical objectivity by focusing the narrative lens on the intimate and personal exchanges, what one might call the erotic or libidinal subtext, that inform the relationship between the " researcher " and the object of study. In the simplest terms, the novel explores the respective roles of the strong and the weak, the microeconomics of (erotic) power regulating the subject-object relationship⁴¹⁵.

La sexualité, que Bolya Baenga met abondamment en scène, occupe, en effet, une place importante dans le discours ethnologique. Rappelons par ailleurs que les auteurs comme Marcel Griaule, Léo Frobenius, Maurice Delafosse, etc., dont les travaux constituent une

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 223.

⁴¹⁵ Pim Higginson, *The Noir Atlantic: Chester Himes and The Birth of the Francophone African Crime Novel*, *op. cit.*, 120.

source d'inspiration pour les écrivains de la Négritude, ont largement mis l'accent sur une Afrique fantastique et mythique.

En outre, la critique a souvent glosé sur l'influence de Sony Labou Tansi et de Joseph Conrad sur Bolya Baenga. Georges Ngal, que nous avons cité plus haut, considère ces deux romanciers comme les maîtres de Bolya. Silva Riva va encore plus loin quand elle souligne que *Cannibale* met en scène le palimpseste des thèmes conradiens :

[...] Le roman reprend, comme s'il s'agissait de mettre en lumière un palimpseste, les thèmes conradiens du retour au wilderness (à l'état sauvage) et de la véritable signification du terme « sauvage »; on y retrouve également les thématiques de l'avidité inextinguible de l'homme, de son sadisme atavique, de l'inanité des conventions et, surtout, du vide d'une terra incognita (le blank space) où semblent se déchaîner dans *Heart of darkness*, les forces du mal déviées par l'Europe sur l'Afrique et, dans *Cannibale*, le démon simulateur de la violence, de l'avidité, du désir et de la folie sans pitié, qui ne dévie jamais mais devient de plus en plus gigantesque, se déversant dans l'espace claustrophobe de l'Afrique des dictatures⁴¹⁶.

Il est possible de pousser plus loin cette analyse de Silva Riva. La convocation de ces thèmes (violence, folie, sauvagerie) peut être considérée à la fois comme une parodie de la littérature coloniale et une critique de la violence postcoloniale dans les sociétés africaines. Le roman colonial, on le sait, reproduit les stéréotypes, procède à des descriptions violentes et reprend les descriptions de Hegel⁴¹⁷, qui peint l'Afrique comme un lieu étrange (des fleuves profonds et des animaux féroces), un lieu où les fêtes et les cérémonies sont présentées comme des moments de possession : « Souvent le prêtre passe plusieurs jours en proie à un état dans lequel il est livré à la folie, tue les hommes, boit leur sang et le fait boire aux assistants⁴¹⁸ ». Cette représentation, qui met en exergue la violence, est également reprise dans les romans

⁴¹⁶ Silva Riva, *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 299.

⁴¹⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Raison dans l'histoire : introduction à la philosophie de l'Histoire*, Librairie Plon, 1965, Félix Meiner Verlag, 1955, traduction et présentation de Kostas Papaioannou.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 255.

comme *L'État sauvage* (1964), *Au cœur des ténèbres* (1989) et *Les Flamboyants* (1976) qui assimilent l'Afrique à la folie, à l'innocence et aux pratiques sexuelles obscènes.

Dans *La Polyandre*, certains passages empruntent les voies du récit colonial. Le pays de certains immigrés au foyer africain à Paris est décrit comme une forêt où la concurrence est rude, où il y a des « négros bien avitaillés » et/ où les « nègresses baisent comme des bêtes, des fauves » (*LP*, 74).

Enfin, l'écriture de Bolya Baenga dénonce la violence faite aux corps; elle critique les crimes politiques, le trafic d'enfants, la déshumanisation des femmes, la Françafrique et les effets dévastateurs de la mondialisation, des maux qui font du continent africain le maillon faible⁴¹⁹. Cette représentation d'une Afrique profanée et meurtrie prend une dimension singulière dans les romans où l'obscène devient la métaphore d'une liberté verbale et créatrice.

2.4. « Bien » écrire le mal parler

L'utilisation d'une langue argotique et vulgaire est le corolaire de l'écriture de l'obscène que nous avons observée chez Bolya Baenga, une écriture dans laquelle le mal parler remplace les termes les plus communément employés. En effet, pour qui connaît la prédilection du polar pour le langage argotique⁴²⁰, le refus de respecter la décence verbale dans le polar africain ne doit pas être considéré comme un phénomène nouveau et étonnant. Ainsi, Christiane Ndiaye, dans son article, « Le Grotesque dans le polar : carnavalesque ou

⁴¹⁹ Bolya Baenga, *L'Afrique, le maillon faible*, Paris, Le Serpents à plumes, 2002.

⁴²⁰ Terme désignant la pègre, l'argot est souvent défini comme la langue des malfaiteurs, comme le souligne Louis Jean Calvet : « Le mot a d'abord désigné une communauté, l'ensemble constitué par les mendiants, les voleurs, ce qu'on a ensuite appelé le Milieu ou la pègre. On a ainsi parlé du *royaume d'argot* pour désigner l'organisation des malfaiteurs. Et les membres de cette organisation parlaient ce qu'on appellera d'abord le *jargon*, terme que l'on rencontre dès le début du XIIIe siècle sous les forme *gargon* et *gergon*, puis le *jobelin*, mot qui apparaît au XVe siècle en particulier chez François Villon » (Louis Jean Calvet, *L'Argot*, Paris, PUF, 1994, p. 5).

clichés? » résume bien les enjeux heuristiques, esthétiques et éthiques de la présence du langage grossier dans le polar africain. Selon elle, la langue vulgaire, non conventionnelle renforce la « grande liberté verbale et l'esprit de transgression qui permet à ces écrivains de se mêler de tout et de tout mêler : les clichés, les caricatures, le risible, le macabre, le tragique et le trivial⁴²¹».

Georges Ngal, tout en insistant sur le choix de l'argot ou de la langue populaire dans le roman de Bolya, adopte une approche analytique semblable à celle de Christiane Ndiaye. Sa démarche consiste à articuler la langue au bestiaire : « L'écriture est « démocratisée » par l'utilisation d'une langue elle-même « bestialisée ». Le prix mis pour faire émerger la brute dans tout ce qui prolonge l'ordre colonial et impérialiste est l'emploi d'une langue qui ne s'embrasse d'aucune retenue ⁴²² ».

En effet, loin d'être une simple convention du polar, cette mise en évidence d'une double articulation du mal parler dans le polar africain relève incontestablement d'une démarche éminemment critique. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement pour les auteurs africains de ressasser les clichés du roman noir, mais surtout de décrire le fonctionnement du mal parler qui se fonde dans les romans sur une axiologie de la domination et de la manipulation.

Comme les protagonistes du roman de Bolya, les personnages des polars de Janis Otsiemi utilisent abondamment un langage grossier, qui est intégré dans les séquences narratives au même titre que les réflexions sur l'actualité politique et culturelle. L'importante

⁴²¹ Christiane Ndiaye, « Le Grotesque dans le polar : carnavalesque ou clichés? », dans Rémi Astruc et Pierre Halen (dir.), *Le Grotesque dans les littératures africaines*, Metz, Université de Lorraine, 2012, p. 177.

⁴²² Georges Ngal, « L'écriture en liberté : *Cannibale* de Bolya et *L'Instant d'un soupir* de Emongo », dans Pierre Halen et János Reisz (dir.), *Littératures du Congo Zaïre, op. cit.*, p. 287.

place que le texte accorde au lexique argotique est d'autant plus significative que ce langage s'inscrit au cœur des thèmes de la sexualité et de la violence, thèmes qui sont liés au milieu de la prostitution et du crime organisé. C'est dire que le langage du corps dans les romans d'Otsiemi entretient non seulement un rapport privilégié avec le langage argotique, mais contamine aussi les aspects thématiques et structurels des textes et débouche sur les injures, les insultes et les insanités.

Janis Otsiemi est sans doute l'auteur africain du polar qui a poussé à l'extrême l'usage du mal parler. Il n'est pas seulement un « peintre » de la condition misérable des habitants d'Akébé, ce quartier populaire de Libreville, mais un constructeur, un inventeur des formules et expressions particulières. L'argot lui sert non seulement à innover lexicalement, mais il est aussi porteur de significations complexes, d'où la démultiplication des expressions possibles du mal parler, démultiplication qui témoigne d'un projet de dire qui se heurte à l'indicible. L'agencement des histoires de vols, de braquages et de crimes semble avoir parfois moins d'importance que la variation sur le parler argotique. Par exemple, les références au corps, aux parties intimes, à la prostitution captent l'attention du lecteur par une subtile description des événements racontés. Tout au long de ses romans, Janis Otsiemi se livre ainsi à une démarche particulière : ses textes mettent constamment en valeur le mal parler local⁴²³. Il le précise dans cette interview accordée au journal français *Libération* :

⁴²³ Selon Denise François, l'usage de l'argot dans une œuvre littéraire exige une certaine connaissance de la langue commune : « Lorsqu'un écrivain s'empare de l'argot, il ne s'empare donc pas d'une langue qui serait plus ou moins sienne, mais d'un lexique qu'il connaît de plus ou moins longue date, qu'il pratique et domine plus ou moins le bien et qu'il doit faire passer de ses formes orales à l'expression écrite. À la limite donc, on n'écrit jamais « en argot » mais bien dans une langue commune " châtiée " ou " relâchée " (dans sa syntaxe, notamment) où viennent s'insérer des termes argotiques transcrits » (Denise François, « La Littérature en argot et l'argot dans la littérature », *Communication et langage*, n° 27, 1975, p. 6.)

Je puise ces expressions dans le français parlé au Gabon, qu'on appelle communément ici le « gabonisme ». C'est un mélange d'argot local, des mots en langues vernaculaires gabonaises et de la langue française. J'en invente quelques unes. Cette manière plaisante de « faire des bébés à la langue française » est une manière pour moi d'affirmer ma culture, ma langue, mes origines, mon africanité et ma francophilie⁴²⁴.

Ce choix fondamental de « faire des bébés à la langue française » ouvre des perspectives nouvelles dans la représentation du corps et de diverses pratiques. Avec les proverbes et les expressions idiomatiques empruntées aux différentes langues du Gabon, ses polars proposent une réflexion critique sur la société gabonaise et africaine où l'homme « est appréhendé dans sa complexité linguistique, sociale, culturelle, ethnographique et historique⁴²⁵ ».

Comme dans *La Bouche qui mange ne parle pas*, c'est la sexualité et les rapports complexes entre les différents personnages qui déclenchent, favorisent et instaurent une poétique du mal parler dans *Le Chasseur de Lucioles* et *La Vie est un sale boulot*. En effet, la surdétermination du langage grossier dans ces trois romans découle essentiellement du fait qu'il fonctionne tout d'abord comme un moteur narratif. Le romancier gabonais met en place une narration travaillée par l'argot et les insultes. L'enjeu ludique et créatif compte parmi les traits les plus caractéristiques de ses romans. Rappelons-en quelques-uns :

⁴²⁴ Sabrina Champenois, «Interview de Janis Otsiemi, écrivain gabonais qui fait des bébés à la langue française», *Libération*, 2010. http://next.liberation.fr/livres/2010/10/07/en-realite-le-polar-est-pour-moi-un-pretexte_684571. Consulté le 12/02/2017.

Dans les romans de Janis Otsiemi, les frontières entre la langue argotique et la langue populaire sont souvent difficiles à tracer. Jean Paul Colin a déjà montré comment « la communication argotière est devenue une forme du langage populaire, s'est généralisée à de nombreux égards. Nous ne pouvons plus guère déceler maintenant de différence entre populaires et argotiques, qui tous deux participent d'une sorte d'encanaillement général et «démocratique », alors que jusqu'en 1941, une abondante littérature illustre cet égard, la jonction se faisant par exemple chez un Zola, dans *L'Assommoir*, chez un Georges Darien, dans *Biribi* » (Jean-Paul Colin, *Argot et poésie. Essai sur la déviance lexicale*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, p. 18).

⁴²⁵ Françoise Naudillon, « Le Polar africain et subversion langagière », dans Musanji Ngalasso-Mwatha (dir.), *L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*, op. cit., p. 350.

Les polars de Janis Otsiemi mettent toujours en œuvre un ludisme langagier : structures grammaticales déroutantes, présence variée des antonomases, des mots-valises et des proverbes, tels sont les procédés utilisés pour donner une dimension à la fois « grave » et humoristique aux romans. Son écriture se distingue ainsi par le fait que l'expressivité l'emporte souvent sur la concision.

Par exemple, dans *La Bouche qui mange ne parle pas*, roman au titre humoristique, certaines constructions phrastiques ne sont souvent compréhensibles que si l'on possède une connaissance des codes culturels locaux. Nous avons ainsi pu identifier deux procédés linguistiques importants : les uns relèvent des gabonismes qui se créent selon les mécanismes traditionnels de la composition (dérivation sémantique, préfixale, suffixale, etc.). En voici quelques exemples : « Porte-sous » (portefeuille) (*LVS*, 19), « faire l'avion » (faire vite) (*CL*, 33), « faire le ngounda-ngounda » (faire le malin) (*CL*, 63), « bouchards » (*LVS*, 19), « grand frère même père même mère » (*LBMP*, 15), « chercher la bouche de quelqu'un » (le provoquer) (*LBMP*, 24), « on a reçu ta bouche » (on a accepté ton autorité) (*LBMP*, 31).

Les autres procédés consistent à substituer un mot à un autre mot en déplaçant le sens par un changement de la nature du mot. Par exemple, les verbes « virguler » (*LVS*, 12) « week-ender » (*LBMP*, 57), « coraniser » (*CL*, 63) se comprennent respectivement au sens de « tourner », de « passer le week-end » et de « réciter par cœur ». Il arrive parfois que certains mots soient substitués à leur équivalent pour décrire une réalité typiquement africaine : « gagne-pain » devient « gagne-manioc » (*LVS*, 16).

Autant les narrateurs des différents romans utilisent une langue argotique et vulgaire, autant les bandes criminelles à l'instar de Sisco, de Chicano, de Solo et leurs acolytes s'expriment régulièrement dans une langue injurieuse : « Putain ! ça, c'est du matos, jura Tom

entre ses dents pourries, tripotant une Kalachnikov comme un môme qui venait de découvrir son cadeau de Noël » (CL, 45).

Ainsi, les romans de Janis Otsiemi dévoilent une panoplie de jeux ironiques, humoristiques et linguistiques en même temps. L'on peut d'emblée postuler que le recours au mal parler sert à critiquer certaines réalités complexes. Par un procédé singulier, le romancier développe notamment toute une terminologie autour de la prostitution. Il emploie, par exemple, une formule humoristique « le marché de la cuisse tarifée » pour décrire l'univers de la prostitution : « Le marché de la cuisse tarifée était tenu par les Camerounaises et les Équato-guinéennes bien que depuis quelques années des Gabonaises s'y étaient mises elles aussi » (BMNP, 24). Dès les premières pages du *Chasseur de lucioles*, les policiers Koumba et Owoula, qui enquêtent sur les différents meurtres, sont présentés sous le jour peu glorieux de clients de ce « marché » : « Les flics de Libreville étaient connus pour leur fréquentation assidue des bordels de la capitale » (CL, 77).

Le lecteur apprend dans *La Vie est un sale boulot* également que ces deux enquêteurs de la PJ sont les fidèles abonnés à la cuisse tarifée : « Abonnés à la cuisse tarifée, les deux enquêteurs de la PJ, en avaient fait le lieu de leurs nuits blanches » (VSB, 108). Ce procédé linguistique, déjà entraperçu dans *La Vie est un sale boulot* et dans *La Bouche qui mange ne parle pas*, se rapporte également à un enjeu central du roman *Le Chasseur de lucioles*, qui narre les malheurs, les péripéties et le projet de vengeance de Georges Paga, porteur de la « maladie du siècle » (CL,58) :

Le commerce de la cuisse tarifée faisait florès dans le pays. En quelques années, des garceries avaient poussé ça et là comme des champignons, à croire que baiser était devenu le sport favori des Gabonais. Nul ne l'ignorait. Les Gabonais étaient passionnés de femmes. Et bon nombre d'entre eux entretenaient des *deuxièmes bureaux*. (CL, 76)

Cette langue non conventionnelle, employée tout au long du roman, caractérise aussi la narration. Et la variation sur le « commerce de la cuisse tarifée » circule d'un chapitre à l'autre, d'un roman à l'autre. Si la langue de la « drogue et de la drague » des différentes bandes criminelles décrit l'existence et le quotidien d'une catégorie sociale, en marge de la société majoritaire, celle des policiers Koumba et Owoula et des autres personnages heurte les normes et la décence verbale. Car, au-delà de constantes allusions aux corps morcelés des prostituées, le mal parler qui caractérise le *Chasseur de Lucioles* remplit à la fois une fonction esthétique et éthique et gagne progressivement en vulgarité dans *La Bouche qui mange ne parle pas* et dans *La Vie est un sale boulot*.

Ce qui attire alors l'attention du lecteur des textes de Janis Otsiemi, c'est qu'apparaissent rarement les expressions les plus communément employées, à savoir « les prostituées » et les « maisons closes ». Ces termes courants sont remplacés dans le texte par de « tuéé-tuéé », « garceries » et « onusienne » (*CL*, 57). On retrouve tout au long des romans des séquences narratives importantes relevant de ce discours, à l'instar des passages où les deux policiers Koumba et Owoula réactualisent leur fréquentation commencée, à l'âge juvénile, des « garceries » et des bars les plus « branchés » de Libreville. Même les corps inanimés des prostituées « stéatopyges » suscitent leur curiosité : « Koumba ne put s'empêcher de remarquer son *bodge* (fesses charnues d'une femme). Avec un paquet pareil, elle devait être une véritable attraction dans la rue pour les piétons et les automobilistes » (*CL*, 111). Ces passages peuvent répugner au lecteur autant qu'ils l'intriguent.

En outre, le mal parler se rapporte souvent à la violence physique qui se double de violence verbale. Intrigué par le comportement de tueur des prostituées de Libreville, Owoula, l'assistant de Koumba, a du mal à se contenir. Ses propos, lors de la réunion départementale,

sont assez violents : « À ses yeux, toutes les femmes étaient des lucioles à la seule différence qu'il y avait des putes publiques, celles qui font le trottoir et des putes privées, les femmes au foyer » (*CL*, 127). Encore plus loin, il renchérit : « Peut-être qu'il a appris que sa mère était une pétasse et ça, il n'arrive pas à supporter, Capitaine » (*CL*, 138). C'est que, dans les romans de Janis Otsiemi, le mal parler n'est pas seulement l'apanage des malfrats et des policiers, mais se diffuse dans tout le texte. Les témoins mêmes y ont recours. Ndour, le gardien de l'Hôtel, n'échappe pas à la règle. Répondant aux questions des policiers Koumba et Ouwola, Ndour, ce jeune Sénégalais que Léon Mouity a engagé comme gardien de nuit, raconte les circonstances dans lesquelles la jeune femme Ngomo Estelle est arrivée au Motel avec son client, Georges Paga. Mais c'est le caractère populaire de son français qui attire soudainement l'attention :

- Koumba se tourna vers le gardien
- De quelle marque était cette voiture?
- Je ne sais pas, patron. Il faisait nuit noire. Moi étais assis pour moi tranquille quand ils sont arrivés. Ils voulaient garer devant portail. Moi, j'ai dit : on gare pas là. Ils sont partis garer derrière le motel. Même quand ils sont entrés, j'ai dit bonsoir. Mais, ils ont pas répondu. J'ai cru que monsieur était pressé de baiser la fille. Je savais pas qu'il allait tuer femme. (*CL*, 86-87)

Les prostituées elles-mêmes s'y adonnent à cœur joie, à l'instar d'Annette dont les sorties nocturnes avec le comptable Georges Paga occupent quelques pages du roman. Situons le contexte : Georges Paga, qui se promène sur les bords de la mer, rencontre Annette. Il lui propose d'aller prendre un verre dans un bar de la ville. Dans la voiture qui les conduit au Motel, ils échangent des propos salaces. Arrivés à destination, Georges demande à la prostituée si elle désire prendre une boisson. Annette, sans passer par quatre chemins, répond : « Y a pas mieux pour me mettre à l'aise avant de me sauter » (*CL*, 61).

Si les romans de Janis Otsiemi se démarquent par l'omniprésence de ce mal parler, d'autres romans ne sont pas en reste. Le mal parler comme caractéristique distinctive de la voix narrative se retrouve également dans *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc* de Mongo Beti. Dans ces deux romans qui racontent la même histoire, celle de la disparition mystérieuse du journaliste politique Zam, l'insulte n'est pas seulement une simple convention du langage populaire des personnages, elle est intégrée dans les séquences narratives et fait partie des situations inventées pour la nécessité de l'articulation du récit. Elle met continuellement en jeu différents participants de l'action au cours de laquelle surgissent des propos incongrus. C'est ainsi que les rapports entre Zamakwé et Élisabeth, les deux principaux personnages des romans, sont réduits aux insultes⁴²⁶, situation qui se traduit par le biais d'une très grande performance verbale, comme nous pouvons le constater dans ce passage de *Trop soleil tue l'amour* :

– Qu'est-ce que tu fous là, alors? cracha Zamakwé, dans ses œuvres, rompant les écluses. Oui, finissons-en enfin, pourquoi es-tu revenue? Je suis allé te chercher, moi ? Dis, est-ce que c'est moi qui t'ai rappelée cette fois? Qu'est-ce que tu fous là, sale petite pute? Tu ne baisses pas pour avoir des sous peut-être? Si ce n'est pas ça une pute, tu vas me dire ce que c'est alors? [...]

⁴²⁶ La notion d'« insulte » est difficile à définir à cause de son voisinage avec les autres notions comme injure, invective, juron, apostrophe, vanne, gros mot, blasphème, incivilité, outrage). Pour Jean Derive et Marie Jo Derive, l'insulte n'est ni une catégorie lexicale, ni une catégorie rhétorique, mais « une adresse directe à un allocataire, c'est à dire que l'énoncé qualifié comme insulte doit se présenter sous forme d'apostrophe, soit avec les marques grammaticales de la deuxième personne (pronoms, formes conjuguées, impératifs). [...] Pour devenir insulte, l'énoncé doit avoir pour fonction d'attribuer à l'allocataire une nature (ou simplement une propriété) indéniable comme dévalorisante » (Jean Derive et Marie Jo Derive, « processus de création et valeur d'emploi des insultes en français populaire de Côte D'Ivoire », *Langue française*, 2004, n° 144, p. 3.)

Dans le même ordre d'idée, Philippe Ernotte et Laurence Rosier (*Le lexique clandestin*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2000), appellent "insulte" « les formes typiquement linguistiques de l'injure (laquelle possède également des formes gestiques, mimiques ou d'indifférence méprisante) mettant nominalement en cause l'individu dans son appartenance décréetée (insulte essentialiste : Pédale !) ou dans son être supposé révélé par une situation déterminée (insulte situationnelle : Feignasse !) », p. 3).

Oui, et pourquoi me colles-tu aujourd'hui, espèce de sale pouffiasse? Tu as besoin d'argent, c'est ça ? Tu veux que je te donne mon fric, hein, triple salope? Je suis vieux, peut-être, mais mon fric est jeune, lui, et t'intéresse, hein, connasse. (TSTL, 17)

Quels sont donc les actes qui motivent cette série d'insultes de Zam? C'est sans doute au cœur des relations sociales et affectives complexes entre Zam et Bébête que l'on peut mieux comprendre le substrat idéologique de ce mal parler. Dans un autre passage du même roman, on peut lire :

C'est vrai que Zam se remettait mal des émotions des événements récents, si nouvelles pour lui, véritablement inouïes, mais surtout épuisantes, sans d'ailleurs se douter aucunement du mal qui le minait. Il ne prenait aucune précaution avec ses proches. Plusieurs fois, il dit à Bébête, sans motif :

– Bon sang de merde, mais qu'est-ce que tu fous, connasse, triple salope? Qu'est-ce que j'ai fait au Bon Dieu pour me coller une pouffiasse pareille?

À la cinquième ou sixième apostrophe de ce style, Bébête, qui n'avait rien d'un ange de patience, répliqua en sanglotant :

– Sale ivrogne, vieux con, j'ai encore fait quoi? Pourquoi tu m'insultes toujours? Toujours, toujours la même chose : d'abord tu bois, et puis tu m'insultes. Je suis fatiguée. [...] (TSTL, 91)

Tout au long des romans, les personnages s'affirment à l'encontre des considérations morales, sociales et religieuses. Toutefois, leur particularité réside moins dans leur caractère cynique que dans les discours virulents qu'ils tiennent sur les institutions officielles. Si certains dénoncent les tripatouillages politiques, le népotisme, le clientélisme et le laxisme, d'autres procèdent à des insultes ontotypiques⁴²⁷. Ainsi les multiples jurons proférés par Zamakwé contre sa femme Bébête reposent non seulement sur un jugement de valeur très marqué (il lui

⁴²⁷ Selon la théorie praxématique, les insultes ontotypiques sont des discours insultants qui visent les caractéristiques ontologiques de l'individu. Philippe Ernotte et Laurence Rosier les définissent comme suit : «Comme les ethnotypes et les sociotypes, les ontotypes visent l'individu par inclusion dans une classe d'individus, à ceci près que l'échelle de valeur en vertu de laquelle on les énonce reste invisible. Que l'ontotype se construise parfois, lui aussi, par inclusion syntaxique dans une classe (Espèce de —, Tu un —) ne change rien à la perception qu'on en a : le procès d'idéologie sera intenté dans les deux premiers cas et pas dans le troisième, en raison du particularisme de l'insulté » (Philippe Ernotte et Laurence Rosier, « L'ontotype : une sous-catégorie pertinente pour classer les insultes ? », *Langue française*, n°144, 2004, p. 6.).

reproche son comportement volage), mais ils contreviennent, comme les propos des autres personnages, à la politesse, à la convenance et la décence, et provoquent des ripostes assez violentes. La péjoration ou l'emploi réitérée des sexotypes⁴²⁸ tels que « salope, pute, sale, pouffiasse, conne, connasse » ou de l'enclosure « espèce de » traduisent à suffisance ses tactiques d'humiliation et de domination.

Face à ces nombreuses attaques de Zam, Bébête tente, dans un premier temps, d'ignorer *l'effet injure*⁴²⁹, mais finit par adopter la même attitude que son mari : « Sale ivrogne, vieux con ». Philippe Ernotte et Laurence Rosier, dans « L'ontotype : une sous-catégorie pertinente pour classer les insultes » insistent particulièrement sur la stratégie adoptée par un individu lorsqu'il est la victime des insultes répétées. Selon eux, dans

sa réception par l'allocutaire, l'insulte dialogale offre in situ une marge de manœuvre discursive : la possibilité de répliquer (par riposte équivalente ou par crescendo : sémantique, phonétique, ou proxémique), mais aussi la liberté de tenter de désamorcer l'insulte, soit en l'ignorant, soit en renouant le dialogue en en déviant le contenu polémique ou en se justifiant⁴³⁰.

Malgré tout, le langage vulgaire qui traverse les polars de Mongo Beti devient parfois humoristique. L'humour qui apparaît dans la désignation même des personnages : « Grégoire le proxo », « Joachim le Bigleux » et Norbert « le flic amateur d'extras » tourne en dérision les personnages et leurs actions. Autant les personnages représentés sont ridicules, autant leurs actions sont insignifiantes. Dans *Branle-bas en noir et blanc*, la préparation du discours à présenter au tribunal sur les problèmes conjugaux de Norbert, « le flic amateur d'extras », avec Rebecca, passe par le repérage des expressions possibles du mal parler :

⁴²⁸ L'expression est de Philippe Ernotte et Laurence Rosier.

⁴²⁹ Voir Evelyne Larguèche, *L'Effet injure : de la pragmatique à la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

⁴³⁰ Philippe Ernotte et Laurence Rosier, « L'ontotype : une sous-catégorie pertinente pour classer les insultes ? », *op. cit.*, p. 3.

[...] Retiens bien cela, ça va attendrir le juge, c'est un Africain, après tout, il comprend bien la mentalité africaine. Tu apprends donc ta petite Rebecca chérie, élevée dans la religion chrétienne rehaussée par notre tradition, offre son cul à tous les passants pour une bouchée de pain. Retiens bien cette façon de parler, c'est capital. Le juge est Africain, certes, mais tu vas parler en français, puisque tu es fonctionnaire, et pas en français africain, comme on fait dans la rue. Si tu dis, par exemple, elle se fait baiser ou bien elle couche, c'est pas la même chose, ça ne frappe pas un juge, ça surtout Africain. Je les connais, c'est une catégorie complètement inculte. Tu comprends? Tu pourras dire elle se fait enculer, c'est pas mal déjà, on croirait qu'elle a été forcée, qu'elle n'était pas consentante. [...] Mais elle offre son cul, c'est vraiment ce qu'il y a de mieux. D'accord? Tu diras, elle a offert son cul? (BNB, 67)

Ces propos s'inscrivent dans la poétique de la grossièreté et du mauvais goût, caractéristique du polar. Comme Zam et Bébête, d'autres personnages se livrent à des insultes. Dans les discussions entre Eddie, l'avocat marron et Norbert, les expressions comme « espèce de trou de cul », « petit pédé merdeux » et « enfoiré de connard de bougnoul » (*TSTL*, 70) sont proférées, provoquant ainsi une hilarité générale dans la salle :

- Qu'est-ce qui lui a pris tout à coup de capituler comme ça, en rase campagne? demandant Zam à son avocat dès qu'ils furent dehors.
- Je suppose, fit l'avocat, que tu veux parler de cet enculé de flicailon de merde, que je n'avais d'ailleurs jamais vu auparavant, ce qui ne laisse pas de m'étonner ? Tu as vu comment il cause? On dirait un acteur qui a longtemps répété les répliques. Et comment il te reluquait, tu as vu? Et si c'était un pédé? (*TSTL*, 37)

Les protagonistes introduisent ainsi dans le récit un comique verbal qui contribue à la démystification de la réalité sociale. Mbaye Diouf rappelle que dans *Branle-bas en noir et blanc*, une « énonciation ludique subvertit la question du pouvoir politique donnée comme lieu d'une écriture⁴³¹», une énonciation qui s'élabore dans une dynamique dialogique et qui se manifeste dans le jeu et dans le persiflage.

⁴³¹ Mbaye Diouf, «Fabulation du pouvoir et l'énonciation ludique dans *Branle-bas en noir et blanc* de Mongo Béti », *Éthiopiennes*, n° 77, 2006, p. 1.

Dénonçant la corruption politique et policière, les romans de Mongo Beti décrivent une société postcoloniale à la dérive où les rôles sont inversés. Il procède à une parodie du pouvoir politique et du métier d'avocat. Eddie, « l'avocat marron », qui enquête sur la disparition de Zam et Bébète, est présenté comme un homme dont « la trajectoire n'est pas facile à détailler » (*TSTL*, 42). C'est que l'une des expériences d'Eddie est d'avoir vécu dans les milieux du vol et du crime. Clochard et chômeur à Paris, il s'était « réfugié successivement dans les quartiers trop accueillants de la Goutte d'Or, Belleville, Ménil-Montant, Pigalle, Rochechouart et Mouffetard » (*TSTL*, 42) avant de revenir s'adonner à des activités mystérieuses au pays. Le texte décrit sa trajectoire en ces termes :

Eddie, longtemps simple avocat marron, comme tant d'autres ici, converti depuis peu à la difficile profession de détective privé à la suite de péripéties existentielles qui l'ont perturbé, doit uniquement être considéré par nous comme un particulier qui a roulé sa bosse, et qui, adonné aux pratiques communes, professe cependant des opinions singulières. (*BNB*, 8)

Il faut en somme concevoir l'enquête policière dans les romans étudiés comme une démarche dont la principale fonction est de traduire les problèmes et d'illustrer les lacunes sociales et politiques. Les romans de Diallo, de Konaté et de Keita sont en ce sens exemplaires. Dans leurs romans, l'enquête est une plongée dans la vengeance. Celle-ci « s'incarne de diverses manières dans le ressentiment, le dédommagement, les représailles voire la malédiction, mais aussi dans l'honneur ou la fidélité à soi-même⁴³² ». La vengeance de Kouty, des sages d'Oniateh, comme celle des dignitaires malinkés de Nagadji, rappelle que l'homme n'est pas seulement un être de raison, mais aussi un être d'émotion, qui ne saurait tolérer le déshonneur, l'humiliation et les injustices. Elle renforce les stratégies narratives de ces romans qui

⁴³² Michel Erman, *Éloge de la vengeance*, Paris, PUF, 2012, p. 11.

associent étroitement la vengeance à l'honneur, à la dignité humaine et aux valeurs léguées par les ancêtres. Les polars de Konaté, de Diallo et de Keita, racontent, à travers la vengeance, des histoires complexes : outre la multiplicité d'enquêteurs et de justiciers, qui rend parfois difficile la progression de l'enquête, les deux régimes de justice qui sont mises en scène relèvent de deux formes de savoir dont les représentants proposent une réflexion sur le bouleversement social.

Finalement, l'enquête donne lieu à une poétique du mal parler qui apparaît comme un trait fondamental des romans de Janis Otsiemi, de Mongo Beti et de Bolya Baenga. Leurs romans ne sont pas seulement en prise directe avec l'actualité politique africaine, mais ils construisent aussi des histoires individuelles et collectives mystérieuses dont l'élucidation passe par une critique acerbe des pouvoirs politiques. Le mal parler s'y décline à travers les configurations narratives et discursives. Ce mal parler, qui est l'une des conventions du polar, s'oppose au langage ésotérique des détenteurs du savoir traditionnel mis en scène par Moussa Konaté et Bokar N'Diaye. Comme l'un des effets les plus manifestes dans les romans de Mongo Beti et de Janis Otsiemi, il amène alors à considérer sous un autre éclairage l'histoire des relations tumultueuses entre les différents personnages. Les auteurs respectent non seulement la poétique du roman noir, mais ils l'adaptent aussi à un nouvel environnement.

Troisième partie

Effets d'étrangeté et effets de réel : formes et enjeux de la critique sociale

Chapitre 1

Mystères du polar

1.1. De l'étrange et de l'irrationnel : une écriture du pseudo-fantastique ?

Le développement des chapitres précédents permet de faire le constat suivant : la figure de justicier (vengeur ou justicier traditionnel) comme personnage dévoilant son savoir, est un élément fondamental quant aux rapports multiples que la fiction policière africaine entretient avec l'environnement discursif. C'est d'abord autour du détenteur de savoir ancestral que tourne l'intrigue, modifiant les contours de l'enquête rationnelle. Ainsi, les frontières «classiques » entre le rationnel et l'irrationnel, entre le naturel et le surnaturel deviennent souvent problématiques, d'où la complexité de la nature du crime dans le polar africain. On n'est plus dans l'ordre de la célébration de la victoire de la raison, mais dans l'ordre de la confrontation des différentes visions du monde. Ceci revient donc à dire que l'enquête policière, telle que menée dans le polar africain, n'est plus à considérer en fonction seulement de son aboutissement⁴³³, mais comme une interrogation sur le fondement même des cultures mises en scène. De cette manière, la méthode hypothético-déductive à la Sherlock Holmes montre sa limite. Cette méthode, comme le note Gilles Menegaldo, ne « s'applique qu'à une

⁴³³ Alexie Tcheuyap, dans son analyse sur *L'Empreinte du renard* de Moussa de Konaté, résume bien cette problématique : « En déplaçant la scène de l'enquête et des meurtres des milieux urbains vers une zone rurale, Moussa Konaté effectue en soi une révision majeure par laquelle le mal cesse de sévir en ville pour s'installer dans des villages. Il effectue aussi d'autres esthétiques qui donnent à ce récit sa nature singulière. [...] D'abord, il subvertit les codes classiques du genre dont il brouille les frontières en diverses catégories. Ensuite, la célébration narrative nuance les concepts de "crime " et de "culpabilité", puis rend la recherche de la "preuve" problématique, voir vaine. Tout cela permet de construire un discours qui convoque des catégories étrangères à la " rationalité " policière classique où le manichéisme, le cartésianisme et la "cohérence " sont de mise. En dernier point, la construction syntaxique fait de la fin non pas la solution d'une énigme qui met à l'écart le "coupable", tel qu'habituellement conçu par le manichéisme du policier ordinaire, mais semble faire plutôt triompher la justice des faibles » (Alexie Tcheuyap, « *L'Empreinte du renard* de Moussa Konaté et les transformations africaines du polar », *Présence francophone*, vol. 81, 2014, p. 151-152).

société donnée dont il faut également connaître les codes pour qu'elle ait la moindre chance de réussite⁴³⁴ ».

En effet, malgré les discours scientifiques et pédagogiques des différents détectives, certains polars africains ne parviennent pas à tourner le dos au surnaturel, à l'irrationnel⁴³⁵. Il y surgit au moment de la description des savoirs et des pratiques culturelles et religieuses des peuples représentés. Comme nous allons le voir avec les romans de Konaté, de Keita, de N'Diaye et de Ngoye, l'écriture policière africaine nous informe non seulement sur des pratiques et des techniques des détenteurs du savoir traditionnel dont les trajectoires soulignent les changements et les bouleversements entraînés dans la société africaine, mais elle est également « tournée vers le surnaturel, la sorcellerie et le fantastique⁴³⁶ » et joue constamment sur l'ambiguïté entre le plausible et l'invraisemblable, l'explicable et l'inexplicable, l'admissible et l'inadmissible. Cette hésitation déstabilise le lecteur qui n'arrive pas à cerner les contours du monde dit réel. Puisque les crimes sur lesquels enquêtent les policiers apparaissent souvent comme « sans auteur et sans arme », le surnaturel se lit comme le vecteur de la saisie d'un réel problématique qui met à rude épreuve le savoir rationnel.

Ce surnaturel, qui articule dans les séquences narratives des romans, des niveaux de perception et d'intellection traditionnellement séparés (le présent et l'absent, le naturel et le

⁴³⁴ Gilles Menegaldo et Maryse Petit (dir.), *Manières de noir. La fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 9.

⁴³⁵ Selon Françoise Bornadel, les frontières entre l'irrationnel, le surnaturel, le magique et le fantastique sont parfois floues : « Des proximités immédiates font en effet de l'irrationnel le parent proche de l'illogique, de l'irréfléchi (ou irraisonné), de l'insensé ou du déraisonnable; et d'autres rapprochements, plus incertains encore, en font le terme générique permettant d'évoquer : l'inexpliqué ou l'inexplicable, l'accidentel, l'indécidable, l'absurde, l'insane, l'inconcevable, le mystérieux et l'énigmatique, le monstrueux. Si bien que ce terme, doté de surcroît par qui l'utilise d'une forte charge émotionnelle, pourrait souvent être remplacé par : occulte, fantastique, magique, ésotérique, imaginaire, invisible, irréel ou surréel, inconscient, subconscient ou transconscient, surnaturel » (Françoise Bornadel, *L'Irrationnel*, Paris, PUF, 1996 : 7-8).

⁴³⁶ Sylvère Mbondobari, « Dialogue des genres et écriture de l'imaginaire social chez Tchicaya U Tam'si et Modibo Soukalo Keita », *Présence francophone*, 2012, n° 78, p. 83.

surnaturel, le réel et l'imaginaire), permet de lire le réel étrange. La logique cartésienne est constamment remise en cause par des phénomènes effrayants qui bouleversent l'ordre naturel des choses; des pratiques occultes (magie, maraboutisme, sorcellerie) et le merveilleux font également sans cesse irruption dans l'univers romanesque.

Désignant ce « qui n'est pas rationnel, qui n'est pas conforme à la raison ou du domaine de la raison⁴³⁷», l'irrationnel, qui regroupe les croyances jugées magiques et qualifiées de superstitieuses, mais aussi les peurs, les obsessions et les phobies, est, dans le polar africain, lié au réel : il n'est pas totalement perçu comme un obstacle épistémologique au réel, mais comme un écart familier, comme un phénomène normal qui fait partie intégrante du quotidien.

Dans les romans à l'étude, l'opposition rigoureuse entre le rationnel et l'irrationnel relève certes d'une stratégie discursive évidente, mais reste souvent brouillée par les enjeux culturels et épistémiques. Françoise Cévaër, dans son article « Enquêtes occultistes : les policiers antillais face au surnaturel », montre comment les pratiques occultes « s'allient pour entraîner [le lecteur] dans un univers troublant, apparemment incompréhensible, où le policier devra mener l'enquête⁴³⁸». Le constat qu'elle dégage à la lecture de *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau et *Les Cloches de la Brésilienne* de Gary Victor est aussi valable pour l'ensemble de la littérature policière des pays du Sud :

Le roman policier du sud plante ses intrigues au cœur des sociétés et des communautés africaines et antillaises, là où la tradition et le quotidien se trouvent chargés du surnaturel et de pratiques occultes. On ne s'étonnera donc pas du fait

⁴³⁷ Josette Rey Debove et Alain Rey (dir.), « Irrationnel », *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2014, p. 1371.

⁴³⁸ Françoise Cévaër, « Enquêtes occultistes : les policiers antillais face au surnaturel », *Présence francophone*, 2009, n° 72, p. 78.

que, dans le roman policier postcolonial, l'irrationnel paraisse presque invariablement présent, contaminant tous les composants du récit.⁴³⁹

L'ouvrage collectif *Life is a thriller : Investigating African Crime Fiction*⁴⁴⁰, issu du colloque international organisé par l'Université de Mayence du 9 au 12 janvier 2008, sur le roman policier africain, s'inscrit dans la même veine, en ce sens qu'il se propose d'examiner la place et les fonctions de la magie et les rapports entre l'écriture policière et le fantastique dans les romans africains de langue française, anglaise et portugaise. Dans ces différentes productions, le décor représenté est à la fois un décor rural et citadin où les traditions ancestrales occupent toujours une place considérable.

Cependant, il faut souligner que, quel que soit le point de vue adopté, l'examen des rapports entre le fantastique et la fiction criminelle condamne le lecteur à un double inconfort : d'abord parce que les frontières génériques entre ces genres paralittéraires sont floues, ensuite en raison du fait que les rapports possibles entre le fantastique et le roman policier, qui sont des rapports des textes entre eux, et les rapports des textes avec les discours externes (discours de la critique universitaire, journalistique, etc.), sont éminemment complexes. Comme la fiction criminelle dont la définition est, assurément, problématique, à cause de la démultiplication du genre en formules variées (roman à énigme, roman noir, roman à suspense) qui a fait que le roman policier a cessé depuis longtemps d'être unitaire ou homogène⁴⁴¹, le fantastique est un concept labile, controversé et vague, un « territoire brumeux, crépusculaire, aux reliefs dangereux, aux frontières incertaines⁴⁴²» dont la

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁴⁰ Christine Matske et Anja Oed (dir.), *Life is a thriller : Investigating African Crime Fiction*, Cologne, Rudiger Koppe, 2012.

⁴⁴¹ Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 53.

⁴⁴² Michel Viegnes, *Le Fantastique*, Paris, Flammarion, 2006, p. 13.

signification varie sensiblement selon les époques et les aires culturelles. Le comprendre, c'est sans doute porter une attention particulière à la structure et à l'évolution des œuvres fantastiques : la fantastique d'un texte « tient de l'intérêt que des objets étranges produisent chez celui qui en profite⁴⁴³» note Charles Grivel dans une étude consacrée au sujet. Les critiques lui attribuent des significations flottantes qui parviennent difficilement à délimiter ses frontières par rapport au merveilleux, au magique, au surnaturel et à la science-fiction. Espace de l'incertain, de l'ambiguïté et de lieux multiples, le fantastique, contrairement au roman policier, semble traduire le passage difficile d'un monde magique, surnaturel à un monde rationnel. Mais avant d'analyser les modalités de configuration des phénomènes magiques, étranges et surnaturels dans quelques romans de notre corpus, nous procéderons à un passage en revue des approches critiques qui s'attachent à mettre en évidence les relations entre le fantastique et le roman policier.

1.2. «Les littératures de la peur » : la rencontre du fantastique et du policier

Dans la perception générale de la critique, le roman policier entretient avec le genre fantastique des rapports étroits. Comme le note Thomas Narcejac,

[le] fantastique est inévitablement la tentation de tout auteur policier. Car, dès qu'on veut égarer le lecteur, dans un genre qui repose entièrement sur l'explication, on a tendance à embrouiller l'explication, à la rendre inextricable, et à introduire dans le récit quelque chose qui la dépasse. À vouloir trop expliquer, on côtoie l'irrationnel. Le fantastique apparaît non seulement quand on ne peut pleinement rendre compte du fait, mais encore quand on essaie de le justifier, coûte que coûte. Un excès d'explication, à ce point de vue, produit le même effet qu'un défaut d'explication⁴⁴⁴.

Marc Lits, qui ouvre son chapitre consacré aux rapports entre la fiction criminelle et le fantastique par cette affirmation de Thomas Narcejac, fait également observer que « les deux

⁴⁴³ Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 11.

⁴⁴⁴ Thomas Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, *op. cit.*, p. 21.

genres sont en effet liés par de nombreuses affinités, tant thématiques que structurelles. Dans les deux cas, le héros et avec lui le lecteur, sont confrontés à une situation de déséquilibre, de désordre. Un événement anormal a rompu le déroulement ordinaire de l'existence⁴⁴⁵ ». Jean Fabre, tout en soulignant que le fantastique et le roman policier reposent sur un « même code du vraisemblable générique : la solution la plus invraisemblable au départ sera toujours la bonne⁴⁴⁶ » rejoint partiellement les positions de Narcejac et de Lits, sauf qu'à la différence de ces derniers, il met essentiellement l'accent sur la dimension problématique du «vraisemblable » dans les deux genres. Il montre, par exemple, que contrairement au héros fantastique, l'enquêteur du roman policier ne pose pas l'irrationnel comme hypothèse de départ. Son raisonnement suit, en effet, une double temporalité : celle qui met l'accent sur le premier surnaturel dans l'épistémè occidentale : le merveilleux chrétien (ensemble des croyances portées par le discours religieux, le miracle de Jésus, ses pouvoirs à redonner la vue aux aveugles, etc.) et, celle qui rappelle que la réception du surnaturel est souvent idéologique.

Genres heuristiques et gnoséologiques, pour reprendre l'expression de Jean Fabre, la fiction policière et le fantastique apparaissent comme des productions ludiques qui enchantent le lecteur. Leur évidente parenté réside moins dans la monstration de l'inexplicable que dans le recours aux forces surnaturelles. Car comme rappelle Romain Brian, « l'utilisation d'un magicien comme personnage principal d'un récit policier, ou le monde de la magie comme cadre d'un récit, serait une manière de créer un lien entre le policier et le fantastique et d'enrichir le récit⁴⁴⁷ ». Et si le fantastique peut être interprété comme une incapacité de la

⁴⁴⁵ Marc Lits, *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, op. cit., p. 129.

⁴⁴⁶ Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 160.

⁴⁴⁷ Romain Brian, « Derrière les portes closes : la rencontre du fantastique et du policier », *Temps noir*, n° 6, 2003, p. 25.

raison à comprendre et à expliquer les choses étranges qui se présentent à l'esprit, ce que Romain Brian dit du roman policier est aussi valable pour le fantastique : « [d'autres] événements parfois plus étranges encore se produisent dans le monde du crime impossible, un monde à la fois *lisible* et *scriptible*, un monde sans limites, monde d'apparences, de magie et de manipulation, de tromperie et de détection⁴⁴⁸ ».

De ces lectures critiques, on peut dégager deux aspects importants : premièrement, le fantastique entretient une longue histoire avec la littérature, qui, à travers les époques, s'est considérablement nourrie des récits occultes, dans lesquels interviennent le surnaturel et l'étrange. Deuxièmement, le fantastique naît et se développe au moment où les sociétés occidentales connaissent une révolution⁴⁴⁹ économique, politique, culturelle et philosophique, qui se traduit par l'inversion de la vieille hiérarchie entre la verticalité et l'horizontalité, rigoureusement analysée par Jean Fabre : « L'épistémologie nouvelle privilégiant, à partir de Descartes, mais surtout à travers l'empirisme lockien, voire l'idéalisme kantien, un savoir à la fois ambitieux, prométhéen et problématique, voit, outre ses propres contradictions internes,

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁴⁹ L'émergence du roman policier est un peu similaire à celle du fantastique. Selon Bernard Terramorsi « le mot "fantastique" apparaît comme substantif dans la première moitié du XIXe siècle pour désigner une catégorie nouvelle de récits qui surgit à la fin du XVIIIe siècle à la suite de la déstabilisation des valeurs chrétiennes par les philosophes et les encyclopédistes. Le fantastique apparaît en Angleterre puis en Allemagne et en France, dans les pays les plus industrialisés : autrement dit, la naissance du genre coïncide avec la naissance du monde industriel et le développement de la société capitaliste. À la société féodale figée, basée sur la tradition nobiliaire et religieuse, sur la culture orale, la coutume et un système de castes, succède la société bourgeoise qui adopte l'instabilité du marché comme mode de vie et de pensée. C'est l'irruption de l'instabilité, de nouvelles valeurs immédiatement peu compréhensibles, c'est le recul des codes féodaux et la remise en cause de la religion comme ciment social et culturel par la science et les techniques » (Bernard Terramorsi, « Le fantastique et les littératures de l'Océan indien : introduction à une recherche », dans Kumari R. Issur et Vinesh Y. Hookoomsing (dir.), *L'Océan indien dans les littératures francophones : pays réels, pays rêvés, pays révélés*, Paris, Karthala et les Presses de l'Université de Maurice, 2001, p. 170).

lui résister les éléments verticaux, mythiques, magiques, symboliques, religieux, poétiques⁴⁵⁰».

Ainsi, face à ce changement radical épistémique, trois grandes voies s'ouvrent, selon Jean Fabre, à la littérature : d'abord le bon vieux merveilleux vertical magique, plein, sans problématique, ensuite la réduction rationnelle après Ann Radcliffe, enfin le fantastique, privilégie une mise en scène fidèle et cathartique de la schizophrénie⁴⁵¹. Ce mécanisme développe, selon une formule assez particulière, la résurgence des spectres et apparitions surnaturelles et démoniaques à la fin du 18e siècle. Denis Mellier précise également que l'irrationnel trouve, à fin du siècle des Lumières, une expression esthétique singulière et développe chez ses lecteurs « un goût pour des apparitions horribles et des mises en scènes paroxystiques⁴⁵²». Cet irrationnel, contrairement à la thèse défendue par des chercheurs anglo-saxons (Howard Philip Lovecraft, Peter Penzoldt) qui soutiennent que le fantastique avec ses avatars (mythes, légendes et contes merveilleux), recycle, au moyen des procédés nouveaux, les vieilles histoires d'honneur du roman gothique, émerge, selon Denis Mellier, en réaction au règne de la raison, qui était alors érigée en idéal philosophique.

Cependant, ces discours et détours théoriques ne doivent pas conduire à reléguer au second plan les caractéristiques propres à chacun de ces récits. L'on remarquera, sans doute, que les rapports affinitaires largement soulignés par la critique sont plus complexes qu'on ne le pense. Les difficultés surgissent lorsqu'il s'agit de définir le roman policier et le fantastique. Car contrairement au roman policier, le récit fantastique montre un héros accablé, qui

⁴⁵⁰ Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, op. cit., p. 111.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 111-112.

⁴⁵² Denis Mellier, *L'Écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Champion, 1999, p. 18-19.

considère son aventure comme problématique, et s'oppose nettement aux théories où rationalité, irrationalité, surnaturalité et étrangeté forment un ensemble complexe⁴⁵³. Les forces supranaturelles sont confrontées aux enquêteurs, non pas « pour conclure à quelque certitude métaphysique mais pour organiser la confrontation des éléments d'une civilisation relatifs aux phénomènes qui échappent à l'économie du réel et du surnaturel, dont la conception varie selon l'époque⁴⁵⁴». C'est dire que la fiction fantastique met en place un univers singulier, un monde parallèle où s'affrontent incessamment les croyances, les images, la logique et l'inexplicable. On sait depuis longtemps que ces définitions, qui s'articulent autour des oppositions : corporel/spirituel, horreur/angoisse, émotion/cognition, rationnel/ irrationnel, confrontent l'imaginaire au réel, le naturel au surnaturel, le théétique au non-thétique et étudient les mécanismes à partir desquels les forces surnaturelles agissent sur les réalités sociales. Le récit fantastique est ainsi structuré autour des deux axes oppositionnels : concret/abstrait et animé/inanimé.

Le positionnement des critiques comme Roger Caillois, Tzvetan Todorov et Jacques Finné est bien connu⁴⁵⁵. Il y a fantastique, selon Todorov, lorsque le lecteur hésite, pour assurer la cohérence de la diégèse, entre deux solutions, deux univers qui renvoient à des registres opposés de réalité : une explication rationnelle et une explication surnaturelle. Pour lui, le fantastique est l'« hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que des lois naturelles,

⁴⁵³ Voir Anouck Linck, « Le discours fantastique est-il rationnel? », *Cahiers de narratologie*, n° 18, 2010, p. 1-14.

⁴⁵⁴ Irène Bessière, *Le récit fantastique : poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, p. 14.

⁴⁵⁵ La théorie du fantastique a été, d'abord, élaborée en Europe à partir des textes de l'Allemand Hoffmann, des récits des Français Charles Nodier, Gauthier, Mérimée et Maupassant; ensuite en Amérique du nord, à partir des nouvelles de Washington Irving, de Nathaniel Hawthorne, d'Edgar Allan Poe et de Henry James; et enfin en Amérique latine à partir des textes de Horacio Quiroga, de Jorge Luis Borges, de Julio Cortázar, etc.

face à un événement en apparence surnaturel⁴⁵⁶». Cette approche dualiste appréhende le fantastique comme un récit contredisant le réel, et qui s'inscrit contre les lois et les valeurs défendues par la raison. Selon Irène Bessière, le fantastique ne résulte pas seulement de l'hésitation entre deux mondes (naturel et surnaturel), mais de leur opposition et contradiction dans le texte, et donc de leur récusation implicite; il « provoque l'incertitude, à l'examen intellectuel, parce qu'il met en œuvre des données contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres⁴⁵⁷». Michel Viegnes, de son côté, souligne que

[le] fantastique, au sens strict, n'intervient que dans un récit où le lecteur a le choix entre les deux lectures d'un même événement particulièrement troublant. Aucune solution définitive ne lui est donnée, et l'énigme est totale : il reste suspendu entre une interprétation naturelle et une autre qui contredit la logique rationnelle. L'incertitude et l'hésitation qui, dans cette théorie au demeurant majeure, constituent le propre du fantastique sont finalement des jugements de vraisemblable, établis d'après une conception du monde définie par la rationalité scientifique occidentale⁴⁵⁸.

Dans le récit fantastique, le surnaturel est inscrit au cœur de la trame narrative. Le héros, qui se trouve dans une situation d'instabilité constante, est souvent remplacé par une sorte d'alter égo du narrateur, qui se présente comme le témoin des événements mystérieux. Lieu de la non-solution, de l'incertain, le fantastique, qui repose sur une rhétorique particulière (allusions, suggestions, etc.), se présente comme une contestation du rationalisme totalitaire et de l'idéal philosophique des Lumières. Car, contrairement à certains romans policiers à énigme classiques dont les auteurs respectent scrupuleusement l'unité de lieu et de temps, le récit fantastique propose un univers incohérent et déstructuré. C'est dire que le plus surprenant

⁴⁵⁶ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁵⁸ Michel Viegnes, *Le Fantastique*, *op. cit.*, p. 16.

dans un récit fantastique réside moins dans une indifférence progressive face au désordre que dans une fin qui laisse le lecteur dans l'inquiétude.

Ainsi, pour mieux saisir cette différence fondamentale entre le fantastique et le policier, on ne peut que, dans un premier temps, convoquer les travaux de Jacques Finné dont plusieurs remarques résument clairement les divergences structurelles. Selon une poétique qui célèbre la victoire de la raison, le roman policier (à énigme classique) propose une fin rassurante, où l'ordre est établi, tandis que « le fantastique termine le sien sur une conviction plus troublante : seul l'irrationnel peut expliquer les faits de mystère. Deux mêmes démarches, donc, mais avec deux explications toutes différentes. L'une rassure, l'autre impose son injure au bon sens⁴⁵⁹». Cette non-résolution de l'énigme permet également de comprendre le destin des héros dans les deux genres. Dans « Derrière les portes closes : la rencontre du fantastique et du policier », Romain Brian arrive à la même conclusion que Jacques Finné :

Cela constitue l'une des nombreuses lignes de démarcation qui existent entre le fantastique et le policier. Une autre frontière assez répandue chez les critiques consiste à affirmer que la fin des récits policiers doit être définitive, la rationalité et l'ordre, troublés par le crime, étant restaurés, tandis qu'une explication complète ne doit être proposée à la fin des récits fantastiques⁴⁶⁰.

Nous pouvons également, dans cette lecture oppositionnelle, noter la rigidité générique du policier et du fantastique, rigidité qui se trouve malmenée par l'irruption des phénomènes étranges et surnaturels. Dans l'un ou dans l'autre, nous observons une tentative de restauration de l'ordre perturbé et un combat permanent mené contre les forces surnaturelles.

Dans le polar africain, cette opposition ou tension se manifeste sous la forme des rapports conflictuels, c'est-à-dire une confrontation des différentes méthodes et une remise en

⁴⁵⁹ Jacques Finné, *La Littérature fantastique : essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, p. 62.

⁴⁶⁰ Romain Brian, « Derrière les portes closes : la rencontre du fantastique et du policier », *op. cit.*, p. 26.

question du point de vue cartésien par les apparitions étranges et surnaturelles. Des éléments inexplicables et magiques interviennent et provoquent l'hésitation caractéristique du fantastique entre une explication rationnelle et surnaturelle du phénomène déroutant. Alexie Tcheuyap, dans son étude sur *L'Empreinte du renard* montre comment « la configuration magique du monde dogon rend impossible toute intelligence essentiellement rationnelle du crime ou de l'enquête qui doit l'élucider en ce que le monde invisible se caractérise précisément par l'absence de traces, de preuves, véritables pièces à conviction pour les récits de détection classiques⁴⁶¹ ». Le but des différentes menaces et apparitions surnaturelles qui traversent ce roman de Konaté est de perturber, voire d'empêcher l'enquête policière, laquelle va à l'encontre des fondements de la société dogon. Katja Meintel, dans son article, « Le sorcier enquêteur : le roman policier et la magie en Afrique francophone » analyse également les différentes fonctions de la magie dans les fictions policières africaines. Dans ces œuvres, la magie fournit non seulement des « ressorts exotiques » aux récits, mais produit aussi des « effets d'horreur », donne « de la couleur locale et un effet de réel », « oppose l'enquête rationaliste à une vision du monde magique » et « dirige l'attente des lecteurs⁴⁶²».

Mais, malgré ces phénomènes anormaux, l'on observe que les enquêteurs du polar africain finissent par trouver une explication rationnelle aux crimes. Ce qui signifie que les romans ne franchissent pas les frontières entre les deux genres, mais utilisent les « invariants

⁴⁶¹ Alexie Tcheuyap, « *L'Empreinte du renard* de Moussa Konaté et les transformations africaines du polar », *op. cit.*, p. 160-161.

⁴⁶² Katja Meintel, « Le sorcier enquêteur : le roman policier et la magie en Afrique francophone », dans Bernard De Meyer, Pierre Halen et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar Africain*, *op. cit.*, p. 201.

du fantastique ⁴⁶³», d'où la pertinence des notions de l'irrationnel et du surnaturel dans la définition du fantastique.

1.3. Le « tour » du surnaturel : le chatolement d'une enquête rationnelle

Dans les romans de Moussa Konaté, le surnaturel apparaît comme une menace qui déstabilise les enquêteurs (Sosso en particulier). Confronté à l'entrelacement du rationnel et de l'irrationnel, le lecteur des romans est plongé dans un univers bien souvent fantasmagique peuplé de figures (fantômes, apparitions et choses étranges) qui sont en quelque sorte les représentants d'un autre monde. Cet autre monde, du point de vue de la rationalité, serait celui, selon une première strate d'interprétation, des actions néfastes et magiques des gardiens et détenteurs du savoir ancestral. Pourtant, à y regarder de près, l'on remarque que l'enquête policière, menée par le Commissaire Habib, permet de saisir en retour les récits mythiques racontés par les griots.

En effet, les personnages des romans de Konaté évoluent dans un monde à l'envers qu'ils participent eux-mêmes à construire. Dans cet univers en mutation, les repères traditionnellement rattachés au savoir ancestral sont mis à rude épreuve par les recherches modernes pratiquées par les enquêteurs et les médecins légistes. Et lorsque ces repères subsistent, ils sont subvertis par les velléités individualistes de certains jeunes emportés par le vent de la modernité. L'exemple de la construction d'un complexe hôtelier au centre du vaste champ légué par l'ancêtre fondateur dogon, est, de ce point de vue, révélateur.

En outre, les polars de Konaté reposent sur une écriture qui oscille entre une enquête rationnelle menée par des professionnels (policiers), et une narration qui convoque

⁴⁶³ Voir Martine Roberge, *L'Art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004.

régulièrement les figures du savant traditionnel. Les enquêteurs, qui sont confrontés à un conflit irréductible, mènent une lutte acharnée contre la pensée qui admet le surnaturel, et tentent à travers les critiques de la pensée unique, de sonner le glas des pratiques séculaires qui constituent à leurs yeux un frein au développement des sociétés dans lesquelles se déroulent les enquêtes. À travers les échanges entre le commissaire Habib et le jeune inspecteur Sosso, l'on constate que les deux modes de pensée (magique et rationnelle) sont antithétiques et constituent une entrave au fonctionnement de l'enquête, laquelle, reposant sur des prémisses empiriques et rationnelles (collecte de preuves matérielles), est confrontée aux pratiques surnaturelles dogons, bozos, etc.

Le lecteur est ainsi confronté à un aller-retour incessant entre le récit de l'enquête et les mythes cosmogoniques et étiologiques. Car à côté des proverbes et dictons qui émaillent les romans, l'histoire sociale et culturelle des Dogons et des Bozos constitue un agent de l'hybridation venant subvertir, infléchir les contours de l'enquête policière. Plusieurs intrigues et scènes marginales apparaissent comme des moments où s'exhibent les cultures maliennes. De ses fictions policières, se dégage ainsi une anthropologie actionnelle qui met l'accent sur les pensées, les actions et les réactions des personnages, qui vivent dans un environnement culturel bien circonscrit. L'univers romanesque de Konaté est, en réalité, saturé des signes, aussi bien pour le détective que pour le lecteur. Ces signes, ce sont, par exemple, des empreintes, des traces que le devin traduit en langage ordinaire et intelligible. Dans les traces des pas des renards, il lira le destin des individus, expliquera qu'un malheur s'abattra bientôt sur une famille dont les enfants ont transgressé les règles prescrites par les ancêtres.

Dans *L'Empreinte du renard*, le cadre référentiel est bien défini : l'action se situe au pays dogon, au centre du Mali. L'enquêteur, Habib Keita, est un policier de la brigade de

Bamako dont les différentes discussions avec les sages de la société secrète dogon, donnent parfois lieu à une longue réflexion sur le savoir dogon. Le récit mythique de la cosmogonie dogon est évoqué par fragments. Mais, en même temps, le roman tourne en dérision les sages dogons qui ont la charge de transmettre les mythes à la génération future. Le discours rationnel⁴⁶⁴ du roman policier met en cause, dans un premier temps, la légitimité du récit mythique, sa pertinence dans la résolution de l'énigme sur laquelle enquêtent Habib et Sosso. Les explications que donnent les sages du village sur les différents meurtres sont considérées par le commissaire Habib comme des constructions fantaisistes dont le but est de brouiller les pistes. Il ne comprend pas comment « ces gens-là ont pu condamner leurs propres enfants à la mort [...] » (*ER*, 251). Mais en prenant en compte le contexte particulier dans lequel se déroule l'enquête, il finit par reconnaître qu'il « n'est plus dans le rationnel » (*ER*, 59) et qu'ils [Habib et les Dogons] « vivent dans deux univers différents » (*ER*, 251).

Toutefois, le discours rationnel du commissaire Habib ne présente pas le discours magico-religieux comme une suite d'actions dénuées de cohérence logique, mais tente de détacher ce discours de la pensée irrationnelle qui lui donne sens⁴⁶⁵. À la différence d'un détective du roman policier classique, qui se base sur un raisonnement hypothético-déductif rigoureux pour élucider les mystères, l'enquêteur, malgré son discours rationnel, se rend compte, à la fin de son périple au pays dogon, que la logique cartésienne a montré ses limites dans cet environnement singulier.

⁴⁶⁴ Mircea Eliade, dans le chapitre « Les rationalistes et le mythe », montre comment certains rationalistes avaient remis en cause la capacité du récit mythique à expliquer certains événements mystérieux. Théon, par exemple, estimait à propos du meurtre de Médée, « qu'une mère ne pouvait pas tuer ses enfants » (Mircea, Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 188).

⁴⁶⁵ Xavier Garnier, *La Magie dans le roman africain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 39.

Étranger au pays dogon, le commissaire Habib, qui arrive en parfait rationaliste, apprend l'histoire de la disparition étrange des jeunes Dogons. Par ses qualités de cognoscibilité de la pratique indicielle, il apparaît parfois supérieur aux personnages qui l'entourent, et adopte une attitude ironique à l'égard des pratiques occultes des Dogons : « Je crois qu'on va bien s'amuser au pays dogon, ironisa le commissaire sans transition. Avec un adolescent comme maire, des assassinats sans auteur et sans arme, le tout dans un environnement irrationnel, c'est du plaisir » (ER, 65). Son discours ironique, qui résulte de la dichotomie de ces deux visions du monde (rationnel et irrationnel), permet de comprendre la place centrale qui est attribuée au chef spirituel de Pigui. Brillant policier, le commissaire Habib porte un regard condescendant sur la vision du monde des Dogons, la taxe de ridicule et de rétrograde. À ses yeux, croire au surnaturel constitue un frein au progrès. L'univers à partir duquel il parle et se définit est également la source de ses connaissances, de ses pensées et de ses jugements péremptoirs sur le mystère dogon :

– Eh bien, c'est parce que, sans m'en rendre compte, je les méprisais, ces gens-là. J'ai été façonné à l'école occidentale, qui m'a appris la rationalité, le cartésianisme. Tout ce qui sortait de ce mode de penser n'était pas digne d'intérêt. Or, ceux à quoi nous avons affaire ici n'appartiennent pas à notre univers et nous n'osons pas nous avouer que nous les tenons, du point de vue de la pensée, pour des primitifs. Alors nous les méprisons. J'ai eu mal ce matin, parce que j'ai découvert cette vérité. Tu vois, les choses ne sont pas aussi simples, et nous-mêmes, imbus de notre science, nous ne savons pas qui nous sommes. Il ne s'agit pas, en fait, de faire semblant de les comprendre, mais d'admettre qu'ils ont le droit d'avoir leur univers à eux. (ER, 143)

Ce mépris affiché au départ par le commissaire Habib pour le monde dogon et bozo est, par la suite, vite remarqué par certains personnages des romans. Dans *La Malédiction du Lamantin*, le griot Mandjou lui fait cette remarque : « Je n'ignore pas que tu as appris beaucoup du savoir des Blancs, mais nos ancêtres n'étaient pas des incultes et ils savaient des choses que les Blancs ignorent encore » (ML, 90). Dans *L'Assassin du Banconi*, c'est le vieux Zarka dont les

connaissances en médecine traditionnelle sont reconnues que vient consulter le commissaire

Habib :

C'est une vieille connaissance, expliqua le commissaire Habib à son collaborateur qui avait ralenti le pas pour se trouver à la hauteur de son chef. Il s'appelle Zarka. Zarka comment ? Je crois que personne n'est capable de répondre à cette question. Il vient du même village que moi; c'est un ami d'enfance de mon père, qui s'est retrouvé ici je ne sais comment. Je le taquine souvent, parce que c'est un cousin de plaisanterie. Mais c'est un savant, mon petit Sosso. Personne mieux que lui ne connaît les plantes et leurs vertus. Dans ce domaine, je me fie plus à lui qu'à notre labo. (ADB, 127)

Le docteur Ouane, dans *La Malédiction du Lamantin*, souligne également l'efficacité du savoir bozo, concernant la guérison de certaines maladies et blessures :

Par exemple, un jour, le père d'un de mes amis bozos s'est fracturé le poignet. Il n'est pas allé à l'hôpital, mais chez un guérisseur bozo. Au bout d'une semaine, son poignet était guéri. De même, quand quelqu'un avale une arête de poisson de travers, les Bozos ont une technique pour dégager l'arête en massant certains muscles que je n'ai jamais vue nulle part ailleurs. Même aujourd'hui, étant médecin, je m'étonne de leur capacité à soigner certaines pathologies. Évidemment, tout ça reste secret et se transmet entre les membres de la famille. Ils ont donc un savoir certain. [...] Avoir l'esprit scientifique, je veux bien, moi, mais je ne peux m'empêcher d'être troublé.

Le commissaire ne l'était pas moins d'entendre l'excellent docteur avouer son ignorance. Quant à Sosso, qui n'avait rien perdu des mots du médecin, il avait hâte de s'éloigner de ce lieu sinistre. (ML, 65-66)

Enfin, recevant dans sa cour le Commissaire Habib et son assistant Sosso, Le Hogon, le chef spirituel dogon, dans *L'Empreinte du renard*, explique la manière dont l'ancêtre fondateur, Amma, lui enseigne son savoir infini :

– Quand, nous, les Dogonos, nous sommes venus nous installer ici il y a plus de sept cent ans, c'était parce que nous étions un peuple farouche, fier et jaloux de sa liberté. Nous sommes venus du grand Mandé, sans armes ni richesses. Nous n'avions que notre foi. Depuis, ici, nous nous sommes mis sous la protection de notre dieu Amma. Tout ce qui est sur notre terre et sous notre terre n'existe que par la volonté d'Amma. Amma seul a réponse à tout. Notre premier ancêtre, Lèbè, nous a apporté la mort, certes, mais il nous a donné aussi la mission de veiller sur l'héritage commun. [...] Moi, qui suis le Hogon, du matin au soir, je suis assis ici et j'attends que, chaque nuit, Lèbè, notre ancêtre, vienne me lécher et m'enseigner un peu de son savoir infini. (ER, 219-220)

« Enseigner son savoir infini » : voilà la stratégie utilisée dans les polars de Konaté pour révéler ces immenses savoirs enfouis dans les mémoires. Ses polars sont, en effet, porteurs d'un double savoir : savoir moderne (occidental) et savoir des origines (mythes, légendes, etc.)⁴⁶⁶. Ainsi s'explique sans doute l'importante place accordée à toutes ces descriptions parfois minutieuses du savoir culturel des peuples représentés.

Par ailleurs, la mise en évidence du savoir culturel offre une perspective intéressante dans la mesure où elle permet d'envisager la fiction policière comme le réceptacle de plusieurs voix discursives. Cette dimension discursive légitime la parole traditionnelle en même temps qu'elle la tourne en dérision. Déjà en 1972, Amadou Hampâté Bâ, commentant sa célèbre⁴⁶⁷ formule, note un contraste saisissant entre le savoir et l'écriture : « L'écriture est une chose et le savoir en est une autre. L'écriture est la photographie du savoir, mais elle n'est pas le savoir lui-même. Le savoir est une lumière qui est en l'homme. Il est l'héritage de tout ce que les ancêtres ont pu connaître et qu'ils nous ont transmis en germe, tout comme le baobab est contenu en puissance dans sa gaine⁴⁶⁸ ». Dans le contexte évoqué, ce savoir s'acquiert par l'initiation auprès des maîtres comme Tierno Bokar, Pâté Poullo, Danfo Siné de Bougouni et Koullé, différents personnages qui ont façonné la vie de Hampâté Bâ.

Ce même savoir, ésotérique et qui est indissociable de l'héritage ancestral, s'exerce, comme nous le verrons plus loin, sur un système de pensée jugé contraire au discours des

⁴⁶⁶ Ed Christian explique la double compétence (connaissance du savoir traditionnel et les méthodes de l'enquête rationnelle) qui permet au détective en milieu postcolonial de résoudre les énigmes : «They ask how these detectives combine their indigenous cultural knowledge with western police methods in solving crimes in which the motivation is based on the local culture. They look how the ways these detectives approach their cases differ from the conventions of the genre, how they respond to class and ethnic structures, how they get along with detectives or superiors of other classes or ethnic groups, how they treat the local people, and how that treatment differs from the way other authorities treat them (Ed Christian (dir.), *The Post-Colonial Detective*, New York, Palgrave, 2001, p. 3).

⁴⁶⁷ La formule est « chaque vieillard qui meurt en Afrique est une bibliothèque qui brûle ».

⁴⁶⁸ Amadou Hampâté Bâ, *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence africaine, 1972, p. 22.

détenteurs du savoir traditionnel puisqu'il répond à la valorisation et à la perpétuation des valeurs séculaires. Ainsi que le rappelle Mamoussé Diagne, les cultures africaines font « appel à des procédures de production, de gestion et de transmission de leurs savoirs, irréductibles à celles que l'on retrouve dans les civilisations de l'écriture⁴⁶⁹ ». Ces procédures particulières de production que Diagne appelle les « ruses de la tradition orale » occupent, dans les romans, une place importante. Dans *L'Empreinte du renard*, par exemple, la ruse de la tradition orale se manifeste à travers le recours aux proverbes, comme le montre ce passage où le père de Némègo tient un langage complexe :

– La vie est une marche. Qu'on aille en avion, à vélo, en pirogue ou à moto, la vie ne sera jamais qu'une marche. Il arrive fatalement le jour où l'on fait un faux pas. Alors, ce jour-là, la marche prend fin, la vie s'arrête. [...] Ne pas marcher, c'est mourir; marcher, c'est mourir un jour. Nous disons bien que le soleil est tombé, n'est-ce pas? Eh bien, s'il tombe, c'est qu'il a marché. Vous me direz oui, mais il renaît chaque jour. [...] C'est une illusion: c'est un nouveau soleil qui naît. Sinon, si c'était le même soleil qui renaissait sans cesse, ne nous apporterait-il pas les mêmes choses tout le temps? Lundi n'est pas mardi, mardi n'est pas mercredi, et mercredi n'est pas jeudi. Le lundi de cette semaine n'est pas pareil que le lundi de la semaine prochaine. Ils portent le même nom, c'est tout. Est-ce que vous m'avez compris? (*ER*, 163)

Dans le roman de Konaté, le savoir des anciens qui n'est proféré « publiquement qu'à certaines grandes occasions telles que les *Kirè* ou cérémonies cynégétiques annuelles qui renouvellent l'alliance de l'homme et des esprits tutélaires des lieux, de la faune, de la végétation et surtout de *Kondoro*, l'esprit de la chasse⁴⁷⁰ » s'oppose à un savoir scientifique représenté par les enquêteurs. À la sortie de leur discussion avec le père de Némègo, Soso, l'assistant du commissaire Habib, se sent incapable de mener une enquête au pays dogon :

⁴⁶⁹ Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale : les pratiques discursives en Afrique noire*, Paris, Karthala, 2005, p. 566.

⁴⁷⁰ Sory Camara, *Paroles très anciennes ou le mythe de l'accomplissement de l'homme*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1982, p. 8.

- Chef, dit Sosso, je crois que, moi, je n’arriverai jamais à mener une enquête hors de Bamako.
- Tiens, et pourquoi, Sosso?
- Parce que je ne m’en sens pas capable. Vous avez vu la façon dont le père de Nèmègo a parlé? Des périphrases, des images, des proverbes. Il faut connaître tout ça, chef, pour parler avec les villageois. (ER,167)

Dans cette optique, le roman policier africain porte non seulement la marque d’un savoir éminemment complexe, mais explore aussi à sa façon une discontinuité de la mémoire ancestrale, en s’insérant dans ses failles. Cette exploration du savoir culturel passe souvent par la parodie et la dérision. Car en confrontant les différentes figures épistémiques, l’écriture policière africaine apparaît comme « une écriture de l’histoire de l’Afrique, à travers la succession, l’intégration ou le conflit des savoirs⁴⁷¹».

Revenons aux romans de Konaté. À la notion du fantastique, le commissaire Habib, ce parangon du rationalisme, préfère celle de l’irrationnel. Tout se passe comme si, à travers ses critiques de l’irrationnel, le commissaire Habib voulait montrer au lecteur les contradictions du monde dogon et bozo. Le lecteur est, d’une certaine manière, obligé d’épouser son point de vue sur les événements. Au lieu d’être un observateur impartial de la société dogon, par exemple, Habib s’en moque. Par l’ironie qui porte le plus souvent sur les croyances superstitieuses et étranges des paysans de Pigui et qui témoigne son rationalisme⁴⁷², il maintient également la plus grande distance possible par rapport à cette société rurale :

Voyez-vous, mon commandant, je me souviens de ce nous avons appris, mais la réalité dans laquelle je baigne ici ne colle pas avec les méthodes rationnelles que vous nous avez enseignées. Dans le cas qui nous intéresse, personne n’a vu ni l’assassin ni l’arme du crime, mais tout le monde est convaincu que les morts ont

⁴⁷¹ Kasereka Kavwahirehi, « Espaces, savoirs et historicité dans *Le Feu des origines* d’Emmanuel Dongala », *Présence francophone*, n° 78, 2012, p. 115.

⁴⁷² Dans les récits fantastiques de Théophile Gautier, de Mérimée et de Maupassant, par exemple, on trouve souvent un héros parisien, sceptique et raisonneur qui se moque des croyances et traditions provinciales.

été tués par l'esprit de l'ancêtre des Dogons. Dans cette hypothèse, quelle enquête puis-je mener? (*ER*, 88)

La confrontation de ses méthodes rationnelles, des théories exogènes avec les pratiques occultes compliquent davantage son enquête dans la mesure où « il n' y a rien de rationnel ni dans la façon dont les événements sont relatés ni dans les faits mêmes » (*ER*,76). S'il se sent, depuis son arrivée, en parfaite harmonie avec cet univers (parce qu'il y a rencontré son ami d'enfance, le policier Diarra à Mopti), il finit par comprendre, à la suite de certains événements mystérieux, qu'il a « affaire à des gens différents de lui » (*ER*, 124). D'abord, les circonstances des meurtres paraissent inexplicables : « Vous savez, chez nous les Dogons, ce n'est pas comme ici. On peut tuer sans être vu. Sans utiliser une arme » (*ER*, 61), explique le jeune maire, venu alerter les autorités. Les différents événements étranges, notamment les apparitions surnaturelles auxquelles ils sont constamment confrontés, consolident ses appréhensions et justifient en quelque sorte sa méfiance des villageois de Piguï. Son assistant Sosso, dont la connaissance du monde dogon se limite paradoxalement à sa situation géographique, est non seulement attaqué dans son sommeil par des énormes serpents, mais est aussi effrayé par des fantômes et esprits qui dansent devant lui :

Dans la lumière éclatante de la lune, une chose rouge écarlate et sans fin se tenait immobile et le regardait. À mesure que le temps passait, ses yeux brillaient de plus en plus, devenaient de plus en plus rouges. Un homme? Une bête? Comment savoir? En tout cas, l'apparition regardait Sosso. Celui-ci, apparemment hypnotisé, avait l'impression que la chose en face l'attirait lentement, irrésistiblement. Et elle se mit à se balancer, la chose, de droite à gauche, de gauche à droite, comme si elle dansait. Sosso crut entendre en sourdine une musique de tams-tams, syncopée, qui allait s'amplifiant. Et l'être, de l'autre côté de la fenêtre, s'animait à mesure que croissait le rythme de la musique. (*ER*, 189-190)

Ces événements auxquels fait face Sosso peuvent être expliqués rationnellement. Ici, le sentiment de peur ou d'étrangeté n'est pas provoqué par des événements d'apparence

surnaturelle mais par des réalités culturelles et religieuses qui se situent aux frontières du visible et de l'invisible. L'apparition de cette « chose⁴⁷³ » rouge est ainsi exploitée pour créer une atmosphère sombre, surnaturelle. C'est à travers un jeu de situations, de reflets des images étranges et terrifiantes que le jeune Sosso voit, dans un premier temps, les manifestations de Kodjo, le Chat, le chef spirituel dogon. Cette apparition ou scène surnaturelle n'est pas à considérer comme le résultat d'une hallucination, mais comme une « visibilité invisible⁴⁷⁴ », c'est-à-dire comme la mise en exécution de nombreuses menaces proférées par le savant dogon.

Ces différents événements étranges consolident les appréhensions du commissaire Habib et expliquent l'échec de ses tentatives menées auprès des gardiens du savoir dogon. S'il refusait de croire au départ au caractère surnaturel des différents crimes, il finit par reconnaître qu'un rationalisme pur et dur n'est pas toujours de mise dans certaines situations. Car, juger des « meurtres sans arme et sans auteur » selon les critères rationnels et des théories exogènes est une façon inappropriée de procéder à l'élucidation du mystère dogon : « Entre nous, [commissaire], ce pays est étrange et on est loin de soupçonner tous les savoirs de tous les ordres qui s'y nichent » (*ER*,178), affirme le docteur Diallo. Habib lui-même se désole de son ignorance : «—Et dire que je suis né au Mali, que j'y vis depuis toujours et que je ne sais rien de tout ça ! Si ce n'est pas une honte ! » (*ER*,100)

⁴⁷³ Jacques Derrida décrit la manifestation du spectre en ces termes : « Cette chose qui n'est pas une chose, cette chose invisible entre ses apparitions, on ne la voit pas non plus en chair et en os quand elle réapparaît. Cette chose nous regarde cependant et nous voit, ne pas la voir même quand elle est là. Une dissymétrie spectrale interrompt ici toute specularité. Elle désynchronise, elle nous rappelle à l'anachronie » (Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 26.).

⁴⁷⁴ Daniel Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, Paris, Corti, 2011, p. 158.

Comme on peut le constater, le raisonnement du commissaire Habib prend rigoureusement appui sur des certitudes scientifiques, mais il arrive que des aspects de la culture dogon et bozo lui échappent. Le lieutenant Jérôme Diarra, qui vit dans une sorte de conscience mythique ou magique et qui connaît bien le milieu dogon, lui propose de changer de méthode:

Plus précisément, je veux dire que ces gens-là vivent dans un monde avec des règles propres, qui ne cadrent pas avec les nôtres. [...] C'est difficile à expliquer. Si je vous dis d'utiliser des méthodes non rationnelles, vous connaissant, je sais que vous allez me prendre pour un fou. L'avantage que j'ai sur vous, c'est que je suis né ici. Moi, j'aurais procédé autrement. (ER,77)

Il s'agit donc, comme le recommande le lieutenant Jérôme Diarra, de se faire mentalement et socialement dogon pour pouvoir comprendre le monde dogon, ce qui permettra au commissaire Habib de voir la cohérence interne de l'univers dans lequel se sont produits les meurtres. Toutefois, les policiers et les gardiens des valeurs ancestrales dogons ne donnent pas la même signification aux événements qui ont endeuillé le village de Pigui. Si, pour le commissaire Habib, ce sont des meurtres, les vieillards, qui sont les commanditaires de ces crimes, renvoient à l'ancêtre fondateur, Amma, la responsabilité de ces différentes disparitions étranges. Les serpents qui attaquent le jeune inspecteur dans son sommeil sont le signe de la colère d'Amma, le dieu tutélaire.

Comme *L'Empreinte du renard*, *La Malédiction du Lamantin* décrit également un lieu mystérieux où d'étranges phénomènes magiques surviennent. Devant cette étrangeté, le commissaire Habib souligne les limites du savoir rationnel dont il est le représentant :

– Je suis d'autant plus à l'aise pour te répondre, fit Habib, que je suis parvenu à la même conclusion au pays dogon. Donc, j'ai déjà pris conscience des limites de notre savoir, à nous qui sommes passés par l'école française ou francophone, si tu préfères. Je sais désormais qu'il faut chercher à comprendre ceux qui n'ont pas le même parcours intellectuel que nous, mais n'en sont pour autant des ignares. (ML, 120)

C'est à travers ces scènes étranges que les romans de Konaté produisent un fantastique de proximité : l'auteur utilise le décor dogon et bozo comme un monde parallèle effrayant, troublant, magique et fascinant, comme dans cette scène de sortie des masques : « Et tout cela dans un tohu-bohu effrayant de cris d'animaux, de musique, de hurlements de la foule. Au rythme de la musique, les danseurs se contorsionnaient, sautaient, tournaient en rond tout en avançant, à donner le vertige » (*ER*, 152).

De manière similaire, la danse lugubre à laquelle se livrent Sodjè et ses apprentis-féticheurs dans les grottes, dans *La Malédiction du Lamantin*, est aussi étrange par son contexte :

À la vitesse de l'éclair, une lame brilla et s'abattit sur le cou du volatile, le sang gicla. Le colosse se hâta de recueillir le liquide écarlate dans un pot. [...] Après en avoir bu une goutte, Sodjè passa le pot à un de ses compagnons et ainsi, à tour de rôle, chacun trempa ses lèvres dans le sang du coq [...]. La danse recommença autour de Sodjè. Deux autres danseurs disparurent dans la grotte et réapparurent quelques minutes plus tard en tenant une poupée de chiffons blanche, géante, sans visage. Ils la plantèrent au milieu du cercle. Sodjè sauta sur un rocher et hurla : « Je hais les hommes blancs ! » Ses compagnons répétèrent ces mots comme un écho. Alors le colosse tira de nouveau son couteau, le planta là où est censé se trouver le foie du personnage de chiffons, qui se plia vers l'avant ; Sodjè lui planta le couteau dans le dos et, cette fois, la poupée s'affala. Commença alors la danse de la victoire, joyeuse, de plus en plus endiablée. (*ML*, 77- 78)

Les polars de Konaté explorent ainsi singulièrement, à leur manière, une discontinuité mémorielle et historique des événements passés. Sans nécessairement entrer dans les détails du passé colonial français au Mali, *La Malédiction du Lamantin* situe les responsabilités politiques. La haine⁴⁷⁵ viscérale que le jeune Sodjè, fils aîné du défunt Kouata, ressent contre

⁴⁷⁵ Le roman décrit la haine de Sodjè contre les Blancs en ces termes : « C'est à cause d'un homme blanc que tous les malheurs se sont abattus sur la famille de mon père. C'est pourquoi je hais les Blancs. Je prie nuit et jour pour qu'ils disparaissent de la face de la terre. Ce maudit Blanc est venu chez nous sans être invité ; il a osé s'attaquer à notre divinité, uniquement parce qu'il avait envie de jouer. C'est pourquoi il

Frédéric, ce troublant Français, qui a capturé Maa, la divinité aquatique des Bozos, pour l'exposer au Musée central de Bamako, traduit non seulement un afrocentrisme décadent, mais apparaît aussi comme une justification du rejet du savoir occidental.

En outre, les différents romans exploitent de manière insistante la prédiction funeste ainsi que la malédiction. Dans *La Malédiction du Lamantin*, non seulement la prédiction du malheur, c'est-à-dire la vengeance mortelle de la divinité aquatique, Ma, confère au récit une atmosphère surnaturelle, mais traduit aussi la fin tragique de la descendance de Kouata. Ces prédictions maléfiques sont proférées par la figure tutélaire du savoir bozo. De la description fragmentaire des cérémonies religieuses et initiatiques au pacte scellé entre ces deux ethnies (dogon et bozo), en passant par la critique de la situation sociopolitique malienne, le texte met à profit des phénomènes effrayants, comme cet étrange orage, annoncé par le chef spirituel :

Il n'était que dix-sept heures et pourtant on eût dit qu'il faisait nuit. D'épais nuages avaient éteint tout rayon lumineux, à tel point que, les réverbères n'étant pas encore allumés, il était pratiquement impossible de rien distinguer à quelques mètres. Devant un phénomène auquel ils ne comprenaient rien, les habitants de Bamako s'étaient affolés. Chacun tentant de regagner son domicile au plus vite, ce fut une cohue d'apocalypse. Plus de trottoirs, plus de chaussées : en voiture, à moto, à bicyclette, en charrette, à pied, on roulait ou marchait où l'on pouvait. Tout cela klaxonnait, sifflait, pétaradait, criait, invectivait, insultait. Lorsque peu après l'orage éclata, ce fut de la folie. Le vent hurlait dans les feuillages, secouait les poteaux électriques, emportait des piétons et des cyclistes, soulevait une poussière aveuglante et suffocante. Alors, des trombes d'eau s'abattirent sur la terre avec une telle intensité, une telle furie que la ville de Bamako se transforma, en un clin d'œil, en un fleuve immense dont le grondement des eaux rappelait les trompettes de Jéricho. Des éclairs zébraient le ciel, et la foudre éclatait sans discontinuer dans un bruit d'enfer.

Si ce n'était pas l'annonce de la fin du monde, ça y ressemblait étrangement. (ML, 27)

est maudit, lui et tous ceux qui sont blancs. C'est pourquoi j'ai décidé de ne plus jamais me servir de ce qui provient de chez les hommes blancs » (ML, 154).

L'intégration des figures de l'irrationnel sont aussi étranges que les procédés utilisés pour créer une atmosphère angoissante. Cet événement étrange (orage) installe le lecteur dans un état d'incertitude, susceptible de lui faire considérer toute représentation de l'irrationnel comme plausible. Car non seulement les causes de la mort et la succession des événements plongent le lecteur dans l'irrationnel, mais aussi l'accomplissement des rituels magiques contribue largement à la création d'un déferlement du surnaturel. Ainsi, l'orage auparavant annoncé par la météo, ne peut, en aucun cas, selon la logique des Bozos, être lié au hasard, et à la coïncidence :

– Mais non, Habib, nous n'en sommes pas encore là. Je vais te dire ce qu'ont entendu mes grandes oreilles, comme tu dis. Il y a donc eu la mort de Kouata et de son épouse, hier un taxi-brousse s'est renversé, tuant tous ses passagers – des parents de Kouata – et n'épargnant que le chauffeur et l'apprenti qui ne sont pas des Bozos, une épidémie de gastro-entérite s'étend en ville et, d'après les rumeurs (c'est à vérifier), la météo annonce un orage plus dévastateur encore que le premier. Dans notre logique, il s'agit là d'un ensemble de coïncidences, donc de hasards; mais, dans leur logique à eux, tous ces faits sont liés et s'expliquent par un fait initial. Supposons que d'autres malheurs s'abattent sur Kokri, Bamako et même l'ensemble du Mali, ne penseront-ils pas que tout se tient? Est-ce qu'on peut prévoir leur réaction? Dis-toi qu'ils nous prennent pour des égarés, nous qui ne croyons pas les yeux fermés à ce qui se raconte. (*ML*, 120)

En réalité, dans ce monde dominé et hanté par l'étrange, le surnaturel, la démarche rationnelle du commissaire Habib montre ses limites, dans la mesure où l'irrationnel ralentit la progression de l'enquête policière. La confrontation entre le commissaire Habib et la résistance des détenteurs du savoir dogon donne lieu à des événements et apparitions étranges. Une cérémonie nocturne, organisée par les sages de la société secrète, donne cours à un étrange défilé où les masques mystérieux effraient les jeunes et les femmes. C'est dire que les savoirs et croyances populaires traversent les romans et apparaissent sous forme des métaphores des récits oraux, des images culturelles et des proverbes.

De son côté, *L'Archer Bassari* de Modibo Keita met en scène les mêmes phénomènes et apparitions étranges. Le journaliste Simon Dia, qui décide d'aller au village Oniateh, pour mieux comprendre les liens entre les assassinats et la sécheresse qui frappe le Sahel, est introduit dans un cercle mystérieux où, pour recevoir les informations, il doit sortir du monde naturel, le monde des vivants :

Aujourd'hui l'esprit de Sambou va entrer en toi. Ainsi ce sera lui qui recevra les secrets même si c'est ton corps à toi qui le percevra. En quittant ce sanctuaire, tu reprendras ton âme et ton esprit de non-initié. Le non-initié n'est pas tenu à l'obligation de réserve puisqu'il est censé ne rien savoir. Mais que ce que tu apprendras ne soit pas connu des non-initiés du clan. (*AB*, 154-155)

Le savoir ancestral bassari qui semble, à première vue, attirer l'attention du lecteur, devient au cours de l'enquête policière des moments-clés de la construction d'une identité culturelle. Il est non seulement profondément lié à l'établissement des liens narratifs, mais se lit également comme une revalorisation de la manière dont les notables d'Oniateh vivent et pensent leur action. Comme le savoir dogon, il implique la connaissance de soi, mais aussi celle des autres, des phénomènes et des êtres, et nécessite préparation, formation, instruction et initiation.

En confrontant ainsi systématiquement l'irrationnel au rationnel, le visible à l'invisible, les polars de Konaté et de Kéita apparaissent comme l'aventure d'une quête complexe et pleine de péripéties. Cette complexité de la tâche de l'enquêteur se trouve également au centre du roman *Sorcellerie à bout portant* d'Achille Ngoye. Contrairement aux autres romans à l'étude, le surnaturel ou l'irrationnel s'insinue dans le titre même du roman d'Achille Ngoye où il traduit à la fois les idées reçues et admises sur la sorcellerie et les questions fondamentales auxquelles font face Kizito et Peter Thombs, ce Britannique converti en détective privé au Congo. Kizito, cet Euroblack, est celui qui revient au pays natal (après avoir passé quinze années en France) pour enterrer son frère, Tsham Sakayonsa, mort dans des

circonstances mystérieuses. Les explications que donnent les parents et les autorités politiques sont rarement de nature rassurante :

Le mystère qui planait sur la mort de Tsham le [Kizito] tracassait. Le pays avait beau dériver, aliéner sa souveraineté, notamment par l'utilisation du dolluche dans ses transactions internes, il n'en demeure pas moins qu'il escrimait à sauver la face. Bref, on ne liquidait plus les crampons par la manière forte. Sauf forfaiture, les tenants du système ne disparaissaient plus sans laisser de traces, ce triple privilège restant l'apanage des gueulars à la petite semaine, auxquels les bonnes consciences ne sacrifieraient pas leur ronflette. (*SBP*, 27)

Dans le roman de Ngoye, les trajectoires sont aussi épineuses les unes que les autres : comme Kizito, Tsham Sakayonsa était, avant sa disparition prématurée, confronté à des pratiques surnaturelles qui semblaient présager une mort imminente : « Deux jours plus tôt, Tsham avait déniché des gris-gris devant son burlingue. Sa pétoche gratinée, lui qui charriait la gent fétichiste, les marabouts et les maraboutés, les tronches vouées au maraboutage » [...] (*SBP*, 9). L'expatrié Kizito « totalement plongé dans la magie de Kin-by-night, conquis, envoûté » (*SBP*, 78) ne comprend pas les actions et les comportements des témoins et des connaissances de son frère Tsham. Dévalisé, réquisitionné, secoué dès le début, Kizito se perd bientôt dans un monde sans repères, dans un pays sans État, où le plus fort d'un jour se retrouve le plus faible le lendemain⁴⁷⁶. Ayant passé la moitié de son existence à l'étranger, comme nous l'avons dit, il se trouve dans une société tiraillée entre la modernité et la tradition. Face aux déclarations de certains passagers du vol qui doit le mener à Kinshasa, il est intrigué. En effet, selon le discours populaire, les sorciers peuvent provoquer un crash : « On raconte à Kin que les sorcerers mènent des raids nocturnes dans des avions furtifs. Chose fabulou, ces vols

⁴⁷⁶ Anne Tristan, «À propos de quelques polars noirs de noirs », *Vacarme* n° 16, 2001, p. 70.

s'effectuent à longue distance, sans le moindre outil de navigation. Pure hi-tech. En cas de crash, le pilote, qui est généralement un sorcier, perd ses nippes en tombant » (*SBP*, 17).

Pour Kizito, le rationaliste, ces histoires de sorciers, de marabouts et de féticheurs ont pour but de dissimuler les véritables raisons de la mort de son frère. Le récit que propose Achille Ngoye est celui d'une aventure déroutante, inquiétante par la présence du surnaturel, une aventure centrée sur Kizito, Peter Thombs et les sociétés secrètes et qui dessine en même temps deux figures de savant face à une disparition étrange. Lors de leurs péripéties quotidiennes à Kine-la belle, Kizito et son ami Peter Thombs voient et assistent parfois à des spectacles étranges où les sacrifices humains et animaliers sont légion, comme cette scène où Kizito, intrigué, se demande :

- À quoi rime cette cérémonie?
- En sacrifiant la poule sur cette tombe, à l'évidence d'un grossium maléfique de premier plan, l'ex-cap [Tsham] t'a voué aux forces du mal. Ta belle-sœur sera banco avec toi : ce type, quand il est venu ici, a dû prélever de la terre sous tes pieds, soit au moment de l'aparté, soit tu t'étais assoupi. Par ce prélèvement, il a creusé un gouffre sous ta carcasse. Arrange-toi pour ne pas sombrer.
- Comment savez-vous qu'il a fait appel aux forces du mal?
- Dans un rituel où tout est destructeur, le feu, la poule décapitée, les coups de poignard en l'air, c'est-à-dire dans l'espace de vie; ton entité brûlée à travers ce que tu as de plus intime, en l'espèce ton slip, tes poils de machin-truc, tes ongles, la terre que tu as foulée, tout cela concourt à la malfaisance. (*SBP*, 126)

La malfaisance, voilà le fin mot du roman d'Achille Ngoye. L'inquiétude et l'incompréhension d'un expatrié confronté à l'absurdité de la vie, aux cérémonies mystiques où « une poule destinée à la casserole n'émeut personne quand on l'égorge. Qu'on la tue pour tuer, cela pose problème. Il y a donc le dessein : volonté de nuire ou de servir » (*SBP*, 126) traduisent une conception de vie éminemment complexe. Confronté aux pratiques occultes, Kizito apparaît, quoique soutenu par son ami Peter Thombs, comme un homme solitaire et

déphasé dont le retour au pays natal constitue le commencement d'un autre exil : l'exil intérieur.

Dans les romans de Moussa Konaté, de Modibo S. Keita et d'Achille Ngoye, les pratiques qui font appel au surnaturel sont ancrées dans les réalités sociales africaines. Nous pouvons, à cet effet, postuler que la poétique de mystère dans leurs œuvres s'apparente davantage à un pseudo-fantastique, qui utilise plusieurs subterfuges et procédés pour effrayer les enquêteurs et le lecteur. Les événements étranges auxquels sont confrontés les personnages et qui sont décrits au fil du récit, sont rationnellement expliqués à la fin des romans. En va-t-il autrement dans le roman *La Mort des fétiches de Sénédougou* de Bokar N'Diaye? Comme les romans de Konaté et de Keita qui convoquent les savoirs et pratiques séculaires, *La Mort des fétiches de Sénédougou* confronte les figures épistémiques et expose l'imaginaire social bambara. Comme Habib et les sages de la société secrète dogon, le commandant Pierre Cavasson est confronté au mutisme et aux pratiques magiques des populations de Sénédougou.

1.4. Du mystère à la conversion religieuse dans *La Mort des fétiches de Sénédougou*

Remarquons d'emblée que dans le roman de Bokar N'Diaye, il n'y a pas une seule enquête, mais deux enquêtes : celle que mène le commandant de cercle Pierre Cavasson sur le triple meurtre qui a ébranlé le village de Sénédougou, et celle menée par le médecin Bertoga, qui écrit la première monographie sur les us et coutumes de la région, ce qui a donc pour conséquence immédiate de reléguer au second plan l'enquête policière au profit de la recherche ethnographique. Au discours rationnel du commandant Pierre Cavasson, les sages de la société secrète opposent le merveilleux et le surnaturel. En effet, l'action du roman se situe à l'époque coloniale dans un petit village bambara dont « la plupart des habitants sont animistes et attachés à leurs traditions ancestrales qui, pour l'essentiel sont constituées par une

sorte de code moral dont les éléments primordiaux sont fondés sur l'honneur, l'honnêteté, le respect de la parole donnée, le respect de ce que nous pourrions appeler " *l'omerta*" c'est-à-dire la loi du silence» (MFS, 38). Bougary Traoré, Diongolo Samaké et Dianguiné Togola, les maris de Niéba, meurent dans des circonstances mystérieuses. La société secrète, dirigée par Niamakoro Diarra, le Bolitigui, ce savant et «grand maître du bois sacré qui ne se trompait jamais dans ses prédictions » (MFS, 17) condamne à l'unanimité Niéba et la déclare possédée d'un mari-djinn jaloux. Toutefois, cette condamnation, qui a été consolidée par la loi du silence ancestrale, sera dénoncée et rejetée par le commandant de cercle, Pierre Cavasson dont l'arrivée à Séné Dougou bouscule l'ordre des choses. Ce n'est pas pourtant dans la mort étrange des maris de Niéba que réside l'importance du roman de Bokar N'Diaye, mais plutôt dans les tournures et les caractéristiques particulières de l'enquête policière menée par le commandant Pierre Cavasson.

Aidé de ses assistants, du médecin du cercle et des interprètes indigènes, le commandant Pierre Cavasson confronte les différents personnages dont les témoignages relèvent les valeurs fondamentales sur lesquelles est fondée la société bambara de Séné Dougou. Contrairement aux romans de Moussa Konaté, l'irrationnel dans *La Mort des fétiches de Séné Dougou* surgit sous forme de pratiques et d'actions étranges. Parfois, le récit de l'enquête sur les meurtres est ralenti par des séquences de l'histoire bambara, où le docteur Bertoga explique à ses camarades les valeurs auxquelles les habitants sont profondément attachés. De la description des cérémonies initiatiques aux pouvoirs maléfiques du Bolitigui,

Boureima, l'interprète, pour mieux situer les attitudes étranges des habitants de Séné Dougou, rappelle l'histoire singulière des rois bambara⁴⁷⁷ :

Des rois bambara se sont naguère suicidés parce qu'ils refusaient d'être esclaves des Blancs. Ce fut entre autres le cas de *Ouésébougou Bandiougou Diarra*, qui s'est fait sauter dans son vestibule avec certains de ses compagnons fidèles plutôt que d'être pris vivants par vos troupes qui avaient détruit les remparts de leur ville avec leurs canons, après trois jours de résistance. Il aurait déclaré en la circonstance qu'il préférerait la mort à la honte. Ce fut également le cas de *Koumi Diossé*, roi du Bélé Dougou, qui avait choisi à son tour de se suicider plutôt de subir l'humiliation de sa défaite devant l'armée française. (*MFS*, 230-231)

Les savoirs culturels fondent les réseaux thématiques du roman : les péripéties sociales du Bolitigui et des autres sages de la société mystique de Séné Dougou charrient les pratiques et croyances populaires qui jalonnent l'enquête policière menée par Pierre Cavasson. D'ailleurs, la description des sacrifices mystérieux du Bolitigui occupent également une place considérable dans le roman.

En effet, tout commence par la critique de la cérémonie au cours de laquelle la femme est possédée par un être invisible :

– Si vous [le Bolitigui et les autres sages], vous couvrez les coupables qui ont commis des assassinats en vertu de vos us et coutumes, nous, nous ne saurions leur épargner des sanctions prévues par la loi. Nous devons punir en pareilles circonstances les coupables conformément à la législation en vigueur dans ce pays. Mais nous ne le faisons qu'après avoir en main des preuves des faits répréhensibles commis. Nous ne condamnerons jamais quelqu'un sur de simples présomptions. Nous ne le faisons que si les faits sont incontestables, s'ils sont patents. C'est pourquoi je [Pierre Cavasson] suis venu avec le docteur pour procéder aux autopsies qui prouveront si les défunts ont été tués par empoisonnement ou non... (*MFS*, 70)

⁴⁷⁷ *La Mort des fétiches de Séné Dougou*, à travers ses visées didactiques, s'inscrit dans la même logique que les autres livres didactiques de Bokar N'Diaye sur la société malienne : *Les Castes au Mali* (Paris, Présence africaine, 1995), *Veillées au Mali* (Bamako, Éditions populaires, 1970) et *Groupes ethniques au Mali* (Bamako, Éditions populaires, 1970) fournissent une riche information sur les différents visages du Mali.

Le Bolitigui, la figure du savoir traditionnel, s'oppose farouchement, dans un premier temps, aux autopsies réclamées par le commandant Pierre Cavasson, à travers ses menaces et ses pratiques magiques. Ainsi, la nuit précédant les autopsies, un étrange orage d'une violence fantastique s'abat sur le village :

Ce fut une de ces tornades qui se caractérisent par des éclairs furibonds et les fracas cyclopéens du tonnerre dont les roulements se prolongent jusqu'à la décharge suivante qui les accompagne. Pendant toute la nuit, une pluie diluvienne ne cessa d tomber. Des trombes d'eau dévalaient des gouttières des cases aux toitures plates et grossissaient les petits torrents qui sillonnaient les ruelles transformant le sol en un véritable bournier. C'était un de ces orages d'une violence inouïe qui s'abattent sur la zone soudanienne au début de chaque hivernage. (*MFS*, 79-80)

Ces événements étranges se multiplient dans le roman et vont jusqu'à déstabiliser Niéba, qui se trouve pourtant dans un endroit (la prison) placé sous l'autorité du commandant du cercle. Le commandant Cavasson rappelle, par exemple, que malgré les assurances qu'il lui a données, Niéba « gardera toujours au fond de son cœur un peu de frayeur résultant du fait qu'elle a été élevée dans une atmosphère où la peur du surnaturel constitue l'un des éléments essentiels de la vie » (*MFS*, 209). Menacée à maintes reprises par le savant-féticheur, elle est souvent confrontée aux apparitions surnaturelles. Ses rêves sont hantés « des monstres que crachaient les *Boli* de son village, plus affreux et plus effrayants que jamais » (*MFS*, 114); elle voit constamment « en songe le sorcier, le visage couvert d'un masque grimaçant et habillé d'antrinope rouge, agiter sans mot dire, un doigt menaçant dans sa direction. Elle se réveillait alors en sursaut, haletante, oppressée et couverte de sueurs froides » (*MFS*, 114).

Comme les romans de Konaté, *La Mort des fétiches de Séné Dougou* décrit un univers mystérieux où les notions comme coïncidence, hasard et erreur semblent inexistantes. Le crime du Bolitigui éloigne non seulement Niéba de son Séné Dougou natal, mais lui permet aussi de découvrir une autre religion. C'est ainsi que, déçue, Niéba tourne le dos au savoir

traditionnel, incarné par le maléfique Bolitigui, et embrasse, sous les applaudissements de Barry, ce jeune musulman et chef cuisinier chez le commandant Pierre Cavasson, la religion musulmane. Elle vilipende le savoir mystique dont est investi le Bolitigui :

– Je ne veux pas dénigrer tous les fétiches et tous les féticheurs par respect pour nos ancêtres, qui les ont respectés. Je ne dis pas que les fétiches, grâce au soutien de *Cheitane* (Satan), n'ont pas de pouvoirs occultes. Je ne les condamne pas tous. Il y en a qui sont efficaces. Je ne le nie pas. Il s'agit de ceux qui sont bons. Or les tiens sont mauvais et ne font que du mal. Grâce à eux, tu terrorises les habitants de Séné Dougou en faisant du mal à certains d'entre eux parfois gratuitement. Pour maintenir ton ascendant sur eux. (*MFS*, 182-183)

Ici, le roman organise un nouveau lieu de savoir où les différents personnages s'affrontent. Niéba fait la critique d'un savoir détourné de son rôle principal, dans une société où les valeurs unificatrices sont renversées et perverties par certains hommes cupides :

– Ne me mets surtout pas en conflit avec les autres féticheurs que je respecte et que je respecterai toujours car il se trouve parmi eux de braves gens dont les pouvoirs occultes demeurent intacts parce que sans doute ils n'ont pas enfreint les tabous liés à leurs activités secrètes. C'est toi qui as perdu les tiens peut-être en ne respectant pas les prescriptions de ta religion. Tu as connu ton heure de gloire. Maintenant c'est fini pour toi car si tes fétiches étaient encore « vivants » tu ne serais pas dans ta situation actuelle. (*MFS*, 184)

Intermédiaire entre le visible et l'invisible, entre les morts et les vivants, le Bolitigui tient un discours de vérité et de mystère sur le village de Séné Dougou. Ce discours ésotérique part du réel social pour expliquer les événements et ne souffre d'aucune contestation. Dans son étude comparée entre la « pensée traditionnelle africaine » et la « science occidentale » et son essai de reformulation des concepts de « tradition » et de « modernité », Robin Horton, tout en soulignant une conception « traditionaliste » et une conception « moderniste » du savoir, rappelle comment, dans la pensée traditionnelle africaine, l'absence « des savoirs alternatifs » entraîne inéluctablement deux conséquences majeures : d'un côté, elle « encourage l'acceptation totale de la théorie établie et empêche toute interrogation sur cette théorie qui

devient, dès lors, " sacrée "», de l'autre côté, « tout défi à la théorie établie est une menace de chaos et provoque une inquiétude profonde⁴⁷⁸ ».

Devant les déclarations tonitruantes du Bolitigui, les habitants de SénéDougou frémissent et se dispersent, éperdus, sur la place publique :

– Sachez que dans le milieu animiste, ce que dit un tel individu est considéré comme si Dieu le Père lui-même l'avait dit. Il passe pour être en contact avec les esprits malins. Il est censé être le suppôt des djinns. C'est lui qui est le directeur de conscience du peuple parce qu'il est le grand maître de la société secrète qui régit les actions des uns et des autres. Il est plus craint par ses ouailles que nos prêtres par nous ou les marabouts par les musulmans. Parce qu'il tient leur vie dans ses mains. Il tue par le *korté* (substance nocive et mortelle), jette le mauvais sort ou envoie une maladie incurable à qui se permet de l'affronter ou contrecarrer ses desseins. (MFS, 73-74)

Outre ses fonctions de grand sorcier et de guérisseur des maladies incurables, il est celui qui interprète les événements, les mystères, prévoit et prévient. Dès le passage du crieur public, qui annonce l'arrivée imminente d'un danger au village, les villageois sont convaincus des pouvoirs mystiques et savoirs incommensurables dont est investi le chef de la société secrète :

La prédiction du *Bolitigui* s'était ainsi réalisée. On en a donc vite conclu que Niamankoro détenait un infaillible pouvoir occulte. Le village s'inclina alors devant lui. Il en devenait le maître spirituel. Sa réputation de grand sorcier du culte des fétiches allait décupler et s'étendre sur toute la contrée, voire la dépasser. Sa célébrité allait attirer vers lui de nombreux « pigeons » et ainsi accroître sa fortune. Le grand prêtre de l'organisation était incontestablement un véritable suppôt des esprits invisibles. On le craignait déjà. On le craignit davantage. Il en était pleinement satisfait. (MFS, 18)

L'efficacité symbolique de la parole du Bolitigui s'exerce pleinement en raison de la reconnaissance et du prestige dont il jouit. Elle « agit sur l'imaginaire de toute une

⁴⁷⁸ Robin Horton, « La pensée traditionnelle africaine et la science occidentale », dans Robin Horton *et al*, *La Pensée métisse : croyances africaines et rationalité occidentale en question*, Paris/Genève, Presses Universitaires de France, Cahiers de L'I. U.E.D, 1990, p. 55.

collectivité, compliquant dans une large mesure la résolution de l'énigme policière⁴⁷⁹ ». C'est qu'en aucun moment, les habitants de Séné Dougou ne prennent leur distance par rapport aux interprétations que le Bolitigui donne aux différents événements. Tous les hommes, à l'instar des sages de la société secrète, croient à la colère d'un mari-djinn, jaloux, qui n'a pas supporté de voir Niéba avec ses maris humains. La magie du Bolitigui, qui joue un rôle central dans la narration, remplit ainsi une triple fonction : elle sert à expliquer, maîtriser et prédire. C'est que, dans *La Mort des fétiches de Séné Dougou*, le « monde surnaturel est là, mais ne se manifeste jamais pour lui-même, il demeure invisible et agit comme une cause surnaturelle. Il est la vérité du monde physique⁴⁸⁰ ».

Le Bolitigui est le représentant d'un savoir séculaire dont l'efficacité et l'opérationnalité proviennent des êtres invisibles. Malgré les contestations de ses vertus sociales par le commandant Pierre Cavasson, ce savoir demeure, aux yeux des habitants de Séné Dougou, profondément lié à un réel social. D'une part le roman montre les limites de la logique cartésienne, et d'autre part, il utilise le surnaturel comme un moyen de résistance au pouvoir colonial.

En définitive, les polars analysés créent, pour les circonstances, une atmosphère où les savoirs ancestraux circulent et se disputent avec le savoir moderne. Cette atmosphère est profondément marquée par les paroles anciennes, les symboles, les métaphores et les proverbes, différentes figures qui déstabilisent les enquêteurs comme l'inspecteur Sosso. C'est qu'à bien des endroits des romans, le lecteur oublie parfois qu'il s'agit d'une enquête policière

⁴⁷⁹ Mamadou Bani Diallo, « Enquête sur les morts mystérieuses dans *La Mort des fétiches de Séné Dougou* de Bokar N'Diaye », dans Alice Delphine Tang et Patrica Bissa Enama (dir.), *Absence, enquête et quête dans le roman francophone*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 209.

⁴⁸⁰ Xavier Garnier, *La Magie dans le roman africain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 8.

stricto sensu, tellement les scènes où interviennent les mythes, légendes, contes, proverbes, chants et danses rituelles sont nombreuses. Explorations des mystères culturels, les polars de Bokar N'Diaye, de Moussa Konaté, d'Achille Ngoye et de Modibo S. Kéita mettent en scène ce qu'Elana Gomel appelle «le crime ontologique⁴⁸¹». Selon Gomel, le crime ontologique comprend des textes où l'enquête policière se transforme en une interrogation sur un mystère, un secret. Ainsi, une telle mise en évidence du savoir culturel donne une dimension «ethnographique» aux scènes présentées où « l'appel aux ancêtres, la transe mystique, le rappel de vieilles cérémonies, la convocation d'un mode de pensées aux antipodes de la raison occidentale⁴⁸² » inscrivent dans les textes une altérité culturelle qui précise l'horizon d'attente du lecteur étranger et du lecteur africain « occidentalisé ».

⁴⁸¹ Elana Gomel, « Apocalypse and Utopia: The Case of the Ontological Detective Story », *Science Fiction Studies*, Vol. 22, n° 3, 1995, p. 343-356.

⁴⁸² Françoise Naudillon, « Black polar », *Présence francophone*, n° 60, 2003, p. 102.

Chapitre 2

Enquête policière et « ethnologique » : la double face du polar africain

2.1. Du familier au lointain : les espaces de l'auto-exotisme

Dans son ouvrage *Logiques métisses : anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*⁴⁸³, Jean Loup Amselle analyse la réappropriation par les Africains des savoirs sur l'Afrique produits par l'ethnologie coloniale. Constatant, au départ, un retour à l'exotisme et une certaine ethnologie à usage interne, qui s'observe dans l'actualisation des notions et termes datant de l'époque coloniale et dans le domaine de la littérature, notamment la Négritude senghorienne qui reprend « l'idée énoncée par Frobenius ou par Tempels mais également par Delafosse ou par l'école de Griaule, selon laquelle les rites et les symboles africains forment des systèmes analogues aux religions universalistes ou aux doctrines occidentales⁴⁸⁴ », il décrit « l'effet de retour de l'ethno-historiographie africaniste » dans divers domaines de la vie en Afrique :

De la sorte, la boucle paraît bouclée : l'ethnologie a parfaitement accompli sa mission civilisatrice dans la mesure où les objets de l'étude sont devenus eux-mêmes les émetteurs d'énoncés ethnologiques (feed-back). Dès lors qu'on a affaire à une sorte d'auto-ethnologie, il n'y a plus de distinction à établir entre le modèle local et le modèle de l'ethnologue, puisque les acteurs sociaux se définissent dans les termes de celui-ci⁴⁸⁵.

Le service que le roman africain dit d'« éducation » ou « historique » a, indirectement, rendu à l'ethnologie française, est assez connu : la valorisation d'un passé culturel longtemps nié par l'empire colonial passe par le recours aux concepts ethnologiques, aux descriptions

⁴⁸³ Jean Loup Amselle, *Logiques métisses : anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1990.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 31.

stéréotypées, c'est-à-dire par une ethnomodernité entendue comme une « rétromodernité axée sur l'idée que les valeurs positives sont dans le passé, et la modernité projetée sur le futur est envisagée comme un saut dans le passé⁴⁸⁶». Certains romans ou recueils de nouvelles (pensons à *L'Afrique debout* suivi de *La Ronde des jours* de Bernard B. Dadié ou *L'Enfant noir* de Camara Laye) proposent la répétition des répertoires traditionnels africains, décrivent le village comme un lieu paisible de sociabilité, tout en mettant l'accent sur l'éducation de l'enfant africain, son intégration dans la communauté et son initiation aux sociétés ésotériques.

Si cette réutilisation des catégories conceptuelles développées par l'ethnologie coloniale et reprise par la Négritude et l'ethnophilosophie africaine a été vigoureusement critiquée par des penseurs comme Stanislas Adotevi, Marcien Towa, Paulin Hountondji et Valentin-Yves Mudimbé, l'on peut toutefois postuler qu'elle n'a pas totalement disparu dans le discours littéraire africain, puisqu'à travers une écriture qui convoque les invariants du fantastique, les romans de Konaté, de Keita, de N'Diaye et de Ngoye développent singulièrement, chacun à sa façon, une certaine représentation ethnomoderne des cultures africaines, grâce à laquelle l'auto-exotisme montre sa véritable dimension. En effet, pour comprendre l'auto-exotisme comme processus de fabrication dans le polar africain, il faut prendre en compte la posture culturelle de l'enquêteur, non pas en termes d'histoire sociale et politique mais en termes des différences culturelles. Car, ici, l'auto-exotisme apparaît comme un discours, une série d'images et de représentations à propos de certains lieux et de certains individus dont les croyances et savoirs anciens ont été ethnologisés et exotisés.

⁴⁸⁶ Josias Semujanga, « Le Récit colonial dans le roman africain. *Paradis* ou la reconfiguration de la modernité », dans Anne-Marie David et Pierre Popovic (dir.), *Les Douze travaux du texte : sociocritique et ethnocritique*, Montréal, Figura, 2015, p. 66.

Comme nous l'avons vu dans les pages précédentes, les récits traditionnels (mythes, contes, légendes, etc.) apparaissent comme des hypotextes féconds de l'écriture policière africaine. Ce qui revient, d'une certaine manière, à dire que notre corpus s'inscrit dans une large configuration discursive. En effet, l'utilisation de ces hypotextes mythiques et ethnographiques dans la littérature africaine peut s'expliquer aisément : dans leur volonté de valoriser les richesses culturelles africaines et de critiquer les constructions stéréotypées des productions littéraires de l'époque coloniale, les écrivains africains affichaient clairement leur admiration pour certains ethnologues, qui croyaient percer le secret des sociétés africaines. C'est ainsi que les œuvres de quelques romanciers pionniers ont été préfacées⁴⁸⁷ par des ethnologues français ayant séjourné en Afrique. Rien d'étonnant donc si l'on retrouve chez les écrivains africains de polar (Bolya et Konaté en particulier) l'intertexte ethnographique.

En outre, l'aire culturelle mandingue qui sert de cadre aux romans de Konaté, de N'Diaye et de Keita, a été, sans doute, le terrain privilégié de l'ethnologie française en Afrique de l'Ouest. Ainsi reprendre le mythe cosmogonique dogon (le mythe du renard) ou la dialectique de la parole chez les Bambara, c'est écrire dans la foulée de Marcel Griaule, de Dominique Zahan, de Michel Leiris et de Geneviève Griaule et des écrivains africains comme Amadou Hampâté Bâ, Djibril Tam'sir Niane, Camara Laye, Massa Makan Diabaté, etc., qui ont décrit à suffisance la genèse et l'organisation du vaste empire mandingue.

Comme les ethnologues français de l'époque coloniale dont l'ambition était de décrire les cultures africaines d'un point de vue scientifique, les écrivains africains du polar proposent parfois une opposition entre les différents espaces. On peut, dans les romans, observer une

⁴⁸⁷ Par exemple, Georges Hardy, directeur de l'école coloniale patronne *Les Trois volontés de Malick* d'Amadou Mapaté Diagne, Jean-Richard Bloch préface *Force-bonté* de Bakary Diallo, Robert Delavignette préface *Karim* d'Ousmane Socé et le gouverneur Arnaud préface *L'Empire de Mogho-naga* de Dim Delobsom.

sorte d'« ethnologie à l'envers » qui consiste à reprendre des « formules surannées des récits de voyage, la connaissance de identité, de altérité et de la pluralité⁴⁸⁸ ». Chez Konaté, par exemple, l'intertexte mythique dogon, popularisé par Marcel Griaule, à qui Sékou Ogobara Dolo, rappelle qu'Ogotemméli ne dit pas toute la vérité sur le pays dogon⁴⁸⁹, apparaît sous la forme d'une reprise de structure, mais sans mentionner une seule fois le nom de l'ethnologue français.

Adoptant un regard ethnologique rationaliste, le commissaire Habib traduit, non seulement le sentiment d'auto-exotisme, mais ses différentes discussions avec les détenteurs du savoir dogon rappellent étrangement les longs entretiens entre Marcel Griaule et Ogotemmili, ce chasseur aveugle dogon.

La mise en exergue de cet auto-exotisme dans l'écriture policière est souvent manifeste dans *L'Archer Bassari* où le journaliste Simon se dit parfois obligé de recourir à ses notions en « ethnologie » pour mieux comprendre certaines situations. Au cours de son voyage, sa description du paysage est assez particulière : non seulement le journaliste s'attache à montrer un paysage ravagé par la pénurie d'eau, mais décrit longuement les différentes cérémonies rituelles des habitants de la région. Et une fois arrivé au village Oniateh, il explique aux notables villageois l'objet de son voyage en deux parties : d'une part, il compte faire un reportage sur la sécheresse et l'acheminement des secours et, d'autre part, il cherche à établir le lien entre les meurtres en ville et la sécheresse : « Ainsi, mon reportage portera en partie sur Oniateh comme exemple de village sinistré et j'y parlerai de l'acheminement et de la

⁴⁸⁸ Romuald Fonkoua, « Édouard Glissant. Naissance d'une anthropologie antillaise au siècle de l'assimilation », *Cahiers d'études africaines*, vol. 35, n°140, 1995, p. 8.

⁴⁸⁹ Sékou Ogobara Dolo, *La Mère des masques. Un Dogon raconte*, Paris, Seuil, 2002.

répartition des secours. Ou leur non-acheminement. Ensuite, Grand-père, je vais à Oniateh pour en savoir plus sur cette affaire » (AB,114).

À partir de son reportage, le journaliste Simon Dia entreprend une double mission : un reportage sur la situation alimentaire des paysans d'Oniateh et un document sur leurs us et coutumes. Il effectue d'abord une exploration attentive du pays bassari, constitue ensuite un savoir sur cette contrée, et, enfin, évalue les conséquences de la sécheresse sur la région. Dès son départ de la capitale Kionda, le regard du journaliste-enquêteur est immobilisé par l'étrangeté et la pauvreté du paysage et de ses habitants. Son attention est aussi portée sur le paysage dévasté, sinistré dont il saisit la différence avec la beauté de Kionda. Dans cet espace où l'unique repas de la journée se limite à « quelques arachides en coques » (AB, 163) que les enfants se partagent entre eux, ce qui compte pour le journaliste-enquêteur, c'est l'ensemble des relations symboliques, des savoirs insoupçonnés qui permettent à la communauté villageoise d'avoir une vie harmonieuse, malgré la famine. Ainsi, grâce à l'opposition des points de vue sur les phénomènes naturels, à la confrontation des regards, notamment dans les scènes de divination et des cérémonies rituelles où la magie est fort présente, les villageois d'Oniateh sont considérés par le journaliste Simon Dia dans leur étrangeté. Or, il est connu depuis *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss que les enquêtes anthropologiques et ethnologiques peuvent être considérées comme une nouvelle technique ou forme romanesque, à travers les méthodes utilisées pour mener l'enquête. Ces méthodes consistent, selon Daniel-

Henri Pageaux, à décrire « les motivations, les circonstances du départ, les premiers contacts, les descriptions, les impressions des voyageurs, le retour⁴⁹⁰ ».

En effet, la vision parfois stéréotypée de certaines cultures représentées est illustrée par la posture culturelle même, c'est-à-dire le point de vue des différents enquêteurs. Alors que les Dogons, les Bozos et les Malinké considèrent les pratiques surnaturelles, magiques comme faisant partie intégrante de leurs réalités quotidiennes, les enquêteurs des romans de Moussa Konaté et de Modibo S Keita portent un regard souvent contrasté sur ces phénomènes, établissant ainsi un écart entre eux et les habitants des lieux, entre le familier et le lointain.

Dans les romans, les déictiques spatiaux « ici » et « là-bas » sont clairement définis. Tantôt c'est un lointain village comme Pigui, SénéDougou, Nagadji et Oniateh, tantôt c'est un quartier familier et populaire d'une grande ville comme Banconi. C'est que le regard distant, méfiant et ignorant des enquêteurs sur ces différents lieux et espaces participe non seulement d'une démarche différentialiste mais souligne aussi un aspect fondamental dans le déroulement de l'enquête policière, parfois transformée en enquête ethnographique. Ainsi l'étrangeté des espaces dogons et bozos, espaces devenus mystérieux à cause sans doute des pratiques qui s'y déploient, est traduite par le mode de perception de l'enquêteur qui se pose à la fois comme policier et ethnologue. Du commissaire Habib au journaliste Simon Dia en passant par Pierre Cavasson, on note que, dans la confrontation des regards et des visions du monde, l'autre n'est pas considéré comme un familier, mais est fondamentalement reconnu dans sa singularité, dans sa spécificité et dans son étrangeté. Notons ici que ce n'est pas

⁴⁹⁰ Daniel-Henri Pageaux, «Discours sur l'altérité, l'écriture de la différence. Éléments pour une lecture de *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss », dans Silke Segler Messner (dir.), *Voyages à l'envers : formes et figures de l'exotisme dans les littératures post-coloniales francophones*, Strasbourg, Presses de l'Université de Strasbourg, 2009, p. 110.

seulement les enquêteurs qui considèrent les habitants des villages éloignés comme des individus étranges ou des étrangers, les villageois perçoivent également les enquêteurs comme des étrangers. L'attitude des notables dogons dans *L'Empreinte du renard* est particulièrement intéressante à cet égard : « *Tant que les étrangers viennent nous voir sans porter atteinte à nos valeurs, il n'y a pas de quoi se fâcher ni s'inquiéter, mais quand nos enfants s'allient avec des étrangers pour s'emparer de notre terre, alors rester passifs nous rendrait complices de leur forfait* » (ER, 241, italique dans le roman), explique le porte-parole du Hogon.

Ces étrangers, ce sont Habib et Sosso, deux personnages qui partagent pourtant le même pays (Mali) avec ces Dogons de Pigui, mais qui se trouvent pris à défaut lors de la réunion des notables dogons. L'étranger ici n'est pas celui qui est venu de loin, comme c'est le cas des administrateurs coloniaux (Pierre Cavasson et ses hommes) dans le roman de Bokar N'Diaye, mais l'étranger *du dedans* dont la connaissance de son propre pays reste élémentaire, voire médiocre. Cette attitude des notables dogons ne surprend guère dans la mesure où chaque communauté considère comme étrangère toute personne qui n'est pas de sa communauté. Mais, ici il faut relever un détail subtil : les polars de Moussa Konaté proposent un questionnement constant sur les communautés maliennes, sur la connaissance que la nouvelle génération a de son propre pays. Le jeune Sosso, qui peut être considéré comme une figure de cette nouvelle génération et qui accompagne toujours le commissaire Habib dans ses différentes enquêtes à l'intérieur du Mali, a une peur morbide de la campagne, des contrées éloignées de Bamako : «—Tu vois, mon petit [Sosso], lui dit le commissaire, il y a en toi une peur de la brousse que tu dois vaincre. Tu as peur, pas seulement des serpents, mais de tout ce qui symbolise la brousse. Cette peur n'est pas un atout. Je me demande si la prochaine fois je ne devrais pas t'envoyer seul en mission » (ER, 230).

Réceptacle des croyances traditionnelles et synonyme de passéisme, la brousse constitue un élément central dans la formation du héros du roman africain. Cette remarque du commissaire Habib donne un nouvel élan à cette poétique de mystère et établit un lien entre le texte et son contexte sociodiscursif. Sous cet angle, la dimension singulière de la brousse africaine se révèle moins incontournable qu'on ne le pense pour fournir des aperçus sur les espaces d'altérité et d'étrangeté. Outre cet aspect particulier de l'enquête policière, l'auteur de polar africain qui désire voir figurer dans son roman une touche exotique, doit composer avec les discours réducteurs (discours africaniste, anthropologique et ethnologique) qui assimilent les lieux et les cultures non européennes en un « théâtre bariolé⁴⁹¹ ». Il doit aussi trouver un langage, des situations et un décor qui lui permettent de rendre compte d'une réalité avec laquelle le lecteur (étranger) n'est pas nécessairement familier.

La description de certaines pratiques culturelles traditionnelles, la référence à certaines figures emblématiques, à certains aspects de l'histoire des sociétés africaines, apparaissent alors comme un « témoignage » du vécu africain et contribuent donc à ancrer la fiction dans une actualité sociologique et culturelle extralittéraire. C'est ainsi que la dimension magique, surnaturelle de la culture dogon amène Habib et Sosso à percevoir le pays dogon comme un environnement éminemment exotique. Dans ses discussions avec les notables, l'ironie et scepticisme se côtoient. La description que le roman propose, par exemple, du monde dogon, en particulier le village de Pigui, peut être perçue comme exotique :

À première vue, comme Pigui, les villages dogons paraissent inhabités, semblables à des sites préhistoriques récemment mis au jour. Tout est couleur de terre : les rochers, les habitations et les hommes. Et, comme il y a peu d'âmes, les humains

⁴⁹¹ Lise Gauvin, *D'un monde à l'autre. Tracées des littératures francophones*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2013, p. 18.

se confondent avec les rochers et les demeures. [...] Depuis sept cents ans que, fuyant des peuples belliqueux, la petite communauté dogon a trouvé refuge en ces lieux si peu hospitaliers, Amma n'a cessé de veiller sur elle. L'ineffable impression de paix des temps premiers, ressentie par l'étranger qui pénètre au pays des Dogons, est la quiétude qui naît de l'harmonie entre Amma et ses créatures. (ER, 35-36)

Ici le paysage de Pigui est perçu à travers des grilles de lecture simplificatrices qui assimilent le pays dogon à une culture qui aurait perdu la bataille de la modernité « pour ne conclure qu'un arrangement avec une nature par définition sauvage⁴⁹² ». On peut ainsi apprécier, à la suite de cette description apocalyptique, le déluge d'images du néant, du vide et du dépeuplement. Cet espace de la quiétude est, pourtant, celui où se déploient toutes sortes de mouvements et de situations. Le plus important, pour les enquêteurs Habib et Sosso, n'est pas la distance qui sépare Pigui de Bamako, mais plutôt la particularité naturelle de l'espace. Précisions par ailleurs que cet espace exotique n'est pas, ici, « le signe du rêve littéraire [qui] relève de la fantaisie, de l'évasion, de l'utopie, s'opposant à tout réalisme, à tout naturalisme⁴⁹³ », mais plutôt un espace qui correspond singulièrement à la perception du lieu donné comme réel. On peut, de cette manière, y observer un « effet exotique⁴⁹⁴ » qui s'oppose à une représentation idéalisée de l'étranger, de l'autre. Pour Daniel Henri Pageaux, l'effet exotique, consiste à « mettre en évidence, sous la notion d'exotisme, un rapport, une relation que le regardant, ou l'énonciateur établit avec l'autre, son espace, sa culture⁴⁹⁵ ».

⁴⁹² Nathalie Schon, *L'Auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, Paris, Karthala, 2003, p. 138.

⁴⁹³ Jean Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 27.

Pour Moura, « la rêverie exotique se manifeste selon quatre modalités principales, quatre écritures allant de la pure fantaisie jusqu'à l'évocation d'une altérité reconnue comme telle. Elle a pris diverses formes selon les époques, les auteurs, les canons littéraires et l'évolution de l'histoire coloniale » (*ibid.*, p. 33).

⁴⁹⁴ Daniel Henri Pageaux, « Exotisme d'hier et aujourd'hui », dans Françoise Aubès et Françoise Morcillo (dir.), *Si loin si près : l'exotisme aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 99.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 99.

Cependant, cette étrangeté de l'espace ainsi découvert ne conduit pas le commissaire Habib à l'excitation exotique, c'est-à-dire à l'actualisation des rêves obsédants sur un endroit particulier, mais elle est le ressassement de choses familières, connues. C'est que son voyage aux fins fonds du Mali se réalise sur « le mode ambigu de l'étrange et du familier à la fois mêlés et distants, de l'inconnu et du connu sans repères fixes et clairs, du su et de l'insu imbriqués⁴⁹⁶». Pigiui n'est pas présenté comme un lieu désiré, fantasmé, mais comme un lieux de désolation. Ni voyageur réel ou ni explorateur du monde dogon, Habib éprouve le sentiment d'être à la fois familier et lointain du paysage dogon.

Dans cet exotisme de proximité du polar africain où le décor est un décor mystique, il est aussi frappant de voir comment les romans construisent les identités culturelles des peuples représentés. À la manière des récits initiatiques africains, les auteurs proposent des chemins et distinguent des voies à suivre. Chez Bokar N'Diaye, par exemple, le discours se veut digne d'un récit épique, reprenant le ton solennel, les énumérations généalogiques, les morceaux de musique, les chants qui accompagnent les propos du griot. En même temps, la hiérarchisation des espaces semble obéir à un besoin d'auto-exotisation :

À l'est du village, on voyait une petite déclivité qui se remplissait d'eau pendant l'hivernage et la conservait pendant plusieurs semaines après la fin des pluies. Elle était bordée de grands arbres dont l'image se reflétait dans ses eaux. Sur ses bords on pouvait voir de la boue sèche piétinée et des traces profondes laissées par les animaux qui venaient s'y abreuver. Tout à côté se trouvait la maison du *bolitigui* à l'entrée de laquelle se dressait un énorme et horrible fétiche naïvement sculpté dans du bois et couvert de croûtes de sang, de crème séchée et de fientes d'oiseaux. [...]

Au sud, se trouvait un puits d'une trentaine de mètres de profondeur où les femmes allaient s'approvisionner en eau douce tout en cancanant.

⁴⁹⁶ Romuald Fonkoua, « Édouard Glissant. Naissance d'une anthropologie antillaise au siècle de l'assimilation », *op. cit.*, p. 5.

Ce puits servait, en effet, de véritable forum aux ménagères, qui toujours occupées chez elles aux travaux domestiques, ne pouvaient se rencontrer dans le village pour échanger des confidences. Elles se rattrapaient donc au puits qui aurait pu en dire long sur la vie du village s'il avait pu parler car on y débattait tout : faits divers, événements scandaleux, etc.

Tout autour de l'agglomération s'étendaient les champs où l'on percevait de bon matin, ça et là, des cultivateurs courbés sur leur *daba* (houes) avec lesquelles ils grattaient péniblement la terre nourricière.

Et, au-delà de ces lougans, la brousse s'étendait à perte de vue. C'était à croire que plus rien n'existait au-delà de la ligne d'horizon. Cette brousse était toutefois parsemée de fleurs sauvages dont les couleurs variées se mêlaient en une merveilleuse symphonie. (*MFS*, 62-63)

Cette description topographique du village de Séné Dougou ne dessine pas simplement un espace, mais appelle aussi la description systématique, mobilisant des savoirs. À chaque lieu est associé un savoir. Mais, ce savoir «ne traduit, dans ce cas, ni un ensemble de connaissances ni un réseau de concepts, mais plutôt une dimension performative qui relève ces derniers à partir de leur impact sur les membres de la collectivité et sur la vie quotidienne⁴⁹⁷». La mise en évidence des différentes manifestations et cérémonies crée une saisie intense des références culturelles et religieuses bambara. Le roman prend une « forme descriptive et didactique, comme s'il s'agissait de dresser un état des lieux, de cartographier le territoire, d'inventorier le réel dans une perspective encyclopédique⁴⁹⁸». En effet, lorsque le texte décrit l'arrivée du commandant Pierre Cavasson et ses auxiliaires dans le village de Séné Dougou, il présente une série d'images (puits, dabas, fétiches, etc.) qui donne une représentation exotique du paysage décrit. Le regard du lecteur reste alors fixé sur ces éléments.

En outre, *La Mort des fétiches de Séné Dougou* développe toute une dialectique autour de la parole chez les Bambara de Séné Dougou : « Un vrai bambara ne doit jamais, dans les

⁴⁹⁷ Bruna Donatelli, «La topographie des savoirs dans *Madame Bovary* », dans Pierre-Louis Rey et Gisèle Séginger (dir.), *Madame Bovary et les savoirs*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 66.

⁴⁹⁸ Dominique Combe, *Les Littératures francophones : questions, débats, polémiques*, Paris, PUF, 2010, p. 160.

conditions normales, rompre le silence imposé par la communauté sur une affaire » (*MFS*, 38). Cette loi du silence, qui détermine les actions et les comportements de l'homme bambara et qui a été mise ici à rude épreuve à la suite du triple meurtre à Séné Dougou, a été rigoureusement étudiée par l'ethnologie française, notamment par Dominique Zahan. Celui-ci écrit :

On pourrait même dire que pour les Bambaras, le vrai verbe, la parole digne de vénération est le silence. Ceci est tellement exact que l'on en vient à se demander s'il ne conviendrait pas mieux, en essayant une esquisse du verbe de parler plutôt de la réticence, du secret, de l'euphémisme, du sous-entendu, du symbole, de toute technique, enfin, par laquelle la parole a davantage de sens caché que l'expressivité apparente⁴⁹⁹.

À travers les organes comme la bouche, le cou, la langue et le ventre, la parole fait l'homme et construit son identité. Fonctionnant selon un dicton bambara bien particulier selon lequel « l'homme n'a pas de crinière, ni de queue, et son seul point de prise est la parole de sa bouche, la parole⁵⁰⁰ », *Kuma* (parole) est un instrument grâce auquel un homme peut devenir la propriété d'un autre homme. Ainsi le culte de la parole, tel que décrit chez les Bambara de Séné Dougou dans le roman de N'Diaye s'explique par la place centrale que les autorités accordent aux cérémonies religieuses et culturelles, cérémonies dont la célébration exige la solennité et le silence. Le silence dont il est question n'est pas un refus de parler, mais une maîtrise de soi. Il est le garant de l'union et de la cohésion sociale. Devant la gravité de la transgression, l'un des vieillards de Séné Dougou sort de son silence séculaire :

⁴⁹⁹ Dominique Zahan, *La Dialectique du verbe chez les Bambara*, Paris, La Haye, Mouton, 1963, p. 150.

⁵⁰⁰ Amadou Hampâté Bâ décrit également cette sacralisation de la parole : « Dans ce pays où, pendant des millénaires, seuls les sages eurent le droit de parler, dans ce pays où la tradition orale a eu la rigueur des écrits les plus sacrés, la parole est devenue sacrée. Dans la mesure où l'Afrique noire a été dépourvue d'un système d'écriture pratique, elle a entretenu le culte de la parole, du " verbe fécondant " » (*Vie et enseignement de Tierno Bokar*, Paris, Seuil, 1980, p. 25).

Les règles coutumières ont été transgressées par quelqu'un. Qui donc s'est permis de commettre un tel sacrilège? La chose est grave. Il va falloir en découvrir l'auteur. Ce sera au *bolitigui* de le faire. Le coupable devra en subir les conséquences d'une manière ou d'une autre. Les ancêtres ont dû trembler dans leurs tombes, devant un tel manquement aux règles qu'ils ont établies depuis des siècles.

Les *Bamana* ont-ils perdu le sens de l'honneur et de la dignité sacralisés par les devanciers? Malheur au peuple bambara ! Certains vieillards en versèrent des larmes. (*MFS*, 70)

Vu sous cet angle, l'abstention de parler, qu'il s'agisse du silence proprement dit, ou de l'euphémisme et de la parole figurée, se relie à une éthique de l'homme et de la société, à une conception des règles morales destinées à assurer à l'être humain la réussite sur le plan supérieur de l'existence⁵⁰¹. Cette méfiance face à la parole que les habitants de Sénéoudougou observent rigoureusement a également permis aux Malinké⁵⁰² de Nagadji, dans *L'Honneur des Kéita*, d'étouffer le meurtre qui a secoué la communauté.

Mais comment évoquer ou décrire ces croyances séculaires, ces paysages et décors africains et « même ce qui caractérise le vécu quotidien des peuples, qui pour le regard occidental, sont Autres, sans tomber dans l'exotisme?⁵⁰³ » se demande Christiane Ndiaye, analysant la problématique du plagiat et de la description réaliste chez Calixthe Beyala. Posant dès le début de son article que les « écrivains de la francophonie [...] se trouvent confrontés à

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁰² Comme les Bambara, les Malinké manifestent une grande méfiance à l'égard de la parole. Sory Camara décrit « l'attitude profondément méfiante des Malinkés à l'égard de la bouche comme symbole de la parole. En effet, n'est-elle pas le lieu où l'homme risque de se laisser déborder par la bouche, risquant du même coup d'aliéner sa personne ou de s'aliéner le monde? D'où la nécessité d'avoir un solide empire sur sa bouche si l'on veut être un homme Hôrd digne de ce nom. Si avoir une grande bouche ou une bouche déchirée est péjoratif, s'appliquer à en réduire le volume et la fente, c'est-à-dire parler le moins possible, devient une vertu » (Sory Camara, *Les Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, La Haye, Mouton, 1976, p. 239).

⁵⁰³ Christiane Ndiaye, « La description : entre plagiat, exotisme et oralité », dans Isaac Bazié et Josias Semujanga (dir.), *Intertextualité et adaptation dans les littératures francophones*, op. cit., p. 44.

un goût d'exotisme datant de l'époque coloniale⁵⁰⁴ », Christiane Ndiaye décrit les exigences de la description réaliste chez l'écrivain francophone, exigences qui sont souvent dictées par les éditeurs hexagonaux. Écrivant « non seulement à partir des canons esthétiques européens, mais aussi à partir des conventions de la tradition orale⁵⁰⁵», les romanciers de la francophonie se trouvent dans une situation particulière dans la mesure où ils doivent non seulement composer avec les clichés, mais ils risquent aussi de provoquer la colère de certains de leurs compatriotes. Sami Tchak, dans sa postface au *Désir d'Afrique* de Boniface Mongo Mboussa⁵⁰⁶, soulève également la même question. Tout en observant qu'il n'y a qu'un seul «marché viable pour cette littérature [la littérature africaine], le marché européen⁵⁰⁷», il reconnaît le danger de l'auto-exotisme dans les lettres africaines : « Le résultat est là : des écrivains parfois accusés de faire de l'auto-exotisme pour répondre au goût du dépaysement des Occidentaux, mais qui se retrouvent dans une réelle impasse pour la très grande majorité d'entre eux. Ils ne sont pas lus, du moins pas beaucoup, ni par les Africains ni par les Occidentaux, et écrivent finalement pour " personne "⁵⁰⁸ ».

Raphaël Confiant, dans son article « Questions pratiques d'écriture créole⁵⁰⁹» décrit le dilemme de l'écrivain antillais, dilemme causé par la réification de l'espace antillais par le discours exotique européen⁵¹⁰. La description réaliste qui caractérise le roman européen est, dit-il, étrangère aux sociétés créolophones :

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁰⁶ Boniface Mongo Mboussa, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002.

⁵⁰⁷ Sami Tchak, « Postface » de *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002, p. 310.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 310.

⁵⁰⁹ Raphaël Confiant, « Questions pratiques d'écriture créole », dans Ralph Ludwig (dir.), *Écrire la parole de nuit*, Paris, Gallimard, 1994, p. 171-180.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 173.

Comment dire qu'une plage de sable blanc est belle? Cocotier et sable blanc, tout le paysage antillais en final de compte, ont été réifiés par le discours exotique européen. Un écrivain euro-américain peut vanter la beauté d'un sapin ou de la neige, un écrivain antillais ne peut pas faire de même pour le cocotier et la plage de sable blanc. Et le drame, pour moi, écrivain antillais, c'est que ni le cocotier ni la plage de sable ne sont exotiques dans mon vécu quotidien, mais dès l'instant où, usant de la langue française, je m'attèle à les évoquer, je me retrouve littéralement pris en otage, terrorisé au sens étymologique du terme par le regard réifiant de l'Occident⁵¹¹.

Face à cette situation, l'écrivain antillais utilise une solution de traverse, de fuite, laquelle consiste à « ne point remarquer la terre rouge des mornes ou la tristesse insondable des cocotiers à la brune du soir⁵¹² ». Les réflexions de Raphaël Confiant et de Sami Tchak traduisent ce que Lise Gauvin appelle la *surconscience linguistique* chez l'écrivain francophone⁵¹³ :

Ces écrivains ont aussi en commun le fait de s'adresser à divers publics, séparés par des acquis culturels et langagiers différents, ce qui les oblige à trouver les stratégies aptes à rendre compte de leur communauté d'origine tout en leur permettant d'atteindre un vaste lectorat. Comment en arriver à pratiquer une véritable « esthétique du divers » (Segalen) sans tomber dans le marquage régionaliste ou exotisant? Comment se situer en rapport avec les différents publics visés. Écrire donc pour qui?⁵¹⁴

On peut aussi, dans cette ambition d'atteindre un lectorat plus large, avancer que le lecteur postulé est le lecteur occidental dont l'engouement pour les contrées lointaines est manifeste. Dans cette perspective, les écrivains se focalisent sur les détails les plus élémentaires, les plus incongrus, où le paysage à découvrir est pris dans un sens figuratif. Cette focalisation est l'une des stratégies qui consistent à rendre le familier lointain, donc exotique. Et l'ancrage dans les réalités quotidiennes des populations représentées, explique, en partie, le fait que le roman

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 173.

⁵¹² *Ibid.*, p. 174.

⁵¹³ Lise Gauvin, *Écrire pour qui? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, 2007, p. 6.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

Meurtre à Tombouctou de Konaté peut, par exemple, se lire comme une représentation des habitudes culturelles des Touareg dont le monde est «fermé, enfermé entre les dunes de sable⁵¹⁵».

Cependant, au-delà des descriptions parfois exotiques, on se rend compte que la dimension auto-exotique du polar africain est souvent ambiguë : d'une part, le polar n'est pas entièrement réductible à une description stéréotypée des pratiques et croyances traditionnelles africaines; d'autre part, il pose la question du lecteur de ces productions dont les décors sont aussi mystérieux que les histoires qui sont racontées. Françoise Naudillon, dans une récente étude, attirait déjà l'attention sur cette ambiguïté ou ce paradoxe du polar africain :

[le]paradoxe du roman policier africain est que, publié dans des maisons d'édition européennes pour ses vertus exotiques et ses qualités de divertissement, il développe un discours critique social virulent et engagé impossible autrement. Le polar africain se révèle au final doublement exotique notamment quand son action prend place dans les banlieues des grandes villes européennes en offrant au lecteur africain comme au lecteur occidental un portrait au vitriol de leurs marges grises et de leurs marginaux, migrants ou non, au temps de la mondialisation et doublement décapant en renvoyant dos à dos, les barbaries occidentales et africaines⁵¹⁶.

Françoise Naudillon voit le polar africain comme un « avatar de l'ethnopolar⁵¹⁷ » inauguré par Chester Himes et Tobie Nathan. Le paradoxe qu'elle décrit est largement dû aux stratégies des auteurs eux-mêmes, comme l'explique Achille Ngoye dans cette interview :

Le fait de situer l'intrigue de mon roman en France était voulu. Je l'avais fait dans le but d'accrocher le lectorat occidental. [...] Comme premier roman d'un Africain dans la Série Noire, j'ai voulu marquer un coup. Je voulais me différencier des

⁵¹⁵ Moussa Konaté, *Meurtre à Tombouctou*, Paris, Métaillé, 2014, p. 11.

⁵¹⁶ Françoise Naudillon, « Le polar africain francophone : littérature d'évasion exotique et engagée », dans Musanji Ngalasso Mwatha (dir.), *Le Sentiment de la langue : évasion, exotisme et engagement*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 88.

⁵¹⁷ Françoise Naudillon, « Black polar », *Présence francophone, op. cit.*, p. 104.

autres auteurs de la collection. Avant mon livre, il y a eu 2412 romans. Je ne voulais pas faire la même chose⁵¹⁸.

L'examen des romans d'Achille Ngoye dégage nettement une interdiscursivité (discours politique, social, culturel et religieux) qui est indissociable de la problématique de l'immigration. Comme dans *Ballet noir à Château-Rouge*, une énonciation ludique occupe le devant de la scène dans *Agence Black Bafoussa*. Cette énonciation ludique apparaît clairement quand se manifeste une corrélation entre l'histoire tumultueuse des immigrés clandestins et des exilés politiques et les différents clichés liés aux immigrés africains en France. On comprend donc aisément, que dans sa volonté d'accéder à un lectorat plus large, c'est-à-dire le public français, Achille Ngoye ne peut que recourir à ce que Christiane Albert appelle «le piège ethniciste » qui consiste à « réduire ces identités narratives singulières à un certain nombre de stéréotypes qui construisent un immigré type qui s'oppose à l'expression d'une parole singulière et d'une altérité authentique⁵¹⁹ ». Car se différencier des autres auteurs de la Série Noire, c'est participer, d'une certaine manière, à une sorte d'auto-exotisme pour mieux se positionner. Moussa Konaté, de son côté, propose une analyse contrastée de la publication en France :

Mes premiers livres ont été édités en France. On a alors le sentiment qu'on vous reconnaît enfin. Mais cela ne signifie pas qu'on est connu du public français. C'est par ailleurs le meilleur moyen de faire parler de soi chez soi, mais ce n'est pas le meilleur moyen de s'y faire lire – parce que le prix du livre français est exorbitant. Le paradoxe, c'est qu'on reçoit alors au pays un écho, mais pas le livre. Même quand les livres sont au programme scolaire, il n'est pas évident qu'ils soient disponibles. J'ai donc choisi la publication africaine, pour toucher le public que je

⁵¹⁸ « Confessions: genèse d'un polar noir. Entretien avec Achille Ngoye », *Africultures*, 1998, p. 35, cité par Silva Riva, *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 253.

⁵¹⁹ Christiane Albert, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005, p. 108.

veux atteindre. On peut parler du public universel, mais je crois que chacun écrit d'abord pour soi et en pensant à ceux qui sont autour de soi⁵²⁰.

Si l'exotisme, dans sa dimension classique, se caractérise par sa superficialité et son éphémérité, il faut reconnaître avec Jean Marc Moura que « le succès des clichés exotiques est durable dans le domaine de la paralittérature. Outre le roman d'espionnage, aux tirages éditoriaux impressionnants, nombre de best-sellers jouent de la séduction convenue des espaces traditionnellement associés à l'exotisme⁵²¹ ». Ainsi, la représentation misérabiliste de l'immigré dans les romans d'Achille Ngoye et de Bolya Baenga correspond non seulement à des stratégies de positionnement et de reconnaissance littéraire dans le champ francophone, mais offre indéniablement une image déjà vue et attendue du public hexagonal de l'immigré clandestin comme Djéli Diawara et les autres clandestins dont les corps ont été découverts à la Place d'Aligre. On observe dans *La Polyandre*, *Ballet noir à Château-Rouge* et *Agence Black Bafoussa*, une série de stéréotypes qui participent pleinement à la construction romanesque.

Dans ces différents romans, les narrateurs multiplient les clichés sur les immigrés. Et l'expérience de l'immigration qui se déploie avec insistance dans les œuvres a sa propre trajectoire. Contrairement à *La Polyandre* dont les personnages principaux semblent avoir tiré leur épingle du jeu (quoiqu'ils se livrent à des pratiques mystiques), les deux polars d'Achille Ngoye superposent et mènent de front trois récits : l'histoire de l'immigration africaine en France, le parcours de l'immigré africain et celui des frimeurs, les sapeurs congolais.

En définitive, il apparaît chez les auteurs africains du polar, une tendance manifeste de proposer une représentation auto-exotique sur les différentes cultures africaines. Cette

⁵²⁰ Philippe Mangeot, « Le choix africain. Entretien avec Moussa Konaté », *Vacarme*, n° 16, vol. 3, 2001, p. 68-69.

⁵²¹ Jean Marc Moura, *Lire l'exotisme*, *op. cit.*, p. 93.

représentation emploie, dans la plupart des cas, des modes d'insertion, de communication et de circulation particulières : le recours aux tournures et formules anciennes, aux proverbes, aux ruses de la tradition, etc. Les descriptions exotiques et les cérémonies rituelles dévoilent alors un espace vague et sinistré.

Toutefois, si l'auto-exotisme ou les traces du récit ethnographique sont parfois perceptibles dans certains romans, comme ceux de Konaté et de N'Diaye, force est également de constater que la figure du savant traditionnel, figure autour de laquelle se déploient fortement les descriptions et représentations exotiques, fait souvent l'objet d'une parodie. À travers la déstabilisation de cette figure, les romans d'Abasse Ndione et de Bokar N'Diaye, par exemple, apparaissent comme des romans de la subversion de l'image respectable des figures du savoir.

2.2. Le poison sous le boubou : de la figure du savant à sa subversion

D'un point de vue discursif, la figure du savant (féticheur, marabout) est un élément central auquel le lecteur du polar africain est confronté. Si l'enquêteur a parfois recours à certains spécialistes du savoir ancestral pour élucider un crime, comme le font souvent le commissaire Habib et le docteur Ouane, les textes insistent surtout sur les manœuvres de la figure du féticheur ou de l'initié qui rendent difficile la progression de l'enquête. Ainsi, dans les pages qui suivent, il s'agira de décrire la manière dont la fiction policière subvertit le savoir (religieux et culturel), savoir dont les représentants ne maîtrisent plus l'exercice de leurs pouvoirs. Joseph Paré désigne ce phénomène par le terme *démaîtrise*⁵²². Celle-ci, « à l'opposé de la maîtrise, est la position de celui qui ne possède plus et qui ne parvient pas à dépasser le

⁵²² Joseph Paré, *Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Éditions Kraal, 1997, p. 48.

moment négatif de la dépossession⁵²³». En effet, la subversion chez des auteurs comme Abasse Ndione, Bokar N'Diaye et Moussa Konaté, c'est l'humiliation subie par les féticheurs et autres chefs religieux. C'est qu'au savoir séculaire des guides spirituels comme le marabout Ladji Sylla dans *L'Assassin du Banconi*, la fiction policière ajoute une perspective interrogative⁵²⁴.

Dans la mise en scène du marabout et du féticheur, l'on remarque en effet une critique qui passe souvent par la parodie. Les romans déconstruisent les mythes de ces figures. À la représentation caricaturale et parodique d'un Bokar N'Diaye, répond la critique caustique d'un Abasse Ndione et d'un Moussa Konaté. Personnages à la dérive, les savants traditionnels sont montrés dans des histoires sombres où l'argent, le sexe et les pratiques mystiques se confondent. Intermédiaire entre les vivants et les morts et connaisseurs du monde visible et invisible, ils sont présentés comme des personnages à la fois bienfaisants et malfaisants.

Mettant en scène des détenteurs du savoir religieux et traditionnel, les romans de Bokar N'Diaye et d'Abasse Ndione décrivent les égarements et les humiliations des chefs religieux. *La Mort des fétiches de Séné Dougou* n'est pas seulement la mort des objets (les boli) dont la présence effraie quotidiennement les habitants de ce village bambara, mais elle est aussi

⁵²³ *Ibid.*, p. 48.

⁵²⁴ La fiction a sa façon particulière d'interroger le savoir. Selon Jean Bessière, elle « joue de ses savoirs et d'une telle impropriété parce qu'elle offre, dans son texte, les indices du caractère relatif de ses savoirs. Ces indices sont divers. Ils peuvent se confondre avec des jeux d'interrogation, avec l'indication explicite du caractère relatif de ses savoirs, avec la mise en évidence de l'incompatibilité des savoirs exposés. Mais il y a un indice constant et essentiel, également caractérisable de manière paradoxale. Si la fiction doit exposer le caractère relatif de ses savoirs, elle ne peut le faire que par rapport aux savoirs qui lui sont extérieurs. En d'autres termes, elle porte inévitablement les indices de ces savoirs extérieurs, qui permettent de noter cette relativité du savoir de la fiction et suggèrent le dedans et le dehors des savoirs de la fiction » (Jean Bessière, « Savoir et fiction : impropriété, aporie et pertinence de la fiction », dans Catherine Coquio (dir.), *Fiction et connaissance. Essai sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de savoir*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 164).

l'effondrement même du Bolitigui, la figure tutélaire du savoir ancestral. Bokar N'Diaye propose tout au long de son roman une parodie du personnage-initié, parodie qui est à l'origine une dénonciation du système judiciaire traditionnel :

Le sorcier [le Bolitigui] parut subitement effondré. Il était atterré par tout ce que venait de dire Nièba. Ses épaules s'affaiblissèrent. Il ferma les yeux. Son corps se mit à trembler, moins de frayeur que de fureur. Il fixa sur Nièba un regard foudroyant. Celle-ci lui dit : «le comportement que tu as eu à mon égard illustre l'adage qui dit qu'il y a des gens à qui il revient de boire du *dolo* (vin de mil) et d'autres qui, bien qu'ils n'aient pas eu ce plaisir, doivent cependant en subir les effets enivrants. Oui, c'est toi qui as dû tirer profit de ces meurtres et c'est moi qui devais en subir les conséquences.[...]». (MFS, 181)

On le sait, la mission dont est investie le Bolitigui dans *La Mort des fétiches de SénéDougou*, est celle d'un homme qui a été choisi unanimement par la communauté pour veiller au respect de l'éthique sociale et aux valeurs léguées par les ancêtres. Remplissant autoritairement son rôle de féticheur et de prédicateur incontesté (il avait prédit la mort imminente des trois maris de Nièba), il incarne un personnage dont le savoir en matière des pratiques occultes fait trembler tous ses administrés, y compris les habitants des villages voisins. En effet, dans le roman, une narration hétérodiégétique, avec un point de vue tantôt objectif tantôt subjectif, accentue la parodie et la démaîtrise du savant de SénéDougou. Le narrateur ridiculise le Bolitigui dont les pouvoirs ont montré leurs limites face au commandant Pierre Cavasson. Devant celui-ci, le Bolitigui, après son arrestation, «jure sur les mânes de ses ancêtres » (MFS, 171) parce qu'il ne comprend pas les raisons de son incarcération. L'ironie du narrateur devient souvent mordante comme dans le passage où, dormant dans l'obscurité de la prison, le Bolitigui appelle de toutes ses forces ses fétiches : il « murmura entre ses lèvres après avoir dégluti la salive née de sa peur : *Nagologo, Kosoumalé, Tintimassa* » (MFS, 175), fétiches au culte desquels il n'a jamais failli et auxquels il demande de lui venir en aide. Le savant de SénéDougou clame son amitié inébranlable envers le chef de l'administration coloniale, amitié

que Pierre Cavasson rejette. Même Nièba, qui se laissait intimider par ses déclarations à Séné Dougou, le voit désormais comme un homme pareil aux autres : elle le traite de « lâche » et de « noble indigne » (MFS,180) qui tremble devant les blancs, ce qui provoque l'effondrement du grand sorcier du village :

Alors il [le Bolitigui] s'écroula sur la natte sale qui garnissait la cellule et versa de chaudes larmes sur son sort. Comment lui, le grand maître des fétiches pouvait-il être traité de la sorte? Il invoqua tous les esprits et surtout l'élément majeur de la société secrète dont il était le grand prêtre pour leur demander de l'aider à sortir de cette situation dont il ignorait le motif. Il retourna cogner à la porte. (MFS, 168)

Le mythe du féticheur infallible s'effondre définitivement aux yeux de Nièba lors de la séance de confrontation où celui-ci se rabaisse jusqu'à mentir et à fuir ses responsabilités⁵²⁵. À travers les procédés de la distanciation et de l'ironie, le texte de Bokar N'Diaye opère une transformation majeure de la figure du savant, d'abord dans son extravagance, puis effondré, après son humiliation causée par l'arrivée de Pierre Cavasson dans son Séné Dougou natal. En fait, l'ironie du texte dévoile les points névralgiques du pouvoir du Bolitigui dont l'une des failles réside dans sa dimension maléfique qui contraint ses concitoyens à vivre dans la peur. La fonction unificatrice et réparatrice, accordée à son savoir dans la société traditionnelle, est détournée par une utilisation maléfique. Par son comportement répréhensible, la culpabilité de Niamankolo Diarra (le Bolitigui) dans la mort des maris de Nièba provoque une sorte de séisme, un scandale dans la mesure où il s'agit ici d'un homme qui paraissait au-dessus de tout soupçon. Ainsi, la subversion du récit traditionnel, récit chanté par le griot, annonciateur du

⁵²⁵ Mamadou Bani Diallo, « Enquête sur les morts mystérieuses dans *La Mort des fétiches de Séné Dougou* de Bokar N'diaye », dans Alice Delphine Tang et Patrica Bissa Enama (dir.), *Absence, enquête et quête dans le roman francophone*, op. cit., p. 213.

pouvoir et du savoir de Bolitigui, déploie souverainement son pouvoir et réduit le détenteur du savoir bambara en simple personnage grotesque.

En rabaisant ainsi la figure du Bolitigui, qui a détourné le savoir ancestral de sa visée première qui était de contribuer à la perpétuation des valeurs ancestrales, *La Mort des fétiches de SénéDougou* évoque la fin d'une société. Comme le Bolitigui, Kodjo, alias le Chat, dans *L'Empreinte du renard*, est décrit comme un homme qui a « tendance à prendre tous les autres pour des crétins » parce qu'il « possède le savoir de ses ancêtres » (ER, 206). Ses réponses sous formes de menace sont tournées en dérision par le commissaire Habib :

- J'ai voulu qu'il [Kodjo, alias le chat] comprenne que je ne le crains pas.
- Et c'est quoi, la foudre dont il a parlé?
- Il nous menace, ni plus, ni moins. C'est tout comme s'il nous disait: mêlez-vous de ce qui vous regarde, sinon il vous arrivera malheur. Rien que ça ! (ER, 207)

Sentinelle du village, Kodjo surveille le commissaire Habib et Sosso depuis leur arrivée à Piguï. C'est ainsi qu'à la suite d'une discussion avec ces derniers, il décide de mettre ses menaces à exécution. Mais le commissaire Habib lui fait savoir l'inefficacité de ses actions :

Malheureusement pour vous, quand vous avez lancé vos cobras à l'assaut de notre chambre, tout ne s'est pas déroulé comme vous vous y attendiez. Dans votre précipitation, en voulant remettre les serpents dans votre besace, vous avez fait tomber le mouchoir de mon collaborateur. (ER, 247)

À l'image du Bolitigui, ces figures du savoir traditionnel se trouvent nettement dépossédées du statut, du prestige qu'ils incarnaient dans la société d'antan. *La Mort des fétiches de SénéDougou* apparaît, par exemple, comme une « transformation du récit héroïque traditionnel⁵²⁶ » dans la mesure où les pouvoirs du Bolitigui sont soumis aux injonctions du nouveau régime. C'est que le savoir policier du roman de Bokar N'Diaye, savoir dont la

⁵²⁶Amadou Koné, *Des Textes oraux au roman moderne. Étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, Verlag Fûr interkulturelle kommunikation, 1993, p. 66.

spécificité réside dans son énonciation ludique, ne prétend pas à idéaliser une figure encensée par certains individus, mais au contraire, il se pose comme le lieu de problématisation des discours et des savoirs. Au savoir autoritaire du Bolitigui, le roman oppose une parodie et une critique caustique, ce qui en fait non seulement un instrument efficace d'intelligibilité des transformations sociales et culturelles, mais aussi un générateur d'un ordre nouveau⁵²⁷.

Le roman d'Abasse Ndione crée la même représentation parodique. Structuré autour des histoires de vols et de braquages, *La Vie en spirale*, comme l'indique bien son titre, décrit une spirale d'arnaques et de violences et aborde un sujet tabou dans une société très majoritairement musulmane. Le récit de la bande des fumeurs de yamba, le cannabis, est ponctué par de longues discussions sur la place de yamba dans la société sénégalaise et par la confrontation entre les chefs religieux et les jeunes fumeurs de Yamba. Souvent, le texte délaisse l'histoire de braquage de la banque pour ne présenter que ces longues discussions sur l'Islam et la position de Coran sur la drogue et l'alcool. Et si le comportement des jeunes est jugé répréhensible par les sages de la confrérie Nour, l'attitude du Kalife Principal surprend tout le monde. Ce dignitaire respectable et respecté de tous se livre à une défense et illustration du bienfait du chanvre indien :

L'interdiction du yamba n'est mentionnée dans aucune sourate du Saint Coran ni dans aucun Hadith du Prophète Mouhamed, paix et salut sur lui. Ce qui n'est

⁵²⁷ Selon Jacques David Ebguay, « la mise en scène des savoirs à la fois pratiques, pensées et discours, permet tout d'abord de manifester, par un effet de loupe, ce qu'on pourrait appeler l'espace de problématisation du roman. En donnant une forme générale et abstraite aux interventions des différents personnages mis en scène, en rattachant ainsi leurs prises de paroles à de véritables pensées de l'univers (le matérialisme contre le spiritualisme par exemple), le romancier fait des savoirs ainsi mobilisés des réponses aux questions mêmes qui travaillent tout son roman » (Jacques-David Ebguay, « Qu'est-ce que le vivant? Les savoirs à l'épreuve de *La Peau de chagrin* », dans Kazuhiro Matsuzawa et Gisèle Séginger (dir.), *La mise en scène des savoirs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p. 282).

pas le cas de la boisson alcoolisée qui, elle, est bel et bien prohibée au même titre et dans le même chapitre que le jeu de hasard. Certains assimilent le yamba à l'alcool parce que, selon leur entendement, par boisson alcoolisée, le bon Dieu englobe tout produit qui assombrit l'esprit et qui l'empêche de réfléchir. Or, il se trouve que le yamba n'obscurcit pas l'esprit. Bien au contraire, il l'éclaircit et lui permet de mieux penser.

Bator Mangara poussa un puissant étournement et clama :

– Témoignage de Dieu ! (*VS*, 282)

L'intervention du Kalife Principal reprend le discours populaire. À travers ce débat sur le cannabis, le discours populaire et le discours officiel s'affrontent. Si le discours officiel condamne la consommation du yamba, le discours populaire le considère comme une herbe magique, aux pouvoirs insoupçonnés. En effet, la particularité du roman d'Abasse réside dans le fait qu'il n'y pas une enquête policière proprement dite. Les policiers qui sont supposés retrouver les traces de cette bande de «développeurs », se livrent aussi à des activités suspectes. Et si la pénurie de yamba semble terrible pour les *Sipikats*, force est de rappeler que les barons de la drogue connaissent également un moment difficile, ce qui explique les consultations répétées d'Amuyaakar Ndooye chez le vieux géomancien Fa Kébuté. Ce dernier lui remet un grigri qui doit lui permettre de se protéger des malheurs et des infortunes du milieu criminel.

En outre, le trafic de drogues dont l'enjeu demeure central dans le roman déloge le savoir religieux à travers la figure du Kalife Principal. À un savoir sacralisé succède un savoir vulgaire : « l'art de fumer du yamba ». Le savoir religieux prend ici deux aspects : d'un côté, il est lié à la drogue, à l'illégalité, de l'autre côté, il est synonyme des pratiques maléfiques (ensorcellement, envoûtement etc.). La parodie ou la subversion qui entre alors en jeu ne tend pas simplement à critiquer le savoir religieux, mais vise à montrer la manière dont certains hommes religieux détournent la fonction première de ce savoir.

À partir du thème de l'impact du banditisme sur la religion impliquant le Kalife Principal, la dimension parodique du texte vise à déconstruire les discours doxiques. On remarquera que l'autorité du chef religieux, le Kalife Principal, s'exerce sur tous les aspects de la vie sociale. Comme nous l'avons déjà mentionné, sa prise de position inattendue sur le cannabis surprend non seulement les notables de la secte Nour, mais étonne aussi ces jeunes *développeurs* qui fument le yamba à longueur de journée. Maam Yabey est sidéré quand il voit Tafsir Ben Mandiku, le Kalife Principal, fumer d'un air connaisseur le yamba :

Tafsir Ben Mandiku tapota sur l'ongle de son pouce, à plusieurs reprises, le bout du joint, l'alluma, aspira une flamme qu'il garda longuement dans ses poumons, les paupières closes, puis la rejeta doucement par les narines. Il secoua la tête, aspira une nouvelle flamme, une autre encore, et ouvrit les yeux. Un sourire de béatitude éclaira son visage de pleine lune. Il se recala confortablement sur son coussin et caressa sa barbe poivre et sel.

– Excellente variété ! Approuva-t-il d'un air connaisseur. [...]

J'étais tout étonné, au nom de Dieu ! devant ce bonhomme, ce rondelet comme un boudin, assis en tailleur devant moi. Il était du même âge que Bator Mangara, avait le teint clair, le nez épaté, le front dégagé et les yeux brillants comme des billes métalliques.

Le Kalife Principal, l'un des personnages les plus puissants et respectés du pays, un commandeur des croyants, développeur ! Il y a certains faits dont on viole le secret mais qu'on ne doit pas révéler, sous peine de ne pas être cru, tout simplement. (VS, 280-281)

C'est donc à travers le personnage de Tafsir Ben Mandiku que le lecteur découvre les faces cachées d'un univers particulier où cohabitent hommes de religion, dealers et autres bandits de grand chemin. Le texte donne ainsi à Tafsir Ben Mandiku l'image d'un manipulateur plutôt qu'un éclaireur des esprits.

Remplissant une fonction sociale importante, le Kalife Principal, « appartient à la génération de ces prétendus hommes de culte qui, tout en se référant au Coran, mèneraient des

activités inavouables⁵²⁸». À ce personnage puissant et respecté dont le discours ne souffre d'aucune contestation, le roman d'Abasse Ndione oppose le discours des jeunes épris de la modernité et dont la critique à l'égard de la tradition et de la religion est sans précédent. Maam Yabey ne peut, par exemple, s'empêcher d'établir un lien entre cette conduite surprenante du Kalife Principal avec ses arnaques et ses fréquentations répétées des « bordels » de Rio. Lors d'une de ses nombreuses sollicitations des détenteurs du savoir religieux, il se trouve face à un marabout qui soutire illégalement de l'argent aux pauvres citoyens :

[...] Au moment où il [le marabout] se relevait une étoffe rouge en main, je le saisis au collet. Au point de l'étrangler. Un escroc, un filou que je connaissais bien pour l'avoir rencontré plusieurs fois à la Terrasse, un bordel du quartier Champ des courses à Rio. Une fois, il s'était présenté à bord d'un taxi en location, au marché de Rio, comme étant l'envoyé d'un grand chef religieux. En un éclair, il avait récupéré auprès des fidèles une importante somme d'argent et avant que quelqu'un qui l'avait bien reconnu ait pu prévenir la foule, il avait réussi à décamper. (*VS*, 118)

Le roman met en scène des personnages (les jeunes) pour lesquels l'influence de la tradition devient un fardeau. Loin d'être des modèles pour la nouvelle génération, les gardiens du savoir et de la tradition ancestrale, à l'instar du Kalife Principal, sont présentés comme porteurs des valeurs négatives. Il y a là non seulement une sorte d'abâtardissement et de subversion de la tradition⁵²⁹, mais aussi une critique acerbe de la manipulation religieuse.

Lors de leurs discussions avec les chefs coutumiers et religieux, ces jeunes, qui sont considérés comme des égarés, défendent non seulement le yamba, mais dénoncent aussi les maux qui rongent la société. Bukari, qui semble prendre ses distances avec la bande de Maam Yabey, donne le ton :

⁵²⁸ Abdoulaye Berté, « L'image du marabout dans le roman négro-africain », *Éthiopiennes*, n° 66-67, 2001. p. 8.

⁵²⁹ Amadou Koné, « Entre hommage et abâtardissement: la tradition subvertie », *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre, 2004, p. 178.

Jaraaf Magor s'est trompé en disant que certains d'entre nous commencent à boire. Moi et mes gaay, Amuyaakar, Yaba Xanca, Badara et Laay Gooté, avons commencé il y a huit ou dix ans. Et nous ne sommes pas les seuls. Je crois pouvoir affirmer sans risque de me tromper, sans risque d'être démenti, qu'à Sambey Karang, plus de trois sur cinq de notre génération consomment régulièrement de l'alcool, du yamba, des comprimés et d'autres produits qui rendent ivres. Mieux encore, les enfants de moins de quinze ans et les jeunes filles figurent à présent au lot. (*VS*, 150)

La Vie en spirale présente une société marquée de conflits intergénérationnels : l'attitude des jeunes entrave largement la quiétude des vieillards, qui n'arrivent plus à comprendre le fonctionnement du monde dans lequel ils vivent. Comme on va le voir plus loin, ce roman s'ancre ainsi non seulement dans les méandres de la tradition et du savoir religieux (Islam), mais reste éminemment engagé. La parodie des figures de l'autorité religieuse et la contestation du discours des anciens montrent la désuétude de certaines formes de pensée. Pour les jeunes, le constat est clair : « Le passé est bien mort, et seul compte l'avenir que les anciens sont incapables d'imaginer. D'une part, elle [la jeunesse] ne voit pas la nécessité de prolonger dans un monde placé dans la mouvance de la modernisation, des attitudes et formes de pensée, caractéristiques d'une époque révolue⁵³⁰ ».

En effet, une déconstruction subversive caractérise le portrait que les romans de Bokar N'Diaye et d'Abasse Ndione proposent de la figure du féticheur et du marabout, personnages dont les discours faisaient autorité dans la société d'antan. Le savoir, qui était destiné à assurer la cohésion sociale, à trouver des solutions efficaces aux problèmes, prend, dans les romans, un aspect négatif.

L'Assassin du Banconi de Moussa Konaté s'inscrit également dans cette pratique d'une critique parodique, à travers Ladjji Sylla, un marabout « imposant et très riche » (*ADB*, 66)

⁵³⁰ Mohamadou Kane, *Roman africain et tradition*, Dakar, Nouvelles Éditions africaines, 1982 p. 362-363.

dont les différentes activités à Banconi suscitent à la fois admiration et peur. Premier roman de la série policière de Moussa Konaté, *L'Assassin du Banconi* impose la figure d'un policier, Habib Keita, dont les qualités humaines et morales (honnêteté, rigueur, droiture, etc.) contrastent avec les nouvelles valeurs de la société décrite. Tout au long de ses enquêtes, le commissaire Habib dénonce le déni de la justice et la collusion du politique et du religieux. Assisté de Sosso, il parcourt les quatre coins du Mali. Personnage admiré à la Brigade Criminelle de Bamako, il entretient avec son jeune assistant Sosso une relation particulière qui apparaît comme celle d'un maître qui enseigne son savoir à son élève :

Tu verras, Sosso, on te demandera de trouver des solutions à des problèmes dont la caractéristique est de ne pas pouvoir être résolus tant que la terre sera habitée par des hommes et non par des anges. (Il se tut, ôta ses lunettes, les examina, les porta de nouveau). Non, mon petit Sosso, le policier n'est pas un philosophe. Comment l'humanité sera demain, ce qu'elle aurait dû être, ce n'est pas notre souci. Ce qui nous intéresse, c'est l'instant, la paix de l'instant. Notre rôle consiste à maintenir l'ordre, quel qu'il soit. (*ADB*, 32)

Mais comment mettre de l'ordre dans une société où les criminels semblent occuper toutes les strates sociales? Telle est la délicate mission dont est investie le commissaire Habib. Roman aux tons caustiques et humoristiques, *L'Assassin du Banconi* décrit, comme les autres polars de Konaté, la difficulté d'enquêter dans un milieu où la tradition et la religion occupent une place importante dans la vie quotidienne des populations. Dans sa structure, des bribes de versets coraniques se mêlent aux éléments proprement romanesques pour constituer un univers hétérogène.

Le roman décrit un triple meurtre au cyanure, au quartier populaire de Banconi, un quartier dont les habitants sont profondément rattachés à l'Islam. Deux femmes (petite-mère Sira et Naïssa, deux femmes mariées sans enfants) et un homme (Hama, comptable à la Générale des Sociétés Sucrières) ont été retrouvés sans vie dans des latrines. Vivant selon les

recommandations de l'Imam du quartier, du muezzin Monzon et du tout-puissant marabout Ladjy Sylla, les habitants de Banconi interprètent la mort de Sira, de Naïssa et de Hama comme une volonté divine. Selon l'imam de Banconi

« C'est Allah le seul Maître. Il décide quand bon lui semble. Il agit quand bon lui semble, et tout ce qu'il décide est bien, et tout ce qu'il accomplit est bien. La mort lui appartient : il l'envoie aux hommes, à chacun selon le contrat qu'il a signé le jour de sa naissance. L'orphelin mourra, le malade mourra, le pauvre aussi mourra, mais nul n'a le droit de s'en plaindre, de crier à l'injustice, car dans le même temps, un autre abandonnera son père et sa mère pour de bon, un homme sain fermera les yeux pour l'éternité, un riche ne jouira plus de ses richesses. C'est lui Allah le seul Maître, uhum ! Voyez, il n'a pas attendu le retour de Saïbou pour s'emparer de l'âme de sa femme, car il a dit aussi : toi, tu es son époux, ô pauvre mortel, et moi, je suis le maître de son âme. C'est lui Allah le seul Maître ». (*ADB*, 13-14)

Le roman s'ouvre sur deux jeunes garçons, Tiéfiing et Issa, qui jouent au football dans la rue et dont le match est interrompu par un cycliste qui, ayant perdu le contrôle de son engin, « fila droit sur un des caïlcédrats bordant la rue » (*ADB*, 10). Poursuivis par le cycliste parce qu'ils se sont moqués de lui, Tiéfiing et Issa abandonnent leur ballon pour aller se réfugier auprès de leurs parents. C'est à ce moment que le lecteur découvre, par le biais de Tiéfiing dont la mère Soussaba lui demande de sortir de la maison, le corps inanimé de petite-mère Sira. Comme pour toutes les cérémonies funéraires musulmanes, l'imam de Banconi, suivi de Monzon, arrive dans la famille de la défunte pour procéder aux oraisons funèbres : « L'imam entra quelques instants après, suivi de Monzon, célèbre pour ses oraisons funèbres et ses sermons. Il ne s'assit d'ailleurs pas, mais s'arrêta au milieu de la cour pendant que l'imam s'installait sur une natte étalée au premier rang » (*ADB*, 13). Dans les différentes interventions de l'imam, les références, allusions aux pratiques islamiques et aux versets coraniques s'organisent dans le

roman pour affirmer incontestablement la présence discursive de l'islam⁵³¹. Dans son discours, sont appelés, en guise d'autorité conceptuelle et de prétexte argumentatif, des noms d'Allah, de l'omnipotence, de l'omniscience. La multiplication des formules et des arguments du Livre Saint informent les fidèles sur la destinée de l'homme et sa faiblesse face à la mort. Cette multiplication participe d'une rhétorique qui donne un éclat particulier aux nombreuses majuscules qui traversent l'œuvre : « Allah », « Maître ».

En insistant sur le poids de l'islam à Banconi, le roman peut apparaître comme une sorte de réquisitoire contre les détenteurs (Ladji Sylla, l'imam) du savoir religieux⁵³². Toutefois, il faut noter que *L'Assassin du Banconi* ne se réduit pas à une enquête sur la mort mystérieuse de Sira, de Naïssa et de Hama : le roman déborde largement ce cadre dans la mesure où il accorde aussi une place importante à la révolte populaire qui secoue Banconi, révolte qui a une dimension éminemment politique⁵³³. Cette bifurcation, qui est une constante du roman noir, fait basculer le roman vers le roman à suspense (le directeur du Directoire a donné à Habib 72 heures pour faire la lumière sur les meurtres de Banconi), tout en multipliant les suspects (les deux premières épouses de Saïbou, Saïbou lui-même, Ladji Sylla et ses complices, les amis de la femme de Hama, etc.). Konaté lui-même avait bien perçu cette difficulté : « Quand j'écrivais le premier volume du commissaire Habib, le problème qui s'est

⁵³¹ Shirin Edwin, *L'Islam mis en relation : le roman francophone de l'Afrique de l'Ouest*, Paris, Éditions Kimé, 2009, p. 95.

⁵³² Banconi est, en effet, le foyer de l'islam rigoriste malien. C'est à Banconi, au cœur de Bamako, que réside le chef spirituel des Ansar Dine.

⁵³³ Cette révolte populaire à Banconi renvoie, indirectement, aux violentes manifestations des habitants de Banconi contre le régime militaire de Moussa Traoré en 1991, manifestations qui ont également inspiré Albakaye Ousmane Kounta dans son roman *Mes Journées à Banconi*, Bamako, Éditions Jamana, 2010.

posé à moi est que l'enquête se déroulait dans un milieu polygame. Cela devenait extrêmement compliqué, parce que cela multipliait les suspects⁵³⁴ ».

Première enquête du commissaire Habib, *L'Assassin du Banconi* respecte les conventions du roman à énigme classique, catégorie dans laquelle s'inscrivent les romans de Moussa Konaté. Mais, l'intrusion du religieux complique l'enquête policière dans la mesure où la démarche rationnelle du commissaire Habib est non seulement considérée par les habitants de Banconi comme de la provocation, un sacrilège, mais se trouve confrontée à l'arbitraire politique. En effet, le marabout Ladjy Sylla, l'assassin de petite-mère Sira, de Naïssa et de Hama, est non seulement un stratège religieux, mais entretient également des liens étranges avec les hommes et les bandes criminelles. Se posant comme le sauveur des habitants de Banconi, Ladjy Sylla symbolise à lui seul l'abâtardissement du savoir religieux. En lui, la vanité, la richesse et la méchanceté se côtoient. Sa trajectoire se déroule, dans le roman, comme un va-et-vient permanent entre les lieux de deuils et de cérémonies religieuses. Dans ces lieux de diffusion du savoir religieux, Monzon, un autre connaisseur du Coran, vante ses qualités humaines, morales et spirituelles. Sosso le décrit en ces termes :

– Un marabout, un grand marabout, si je me réfère à sa maison qui est très belle. J'ai appris aussi que c'est un transporteur qui possède des camions reliant Bamako à Abidjan. On le respecte beaucoup et je pense même qu'on le craint. Il paraît qu'il est aussi un médium très prisé des hautes autorités politiques et administratives. Il paraît encore qu'il lui suffit de poser la main sur la tête de ceux qui formulent un vœu pour que le vœu se réalise. Bien étendu, ses services sont réservés aux plus riches. (*ADB*, 42)

Comme le décrit bien ce passage, Ladjy Sylla est le représentant d'une nouvelle catégorie de marabouts manipulateurs. Présenté par le muezzin Monzon comme un homme qui possède

⁵³⁴ Philippe Mangeot, « Le Choix africain. Entretien avec Moussa Konaté », *op. cit.*, p. 68-69.

une grande « connaissance de la parole divine » (*ADB*, 17), il est une figure mitigée. Homme influent à Banconi, Ladjy Sylla avait été consulté par ses trois victimes (Sira, Naïssa et Hama) pour des problèmes personnels (le mari de Sira, Saïbou, souffre d'impuissance sexuelle, Naïssa est stérile et Hama veut garder sa femme) et leur avait demandé des pagnes et des sommes importantes. Décrit à la suite de l'enquête comme un escroc, Ladjy donne une image négative de la fonction du marabout. Aux marabouts d'antan qui étaient de « véritables pédagogues, totalement désintéressés » et dont le « prosélytisme consistait à enseigner les versets du Coran, à indiquer aux populations illettrées les piliers de l'islam⁵³⁵», s'oppose un homme mystérieux qui offre des sommes importantes à un parent [Mambé] de ses victimes pour « l'aider à surmonter la pénible épreuve à laquelle il se trouvait confronté » (*ADB*, 63-64).

En effet, Ibrahim, le fils de petite-mère Sira, tente de s'opposer à l'inhumation de sa mère, parce qu'il croit que sa mort n'est pas une mort naturelle comme le clament l'imam, Monzon et le marabout Ladjy Sylla. En exigeant une autopsie, Ibrahim se pose, aux yeux des habitants de Banconi, comme un agitateur. Selon Ladjy Sylla, il transgresse les règles religieuses. Et pour le dissuader, Ladjy Sylla l'invite chez lui :

« Mon fils, commença enfin le marabout, je t'ai fait venir non pas pour discuter avec toi, mais pour t'expliquer ce que tu ne sais pas. Je ne reviendrai pas sur les propos que j'ai tenus hier en quittant le cimetière, parce que je continue à penser pareillement; dans cette affaire, la raison est de ton côté ; il faut être de mauvaise foi pour le nier. Malheureusement, mon fils, avoir raison n'est parfois d'aucune utilité. Écoute-moi (sa voix devint plus grave, comme menaçante), écoute-moi : quand tu mourras, tu seras seul dans ta tombe, enveloppé dans une obscurité inimaginable, tu te retrouveras seul face aux anges exterminateurs armés de verges incandescentes ; voilà pourquoi je te conjure de m'entendre et de répondre en ton âme et conscience aux questions que je m'en vais te poser [...]». (*ADB*, 24-25)

⁵³⁵ Abdoulaye Berté, « Le procès du marabout dans le roman négro-africain francophone », *Francofonie*, n° 11, 2002, p. 3.

Cette invitation dont le but est d'amener Ibrahim à renoncer à son projet d'autopsie revêt une autre dimension que le jeune étudiant ignore. La présence d'Ibrahim chez Ladji repose sur un certain nombre d'éléments factuels relatifs au cercle restreint dans lequel évoluent le marabout Ladji Sylla et ses complices. Pour en comprendre les enjeux réels, il faut commencer par décrire le contexte particulier de la rencontre entre le marabout et le jeune Ibrahim. Ladji Sylla a déjà préparé son plan pour donner une dimension politique aux morts étranges de Banconi. Non seulement il remet à Ibrahim une somme importante à la fin de leur rencontre, mais il lui tend également, avec la complicité de Boussé et de Pacha, deux jeunes bandits, un piège : la police découvre dans la chambre d'Ibrahim une chaîne stéréophonique neuve et deux millions de Francs CFA en faux billets. Et c'est à la fin de l'enquête que le commissaire Habib découvre l'image d'un marabout hypocrite, assassin et faux-monnayeur :

Ibrahim, le fils de Sira, a flairé le crime, mais Ladji Sylla, qui est un excellent psychologue, l'a fait taire, d'abord en le menaçant des foudres d'Allah, ensuite en le compromettant dans l'affaire des faux billets en en faisant dissimuler chez lui par les soins de Drissa, surnommé Pacha, et en faisant échanger par l'intermédiaire de Boussé les petites coupures de billets de banque qu'il avait lui-même offertes au garçon contre un faux billet de dix mille francs. Le pauvre Ibrahim était si traumatisé en sortant de chez le marabout qu'il n'a pu soupçonner le piège quand l'inspecteur Sosso l'a arrêté chez lui. (*ADB*, 171-172)

De la mise en évidence de la religion, de la politique et des pratiques sociales, il découle ainsi un effet de réel, caractéristique du polar africain. Comme le font Moussa Konaté et Aïda Mady Diallo, Mongo Beti, Achille Ngoye, Bolya Baenga, Abasse Ndione et Janis Otsiemi ancrent leurs romans dans des réalités et situations sociales et politiques africaines. Des histoires criminelles à la corruption politique et policière, leurs romans proposent une sorte de radioscopie de la société africaine, qui justifie en quelque sorte la critique politique et sociale.

2.3. « L'effet de réel » et polar

Analyser « l'effet de réel » dans le polar suppose, au préalable, l'examen des modalités par lesquelles la fiction construit ses relations avec le réel ou le social. Les termes de désignation ou de caractérisation de l'effet de réel (« vision », « écran », « miroir », « le détail absolu ou concret », « représentation réfractée », « l'impression du réel » et « l'illusion référentielle⁵³⁶ ») montrent qu'il s'agit d'une tentative des romanciers de dire une certaine vérité sur le monde, mais qui se fait toujours de biais. Pour Pierre Sauvanet, il y a « donc toujours deux dimensions dans l'effet de réel au sens propre : il y a la dimension apparemment première du réel lui-même, mais il y a surtout la dimension apparemment seconde de la fiction, au sein de laquelle le réel est censé surgir sous la forme d'un effet⁵³⁷ ». Philippe Hamon soutient, pour sa part, que « ce n'est jamais, en effet, « le réel » que l'on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstitution à *posteriori* encodée dans et par le texte, qui n'a pas d'ancrage, et qui est entraînée dans la circularité sans clôture des « interprétants », des clichés, des copies ou des stéréotypes de la culture⁵³⁸ ». Et, quant à Jacques Dubois, il rajoute que « là où le roman réaliste réussit le mieux à nous dire la vérité du social, c'est à même le romanesque, à même son imaginaire, à même son écriture et sa poétique⁵³⁹ ».

S'il est admis que le roman réaliste à la Balzac ou à la Zola est un roman éminemment social, qui met en scène les contradictions sociales, il faut également reconnaître que le roman policier a souvent été lu comme un roman qui ancre ses intrigues dans les réalités sociales

⁵³⁶ Voir Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 91-118.

⁵³⁷ Pierre Sauvanet, « L'effet de réel et ses causes », dans Pierre Sauvanet (dir.), *L'Effet de réel*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, p. 10.

⁵³⁸ Philippe Hamon, « Un discours contraint », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 129.

⁵³⁹ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000, p. 11.

quotidiennes. Cette lecture mimétique de la fiction policière pourrait s'expliquer de plusieurs manières. L'une des explications possibles est que le roman à énigme du XIXe siècle, par exemple, à travers ses configurations épistémologiques, a donné l'impression d'être une littérature réaliste. Comme le note Jacques Dubois, « le texte policier s'inscrit dans la vaste configuration du discours réaliste, avec tous les présupposés propres à ce dernier. Parti d'un certain romantisme feuilletonnesque, il est allé de plus en plus vers une conception fortement mimétique de la représentation, jusqu'à témoigner en bien des cas de l'univers social⁵⁴⁰».

S'il a recours à la notion de mimesis, c'est que Jacques Dubois s'intéresse à la représentation du social, dans un certain nombre de textes relevant de l'esthétique réaliste et naturaliste. Ce qui constitue l'argument central de son essai, c'est que les romanciers du réel ne cessent de renvoyer le lecteur à une histoire politique et sociale réelle. Et la fiction policière, sous la plume d'un Edgar Allan Poe, d'un Arthur Conan Doyle, ou encore d'un Georges Simenon, entretient une relation privilégiée avec l'environnement socio-historique et culturel. Car, par ses images, ses symboles et ses mises en scène du progrès scientifique du XIXe siècle finissant, elle tente de représenter la réalité sociale, à travers les analyses médicales, par exemple. D'ailleurs, Dubois, comme bon nombre de spécialistes du roman policier, s'intéresse particulièrement à l'activité du détective qui considère, lors de son enquête, l'indice comme le fragment d'un tout qui permet de fouiller le passé et la personnalité de la victime et d'expliquer les motivations sociales, économiques et psychologiques de l'assassin. Ce même détective transforme les détails les plus incongrus en structures signifiantes de sorte que les « mots les plus quotidiens, les gestes les plus banals, les épisodes

⁵⁴⁰ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 122.

les plus insignifiants se soumettent de bonne grâce à une discipline qui exige qu'ils soient mots, gestes et épisodes révélateurs⁵⁴¹».

C'est dans cette exigence particulière, dans cette manipulation des détails subtils que la fiction policière adopte une attitude déterminée par rapport à la réalité scientifique et sociale. L'enquêteur s'appuie sur les traces tangibles : rapports d'interrogatoire, minutes de procès, témoignages, coupures de journaux⁵⁴² qui cautionnent la valeur ou l'honorabilité scientifique de sa démarche. C'est à travers l'examen de ces rapports que le roman policier forme un univers bigarré d'indices, de signes et de significations. En fait, cette présence massive des indices, qui n'est sans doute pas étrangère au contexte épistémologique et culturel du roman policier, montre une démarche esthétique mettant en évidence l'articulation du scientifique et du littéraire. Dans son article « Indices et leurres : de la trace au tracé », Annie Combes souligne cette relation entre la littérature du XIXe siècle et le roman policier naissant : « À l'origine la fiction policière entretient un rapport étroit avec le réel. Au XIXe siècle, la littérature est en quête d'une fidélité au monde quotidien. Le roman policier naît entre autres d'un goût pour l'épais, le trivial, le véridique. Le crime littéraire, en ce temps-là, est sordide. Il laisse d'affreuses marques sur le corps des victimes, en accord avec la hideur morale, voire physique du meurtrier⁵⁴³».

En somme, considéré comme une littérature réaliste, qui tire son réalisme de l'indice, ce signe métonymique, ce déjà sémiotisé culturel, ce signe saussurien d'un signifié social, ce

⁵⁴¹ Léo Bersani, « Le Réalisme et la peur du désir », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, op. cit., p. 49.

⁵⁴² Gaid Giraid, « Le policier peut-il dire le réel? À propos de deux ou trois romans de l'auteur nord irlandais Eoin McNamee », dans Gilles Menegaldo et Maryse Petit (dir.), *Manières de noir : la fiction policière contemporaine*, op. cit., p. 23.

⁵⁴³ Annie Combes, « Indices et leurres : de la trace au tracé », dans Jean-Marie Graitson (dir.), *Agatha Christie et le roman policier d'énigme*, Liège, Éditions du CEFAL, 1991, p. 81.

lieu d'inscription des références culturelles, des stéréotypes, des valeurs sociales et des projets idéologiques qui, selon Pierre Bayard, « plonge dans l'obscurité l'ensemble des autres signes qui, faute d'être conformes au projet interprétatif, ne peuvent atteindre le seuil de perception critique⁵⁴⁴». Ce signe consolide la poétique du roman policier (roman à énigme en particulier), qui est de mettre la fiction policière au service de la science et de « recourir à un jeu inquiétant qui pose une complicité narrative entre les acteurs de l'énonciation, le narrateur et le narrataire, le romancier et le lecteur et le personnage et l'assassin⁵⁴⁵». Il n'est pas seulement ce qui sert à établir une relation participative entre le détective et le lecteur, mais il est aussi ce qui est tendu vers autre chose. Le roman policier évoque le monde extérieur, les bas-fonds de la société, il n'est pas une simple célébration de la victoire de la raison ou une reproduction de la réalité scientifique du XIXe siècle finissant. À travers la lecture des traces laissées par l'assassin, il décrit également d'autres problèmes sociaux. La conception autotélique, fortement codifiée du roman à énigme, que nous avons décrite dans les chapitres précédents, se trouve nettement modifiée par le roman noir dont se réclament la plupart des auteurs africains. Cette modification s'observe à deux niveaux : d'une part, le polar a été, à la suite de Jean Patrick Manchette, défini comme un roman éminemment social, et au fur et à mesure qu'il gagnait en popularité, il a été le lieu d'une créativité extraordinaire brouillant parfois les frontières entre la littérature dite « lettrée » et la paralittérature, et d'autre part, désormais lié au social, il apparaît aussi comme un roman éminemment politique qui évoque les parties les plus sombres de la société. L'élucidation du crime s'accompagne désormais de « l'exploration

⁵⁴⁴ Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd?* Suivi de « Arrêt sur énigme » par Josyane Savigneau, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁴⁵ Sophie Rabau, « À quoi pensent les assassins? Le point de vue du coupable dans les romans d'Agatha Christie », dans Jean-Marie Graitson (dir.), *Agatha Christie et le roman policier d'énigme*, *op. cit.*, p. 78.

d'une communauté humaine spécifique, d'un espace urbain précis et de la découverte des rouages socio-économiques et politiques de la société⁵⁴⁶». Et l'intégration du fait divers qui crée un effet de réel dans le roman à énigme, par exemple, devient un « prétexte destiné à rendre problématique le réel et à découvrir derrière la mise en scène spectaculaire du fait brut, une réalité complexe qui met en jeu la société et l'idéologie⁵⁴⁷». L'écriture policière est ainsi marquée par une esthétique de la transgression, de la subversion, mais surtout par un enracinement obsessionnel dans la critique des problèmes sociaux. Désormais, c'est dans la description des côtés sombres de la vie, la réflexion sur les sujets tabous, polémiques et immoraux que réside véritablement le réalisme du roman noir. Selon Françoise Naudillon

Si le roman policier [africain] a un devoir, c'est d'être la tribune publique où le débat tout nu peut prendre place. Si le roman policier a une mission, c'est bien de faire avouer cette société africaine, de plonger dans ses plus profonds retranchements, dans ses secrets les plus honteux, corruption, gabegies, violences gratuites, crimes de toutes natures, ses collusions et collaborations avec l'ancien colon, mais surtout le roman policier au-delà de tout exotisme, permet l'émergence d'une raison critique qui fait face à ses propres démons : le racisme et le tribalisme qui minent les sociétés africaines, les déviances sexuelles, le manque de valeurs d'une société qui, quoiqu'urbanisée, est aux prises avec l'imaginaire sorcier du village⁵⁴⁸.

En donnant écho aux violences politiques et policières, aux revendications des classes populaires, aux souffrances des immigrés, le polar africain décrit une société où les hommes politiques côtoient, sans vergogne, les bandes criminelles. Il épouse les contours et la terminologie d'un discours réaliste et transforme l'espace textuel en un lieu de réflexion sur le social où les références aux faits divers et aux pratiques courantes viennent souvent cautionner les descriptions. Ces références et descriptions assurent, comme nous le verrons plus loin, des

⁵⁴⁶ Franck Évrard, *Lire le roman policier*, *op. cit.*, p. 77.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁴⁸ Françoise Naudillon, « Le polar africain francophone : littérature d'évasion exotique et engagée », dans Musanji Ngalasso Mwatha (dir.), *Le Sentiment de la langue : évasion, exotisme et engagement*, *op. cit.*, p. 98.

«points d’ancrage, rétablissent la performance (garants-auctores) de l’énoncé référentiel en embrayant le texte sur un extra-texte valorisé, permettent l’économie d’un énoncé descriptif, et assurent en effet de réel global qui transcende même tout décodage de détail, effet de réel souvent accentué, dans des descriptions topographiques, par l’emploi d’un "présent de cautionnement", d’un présent de témoignage⁵⁴⁹». Toute attitude découlant de ce que Boubacar Boris Diop, rappelant l’engagement constant de Mongo Béti, appelle « le désir de foutre le bordel ⁵⁵⁰» devient une façon de questionner le réel social africain.

Observant qu’au « delà de leurs titres étranges, des romans comme *Trop de soleil tue l’amour* et *Branle-bas en noir et blanc* frappent par leur furie jubilatoire » et qu’« après quatorze années de silence entre *Le roi miraculé* et *Main basse sur le Cameroun* » que Mongo Béti « avait peut-être envie de faire un sort à la littérature elle-même⁵⁵¹», Boubacar Boris Diop souligne, d’une part, la dimension jubilatoire des deux polars de Mongo Béti, mais invite aussi à les considérer à l’aune de l’engagement intellectuel de l’auteur camerounais. Mohamed Ait-AArab arrive aussi à la même conclusion que Diop : Mongo Béti est « simplement un romancier, qui plus est engagé, dont le savoir-faire est suffisamment grand pour se lancer dans une écriture ludique, tout en poursuivant la tâche qu’il s’est assignée dès le début de sa carrière littéraire : dénoncer sans relâche toutes les atteintes à la dignité de l’homme⁵⁵² ».

La double orientation (engagement/ludisme) mise en évidence par Diop et AArab peut aussi servir à aborder la problématisation du réel dans le polar africain. En effet, si dans le

⁵⁴⁹ Philippe Hamon, « Un Discours contraint », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité, op. cit.*, p. 137.

⁵⁵⁰ Boubacar Boris Diop, « Mongo Béti et nous », dans Ambroise Kom (dir.), *Remember Mongo Béti*, Bayreuth, Bayreuth University Press, 2002, p. 89.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁵² Mohamed Ait-AArab, *Mongo Béti : un écrivain engagé*, Paris, Karthala, 2013, p. 309.

polar africain, les coupables restent, dans la majorité des cas, impunis, c'est parce que la société mise en scène est représentée comme un lieu de dysfonctionnement constant. Dès lors, affirmer que le polar africain a une mission, celle qui consiste à parodier ou à dénoncer les gabegies et les diverses formes de violences, c'est reconnaître qu'étant souvent en prise directe avec l'actualité, il se pose comme le « témoin direct de faits et gestes bannissant le refuge total dans un monde imaginaire⁵⁵³ ».

Dans le polar africain, la figuration du réel va toutefois de pair avec une dimension utopique : au-delà de la pratique d'une littérature autotélique exigeant que l'essentiel du travail du romancier soit focalisé sur l'indice, comme c'est le cas dans *L'Archer Bassari*, on trouve chez les auteurs africains du polar une tendance à jouer avec le réel social. La subversion des discours sociaux est omniprésente, qu'elle prenne la forme de la parodie ou de l'ironie, la ruse avec l'histoire, l'actualité politique et sociale est frappante. À cet égard, il nous semble intéressant d'examiner les modalités de figuration du réel social dans le polar africain. Distinguons, d'une part, une présence des topographies réelles, et, d'autre part, une critique de la situation sociale et politique africaine.

2.4. De la critique sociale à l'épuisement narratif

Se déroulant dans un univers violent et irrationnel, le polar africain plonge le lecteur au cœur des « marigots » politiques africains, des pratiques malfaisantes des marabouts et des gardiens des savoirs traditionnels et propose, de ce fait, une description parfois détaillée des bas-fonds des grandes villes africaines. La référence aux événements réels de la vie sociale et

⁵⁵³ Papa Samba Diop, « Écriture et sens du social : les romanciers francophones actuels sont-ils des romanciers du réel? », dans Justin Bisanswa et Kasereka Kawahirehi (dir.), *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 57.

politique en Afrique (Janis Otsiemi, Mongo Beti, Modibo S. Keita, Aïda Mady Diallo), de l'histoire coloniale africaine (Bolya Baenga), de l'histoire de l'immigration africaine en France (Achille Ngoye, Bolya Baenga) et du poids de la religion et de la tradition sur les individus (Moussa Konaté, Abasse Ndione) sert à consolider l'effet de réel, lequel provient de l'emploi des toponymes réels. Des villes comme Libreville (Otsiemi), Bamako, Tombouctou⁵⁵⁴ (Konaté), Gao (Diallo), Dakar (Ndione), Douala (Beti), Paris (Ngoye, Baenga) et Kinshasa (Achille Ngoye) sont à la fois porteuses d'information (références et savoirs culturels) et évocatrices d'une réalité sociale parfois complexe. À côté de ces lieux réels, se trouvent aussi des lieux facilement situables et reconnaissables, comme le village Oniateh et le quartier Badala⁵⁵⁵ dans *L'Archer Bassari*, ou encore le village Séné Dougou dans le roman de Bokar N'Diaye. La description de ces villes confère donc « un effet de réel aux personnages qui vivent dans l'univers dépeint. Elle suggère aussi, par le symbolisme qu'elle sous-tend, des affinités profondes entre les êtres et leur milieu de vie et s'intègre dans une construction d'ensemble⁵⁵⁶ ». Notons par ailleurs que la focalisation sur certains de ces lieux comme Château-Rouge et Place d'Aligre mobilise et subvertit les stéréotypes liés à ces endroits, qui se confondent par une sorte d'antonomase avec les habitants de ces lieux.

⁵⁵⁴ Voici comment la ville de Tombouctou est décrite dans le roman de Konaté : « Dans l'antique Cité des 333 Saints, la vie allait son train-train habituel. Ici, diverses époques, populations et cultures se côtoyaient, se mêlaient : habitations et monuments séculaires de terre, mélange d'architectures soudanaises et arabes, hôtels et bâtiments administratifs modernes en ciment, rues larges ou étroites, goudronnées ou sablonneuses, désertes ou encombrées de charrettes, de dromadaires, de motos et de voitures; Noirs, Blancs et métis, hommes enturbannés, arborant gandouras ou grands boubous, jeunes en jean et ticheurte, femmes voilées, couvertes de la tête aux pieds, jeunes filles décontractées, cheveux au vent; voilà, au premier coup d'œil, Tombouctou, ville ambiguë au charme étrange et irrésistible » (Moussa Konaté, *Meurtre à Tombouctou*, Paris, Métailié, 2014, p. 15).

⁵⁵⁵ Badala (bougou) est le nom d'un quartier résidentiel de Bamako. Et la description qui figure dans le roman de Kéita permet de faire un tel rapprochement.

⁵⁵⁶ Danielle James Raoul, « L'effet de réel ou la naissance du roman : l'apport de Chrétien de Troyes », dans Pierre Sauvanet (dir.), *L'Effet de réel, op. cit.*, p. 28-29.

Les romans d'Achille Ngoye et de Bolya Baenga proposent, par exemple, une radioscopie de l'univers africain et parisien. On apprend dans *La Polyandre* que les incessantes lettres que Makwa envoie à son frère Robert Nègre ont pour but de le faire «quitter dans les meilleurs délais cet enfer tropical » (*LP*, 86). Dans *Ballet noir à Château-Rouge*, à côté de l'évocation des discours polémiques (Front National, Loi Pasqua, etc.), le texte décrit l'itinéraire de ces personnages qui, partisans des « courants progressistes du moment dont la pratique était réprimée ou interdite en Afrique sous prétexte de commettre la subversion communiste » ont préféré, une fois les études terminées en France, « se ranger, prendre femme, bâtir sur le devant» (*BNC*, 186). *Agence Black Bafoussa* prolonge cet élan. Si certains étudiants des années 70-80 ont jugé nécessaire de rentrer en Afrique pour pactiser avec les régimes tyranniques des années 70-80, d'autres, comme Danga, organisent des meetings et vilipendent ces régimes en France :

Pour une raison évidente, l'exilé [Danga] laissait aboyer : les chiens déroulaient, bien que prématurément, le tapis rouge sous la caravane. En vérité, il s'escrimait dans l'arrière-garde d'un parti ayant le pompon loin de l'arène. Le POK offrait une passerelle à ses ambitions. Il représentait la pépinière dans laquelle les politiques quêtèrent nègres, secrétaires particuliers, porte-pipe sans sourciller sur leur b a ba. Seul couac : comment savoir s'il voguait dans la bonne galère? Car l'accession au pouvoir à Kalinabourg-la-Capitale s'annonçait en challenge meurtrier : chaque leader— plus de deux cent à l'appel— briguaient la magistrature suprême, chaque état-major revendiquait la Primature pour son joker, chaque adhérent, du plus abruti au dernier en date, escomptait un strapontin ministériel. Sinon la présidence d'une société budgétivore, l'amirauté de la flottille fluviale, le commandement en chef de la police de roulage. Et que vive le mythe errant. (*ABB*, 12)

Agence Black Bafoussa et *Ballet noir à Château-Rouge* évoquent les bouleversements politiques et économiques survenus en Afrique dans les années 70-80. La figure d'un dirigeant omnipotent, l'infantilisation du peuple, la misère intellectuelle de certaines élites, la violence policière, les accords de Bretton Woods et la politique du Fonds monétaire international, basée sur le libéralisme, sont largement abordés : « Que vaut ce libéralisme quand vos produits

passent partout alors que les nôtres sont soumis aux quotas, quand vos occultez la circulation des personnes, quand vos goldens boys, yuppies et autres maudits traders décident à force de spéculations boursières, loin de la sueur et du charbon, et du prix des matières premières et de l'état de richesse des pays tiers [...]» (*ABB*, 51). Cette critique du libéralisme fait du roman d'Achille Ngoye un texte qui intègre les discours historiques et politiques sur l'immigration, donnant ainsi une dimension intertextuelle au roman. L'histoire de la traite des Noirs et l'esclavage côtoient la réflexion sur la politique française et celle de la fuite de cerveaux africains (*BNC*, 235-236).

Pour Achille Ngoye, cette plongée dans les discours sociaux est indissociable du romanesque. *Ballet noir à Château-Rouge* joue avec les clichés liés à l'immigré, s'adonne à une critique féroce des discours radicaux du Front National et de la Loi Pasqua et procède par une fluctuation des points de vue qui aboutit à une remise en question des discours dominants. À une dénonciation des discours populistes se superpose la critique des pouvoirs politiques en Afrique. D'ailleurs comme *Ballet noir à Château-Rouge* et *Agence Black Bafoussa*, la figuration du réel, du social dans le polar africain trouve son originalité dans la description de la condition misérable et précaire du peuple. Les discours que tiennent, par exemple, les paysans dans *L'Archer Bassari* sur les classes lettrées commencent par une opposition avant de se muer en un réquisitoire contre les régimes des indépendances :

Osez dénoncer l'injustice qui nous est faite depuis l'indépendance. À l'indépendance, on nous avait expliqué que nous étions débarrassés de l'homme blanc et de tous les maux qui marquaient sa présence. Pour nous, ces maux, c'étaient les impôts trop lourds, les fonctionnaires véreux de l'Administration locale, les négociants en produits agricoles malhonnêtes. Les Blancs sont partis, mais tout cela est resté et s'est même aggravé. Puis, on nous a fait comprendre que nous pouvions nous enrichir tout en enrichissant le pays en cultivant des productions destinées à l'exportation. [...] Tu as vu toi-même les effets de la sécheresse sur la brousse et ses habitants, mais tu as vu aussi les riches qu'elle a créés en ville. Et avec ça la sécheresse n'est pas prête de s'en aller. (*AB*, 147)

Ce passage illustre la relation à l'écriture romanesque et à la figuration du réel social qui prend forme dans le roman africain à partir des années 70-80, marquées essentiellement par des régimes autocratiques en Afrique. On le sait, cette écriture du désenchantement postcolonial situe la critique politique et sociale à l'intérieur d'une actualité dominée par la problématique de la mauvaise gestion des biens publics. Et les propos de Modibo S. Kéita, dans une interview avec Maryse Condé, à la publication de son roman, sont explicites : «Nos dirigeants ont bonne conscience puisqu'en Occident on ne connaît pas leurs méfaits. Il faut les tirer de leur quiétude en exposant tout cela au grand jour⁵⁵⁷ ». Cette critique acerbe de la société africaine, formulée de manière singulière, dans le roman de Modibo S. Keita, est encore plus sévère dans les romans de Mongo Beti, de Janis Otsiemi et d'Abasse Ndione. Elle donne un effet de réel aux souffrances et aux conditions précaires du peuple dans les sociétés africaines.

On lit, par exemple, dans *La Vie en spirale*, que la consommation du cannabis, consommation sévèrement punie par la loi, devient un danger public, à tel point que le narrateur recommande un débat public sur le sujet :

Il faudrait organiser un débat public et contradictoire sur le cannabis, en langues nationales et en français. Partout dans les villes et les villages, dans tous les quartiers, sans distinction d'âge ou de sexe, dans la presse parlée, écrite et télévisée. Le sujet est tout trouvé : cannabis et socialisme. Puisque tous les partis politiques du pays se réclament, d'une manière ou d'une autre, du socialisme, qu'il soit démocratique, autogestionnaire, négro-africain, travailliste, patriotique, scientifique, nationaliste, à hauteur d'homme, etc. Au terme du débat, l'assemblée nationale devrait se réunir en session extraordinaire pour réviser fondamentalement la loi réprimant l'usage, la détention et la vente du cannabis [...]. (VS, 281)

⁵⁵⁷ Maryse Condé, « Modibo Keita : je dénonce... », *Africa* n° 169, 1985, cité par Alain Rouch et Gérard Clavreuil, *Littératures nationales d'écriture française : Afrique noire, Caraïbes, Océan indien*, Paris, Bordas, 1986, p. 294.

Cette description, qui utilise l'hyperbole, n'est manifestement pas fidèle au réel. On connaît, bien sûr, les violentes réactions suscitées après la sortie de *La Vie en spirale*. Le discours préfaciel qu'Abasse Ndione rédige à la réédition de son livre en 1998 est non seulement révélateur de ces réactions polémiques, mais « se veut aussi toute une poétique par laquelle l'écrivain évalue sa pratique et la situe par rapport à celle des autres, exhibant les faits discursifs dans leur problématique⁵⁵⁸ ». Il est un acte d'autocritique à travers lequel Abasse Ndione « revendique la maîtrise herméneutique de son œuvre, mais reconnaît à travers ce *pré-addendum* complémentaire le caractère inachevé de sa création⁵⁵⁹ ».

Par l'entremise des personnages dont l'activité quotidienne se résume aux braquages et à la consommation de yamba, le roman d'Abasse Ndione critique une pratique dangereuse qui peut mettre à rude épreuve les valeurs sacro saintes d'une société majoritairement musulmane. Certains personnages moralistes ne dénoncent pas seulement le comportement des fumeurs du yamba, mais pointent aussi du doigt la légèreté de certaines femmes (mariées) :

Il y a aussi la prostitution à grande échelle. Les filles et certaines femmes mariées se vendent comme des fruits au marché. Qu'on ne se leurre pas : si les jeunes se saoulent et se droguent, les femmes aussi se prostituent. Les grossesses illégales sont devenues légion, et de même qu'on ne peut citer aucune cellule familiale où il n'y ait pas d'ivrognes où il n'y ait pas de filles-mères. Tout le monde est concerné. (*VS*, 151)

Dans la même logique que Modibo S. Keita, la critique sociale met en évidence, dans le roman de Ndione, la violence, l'arrivisme et l'amateurisme⁵⁶⁰.

⁵⁵⁸ Justin Bisanswa, « Chaos énonciatif du discours préfaciel dans le roman africain », *Présence francophone*, n° 63, 2004, p. 12.

⁵⁵⁹ André-Patient Bokiba, « Discours préfaciel et poétique africaine », *Présence francophone*, n° 54, 2000, p. 22.

⁵⁶⁰ On peut lire aussi Abasse Ndione, *Ramata*, Paris, Gallimard, 2000.

Thème privilégié du roman africain de la période postcoloniale, la critique sociale apparaît également de manière explicite dans les deux polars de Mongo Beti. *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc* se déroulent dans un univers violent où « rien ne rime jamais à rien », un univers « constamment en proie aux convulsions sociales, ethniques et politiques » (*TSTL*, 11), un univers à l'intérieur duquel se déploient des personnages désemparés et désorientés. Dans cet univers où « tout le monde marche un peu sur la tête », où le chef de l'État « peut s'octroyer six grandes semaines de villégiatures à l'étranger » (*TSTL*, 11), les chemins empruntés par les principaux personnages des romans pour leur consécration sociale n'étonnent guère, puisque tous les moyens sont permis :

Nous sommes tous polyvalents ici et même souvent à contre-emploi, n'avez-vous pas remarqué? Chez nous, le chef de l'État fait dans l'évasion des capitaux, ministres et hauts fonctionnaires dans l'import-export et autres business pas toujours honnêtes, curés et évêques dans le maraboutisme, assureurs et banquiers dans l'extorsion de fonds comme des gangsters, les écolières dans la prostitution, leurs mamans dans le maquereautage, les toubibs dans le charlatanisme, les garagistes dans le trafic de voitures volées, on fait tous dans l'escroquerie. (*TSTL*, 224)

Entre la critique d'une violence et d'une précarité généralisée, la parodie d'un pouvoir politique liberticide et les réflexions sur la géopolitique, les polars de Mongo Beti, singulièrement *Trop de soleil tue l'amour*, ont été lus comme une dénonciation de la situation sociopolitique africaine de la fin des années 90. Boniface Mongo-Mboussa, dans sa note de lecture, affirme que *Trop de soleil tue l'amour* représente une interrogation sur « les dysfonctionnements sociaux d'un continent à la dérive ⁵⁶¹ »; Ambroise Kom note, pour sa part, qu' « à l'aide d'un humour burlesque et truculent, Mongo Beti dénonce, une fois de plus, le

⁵⁶¹ Boniface Mongo-Mboussa, « Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour* », *Notre Librairie*, n° 138-139, septembre 1999 - mars 2000, p. 132.

scandale des dictatures à l'édredon qui sévissent en Afrique⁵⁶²»; de même Rodolphine Sylvie Wamba fait observer que ce roman de Mongo Beti, est « le regard clair et lucide de l'auteur sur le quotidien d'une capitale africaine à la fin des années quatre-vingt dix⁵⁶³ », c'est-à-dire une société dont le roman propose un « tableau sombre, mais réel, où le narrateur hésite entre histoire et tragédie, où l'absurde côtoie le vague à l'âme, l'auteur se refuse à s'exprimer avec de grands mots⁵⁶⁴ ».

Si l'on examine le fondement idéologique de ces différentes lectures critiques, on n'hésitera pas à affirmer, comme ces chercheurs, que les romans de Mongo Beti ne font que renvoyer aux situations politiques, sociales, culturelles et économiques de l'Afrique, à reprendre tous les vocabulaires de l'afro-pessimisme. Mais, ces lectures ne saisissent pas bien la figuration du réel dans *Branle-bas en noir et Blanc* et *Trop de soleil tue l'amour*. Elles oublient la ruse avec laquelle Mongo Beti joue avec le sens du réel. En effet, s'il est vrai que Mongo Beti mobilise tous les discours du désespoir, d'un avenir incertain ou utopique, ses polars qui dramatisent le social, ne font que reprendre souvent les clichés et les conventions du polar.

La critique ou la parodie du pouvoir politique dans les romans de Mongo Beti constitue certes «un pari sur la vraisemblance, une intention réaliste qui articule l'information narrative⁵⁶⁵ », mais tourne à l'ironie, à la subversion et à la théâtralisation. Cette théâtralisation

⁵⁶² Ambroise Kom, « Pays, exil et précarité chez Mongo Beti, Calixthe Beyala et Daniel Biyaoula », *Notre Librairie*, n° 138-139, septembre 1999-mars 2000, p. 47.

⁵⁶³ Rodolphine Sylvie Wamba, « *Trop de soleil tue l'amour*: une expression de l'écriture du mal-être de Mongo Bédi », *Présence francophone*, 2004, n° 63, 2004, p. 169.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 170.

⁵⁶⁵ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 124.

se manifeste à travers le règne de la terreur, de la dictature qui empêche toute enquête policière dans le pays. De façon subtile, elle se produit dans des passages où les habitants des quartiers populaires se lamentent sur leur sort. De façon plus explicite, les continuel blocages des activités économiques, qui sont dues à la sortie du président de la république, donnent à la fois une dimension caustique et humoristique à la description, comme dans cette scène où un policier explique à Georges les raisons de l'interdiction de l'enquête policière :

- Eh ben, mon colon, ça promet ! commenta sobrement Georges en aparté. Comment? On ne t'a rien dit? reprit-il à haute voix. T'es un flic ou pas? Le gouvernement a peur pour les élections qui viennent; il veut s'assurer de la fidélité de ses partisans supposés. C'est notre boulot. On ne t'a pas dit ça?
- Non, monsieur, chuchota Norbert.
- Mais alors qu'est-ce qu'on t'a dit?
- Rien, seulement : tu vas faire des enquêtes et ça va te changer.
- Ça va te changer? Pourquoi ça va te changer?
- Parce que, nous, dans notre police, on ne fait jamais d'enquête; c'est même interdit.
- Qu'est-ce que c'est que cette histoire? Non mais c'est dingue. C'est interdit aux policiers d'ici de faire une enquête? C'est vrai, ce mensonge? C'est vrai, monsieur.
- Est-ce possible?
- Si, si, c'est vrai, monsieur. Chaque fois qu'on fait une enquête, on tombe inmanquablement sur un grand.
- Un homme puissant, c'est ça que tu veux dire?
- Oui, monsieur. C'est pour ça que c'est interdit de faire des enquêtes. Même quand un grand est assassiné, comme le Père Mzilikazi, on ne fait pas d'enquête. (TSTL, 125-126)

Dans leur mise en scène de la politique, *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc* décrivent les mécanismes complexes et les rouages d'un régime liberticide. Dès le début de *Branle-bas en noir et blanc*, le lecteur découvre les miliciens d'une « dictature tropicale montant à l'assaut de barricades de chômeurs émeutiers ou d'insurgés ethniques à l'autre bout de la ville » (BNB, 7) qui sèment la terreur dans toute la ville. Les forces de l'ordre, portant une casquette dont « la visière ferait penser aux biens connus marines » (BNB, 10) et acquises à la cause du tyran, renforcent cette politique d'intimidation du pouvoir dont le chef contraint

les paisibles citoyens « à se masser sur les trottoirs le long de l'axe parti de l'aéroport » à chacune de ses entrées et sorties. Les discussions entre Eddie, l'avocat marron, Georges, le coopérant français, et un policier de la ville de Douala, montrent comment ces sorties et entrées paralysent le pays :

- Si je raisonne bien, poursuit le toubab, l'activité économique est paralysée pour une journée parce que le président sort de son palais ou y rentre ?
- Et alors, ricana Eddie, en quoi ça vous étonne? Quelque chose vous étonne encore dans ce pays? L'activité économique est paralysée, est-ce le problème du président? Aujourd'hui, c'est lui, demain c'est un autre rigolo, chef d'État de je ne sais quelle merdique république bananière, ça sera pareil des heures à poireauter comme des cons, je devrais dire en vrais cons. Après demain, ce sera la première dame, comme ils disent ici et rebelote. L'activité économique paralysée, qu'est-ce que vous allez chercher là? Pour supporter ça, nous sommes qu'une horde de cons, voilà la vérité. (BNB, 12-13)

Cette représentation de l'arbitraire et d'une société gangrénée par toutes sortes de maux, se lit également dans le parcours des personnages des romans. À la vacance de l'État correspond l'arrivisme des enquêteurs. Toute la trajectoire des personnages de *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc* consiste à se frayer un chemin dans une société où les valeurs humaines semblent inexistantes. Eddie apparaît à ses amis et collègues comme un personnage étrange, un inconnu venu de nulle part : sa vie est un mystère, et la manière dont il a grimpé les échelons est aussi étrange que le fonctionnement politique du pays : « Eddie est revenu échouer dans son pays natal où il est inscrit au barreau on ne sait trop à la suite de quelle acrobatie, puisque, au témoignage de tous, y compris sa propre famille, personne n'a connaissance qu'Eddie ait jamais passé un examen, même un examen de droit, science pourtant facile, à la portée du premier venu» (TSTL, 43).

On observe donc dans les polars de Mongo Beti une écriture de l'excès, du chaos dès lors que le romancier camerounais s'emploie à décrire les relations entre les personnages, entre les classes sociales et les rapports de pouvoir. Alors que les lectures convenues des

polars de Mongo Beti ont marginalisé les réflexions métaxuelles de Mongo Beti sur le roman policier, notre lecture de *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc* soutient que l'humour, l'ironie et la critique sociale s'allient non pas pour construire le déroulement d'une enquête policière, mais pour mieux jouer avec les conventions du roman policier, comme dans ce passage de *Trop de soleil tue l'amour*: « Cherchez la femme, n'est-ce pas ce que, dans les romans policiers, on fait dire aux professionnels des enquêtes criminelles ? » (*TSTL*, 22)

En donnant ainsi à lire des romans sans véritables enquêteurs, les polars de Mongo Bédi subvertissent non seulement la démarche rationnelle de l'enquêteur, mais mettent aussi en évidence la difficulté de découvrir la vérité dans une société étouffée où l'absurdité et la soumission sont les maîtres absolus. Cette absurdité, comme le note Florian Alix, ne «concerne pas seulement la description du monde, [elle] est aussi [présente] dans l'action des personnages. Ambigus, ils renversent les rôles et s'ingénient à semer le désordre. Ils révèlent ainsi le désordre et ils tirent leur épingle du jeu⁵⁶⁶ ».

Insécurité permanente, arrestations arbitraires, injustices sociales, népotisme, clientélisme, tribalisme, corruption, complicité de l'église avec le pouvoir politique, dépravation des mœurs, réflexion sur la langue française et le franc CFA, tels sont les thèmes traités dans *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc*, thèmes qu'on retrouve, par ailleurs, dans les autres romans, essais et témoignages de Mongo Bédi. Ce qui veut dire que *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc* s'embranchent sur un continuum de récits et créent chez le lecteur un système d'attente, en renvoyant implicitement aux essais et autres romans écrits par Mongo Beti, comme l'ont bien remarqué Meyer et Ngnintedem qui

⁵⁶⁶ Florian Alix, « Le polar satirique postcolonial : Driss Chraïbi et Mongo Bédi », dans Pierre Halen, Mbondobari et Bernard De Meyer(dir.), *Le Polar africain, op. cit.*, p. 98.

observent que les polars de Mongo Beti « ressemblent aux réalités socio-politiques analysées par le même écrivain dans ses essais et dans ses témoignages⁵⁶⁷ » :

De retour au Cameroun en 1991, Mongo Beti est pris dans l'effervescence socio-politique de son pays. Plus directement qu'à Paris, il est à la fois témoin et acteur des combats livrés par le peuple camerounais pour ses droits et libertés fondamentaux. L'essai *La France contre l'Afrique, Retour au Cameroun* aussi bien que le roman *L'Histoire du fou* manifestent une position d'écriture semblable, [...] en 1994, Mongo Beti effectue son retour définitif au bercail. Par la suite, *Trop de soleil tue l'amour* n'est que l'une des « réponses fictionnalisées » [...] qui prend la suite de l'essai susmentionné⁵⁶⁸.

Dans leur analyse, Meyer et Nginintedem confondent généralement *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc* avec la vie de Mongo Beti, quand ils comparent le vol chez Zam au vol dont Mongo Beti lui-même a été victime⁵⁶⁹ lors de son séjour au Cameroun. Le risque d'une telle analyse biographisante est grand, car elle inscrit ces deux romans dans une expérience limite, les réduit aux discours tenus dans les essais et pamphlets de Mongo Beti. Or, nous le savons, dans la littérature africaine, Mongo Beti apparaît comme l'une des voix singulières de toutes les dénonciations : dénonciation du régime colonial, critique du pouvoir postcolonial, du néocolonialisme et du clergé. Ses premiers romans *Ville cruelle*, *Mission terminée*, *Le Pauvre Christ de Bomba*, *Perpétue et l'habitude du malheur*, *Remember Ruben*, et *La Ruine presque cocasse d'un polichinelle* qui s'inspirent, selon Bernard Mouralis, des « principaux événements qui ont marqué la vie politique du Cameroun à l'époque

⁵⁶⁷ Bernard De Meyer et Guilioh Merlain Vokeng Nginintedem, « Le polar d'Afrique francophone comme (re) écriture de l'histoire. À propos des dernières œuvres de Mongo Bédi », dans Pierre Halen et Mbondobari (dir.), *Le Polar africain*, op. cit., p. 146.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 149.

coloniale, puis après l'indépendance⁵⁷⁰ » contiennent des éléments qui forment *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc*.

Dans *Le Pauvre Christ de Bomba*, par exemple, le comportement du Révérend Père Supérieur n'est pas vraiment différent de celui de l'Abbé Roger, qui prétend que « seule sa semence peut rendre [Elisabeth] miraculeuse féconde » (*BNB*, 165) après le refus de celle-ci:

Mais le lendemain l'Abbé Roger convoqua Elisabeth à la chapelle et, l'ayant attirée dans la pénombre derrière le confessionnal, il lui mit une fois de plus la main sous la jupe et, à travers la petite culotte, lui caressa le pubis. Après s'être laissé faire un bref instant sous l'effet de la surprise, Elisabeth, c'était plus fort qu'elle, se raidit soudain, croisa ses cuisses, repoussa sans ménagement la main de l'individu, rabattit sa jupe.

– Je vous l'ai dit, monsieur l'abbé, pesta-t-elle, je ne veux pas, je ne peux pas...

L'ecclésiastique impudent jura, gronda, tapa du pied.

– Tu refuses donc ton bonheur? cracha enfin cet homme. Tu refuses tout. Quel genre de femme es-tu au juste? Nous sommes des hommes puissants et riches, Grégoire et moi, tu auras tout en te soumettant à l'un de nous deux, à moi de préférence, car c'est moi qui détiens la puissance divine. Quant à ma semence, elle seule peut rouvrir chez toi la voie de la fertilité [...]. (*BNB*, 163-164)

Derrière la figure d'un abbé concupiscent ou d'un tyran mégalomane et sanguinaire, se profile l'image spectrale d'une société structurée où la classe populaire vivote dans une misère généralisée. Dans *Branle-bas en noir et blanc*, l'opposition⁵⁷¹ très marquée entre les différentes classes sociales, comme dans *Ville cruelle*, par exemple, se déploie comme une figure tutélaire de l'œuvre. Zam, lors de ses pérégrinations, découvre un quartier populaire dont les habitants vaquent à des activités dérisoires :

⁵⁷⁰ Bernard Mouralis, *Comprendre l'œuvre de Mongo Beti*, Issy-les-Moulineaux, Saint-Paul, 1981, p. 71

⁵⁷¹ De cette opposition sociale, Thomas Melone écrit : « Dans une société organisée selon le schéma colonial, Mongo Beti ne conçoit aucune perspective de salut. L'instabilité de la personnalité, l'inaptitude de l'homme à s'intégrer dans une vie commune en pleine décadence, la faiblesse de la volonté, l'insécurité sociale et économique, le vide du temps, tous ces phénomènes ne sont que les dimensions multiples et inquiétantes d'un même mal, celui d'une société sans âme où l'homme est un loup pour l'homme, où les valeurs de communauté, de communication, de solidarité, de dignité ont cédé leur place aux fausses valeurs de domination, d'hostilité, d'insécurité et de soumission » (Thomas Melone, *Bongo Beti, L'homme et le destin*, Paris, Présence africaine, 1971, p. 90).

La familiarité d'un décor où il [Zam] avait souvent évolué, enfant, contrastait tout à coup avec la sensation de dépaysement que procure l'entrée dans un ghetto au ressortissant de la ville commune. Telle qu'une mer figée, des débandades de gourbis, plantés très bas, presque au ras du sol où se morfondait ici et là quelque belle résidence, comme au yacht au milieu des vagues d'une mer d'huile, se serraient les unes contre les autres. Des jeunes filles élancées et menuës, habillées de pagnes qui s'enroulaient autour des hanches, vaquaient à de dérisoires activités commerciales ou bien portaient des seaux d'eau sur la tête. Les adolescents, habillés d'une camisole qui leur descendait jusqu'aux genoux, couraient en se poursuivant et en s'interpellant avec des rires criards. Au milieu d'une circulation automobile rare, des adultes désœuvrés, flottant dans de longues tuniques blanches, déambulaient nonchalamment sur une chaussée de terre battue envahie d'ordures, soulevant des nuages d'une poussière rouge qui colorait les toits, se déposait sur les murs de terre au crépi d'ocre écaillé, imprégnait les vêtements. (BNB, 150)

En multipliant les effets de réel et en ancrant les aventures des personnages dans un contexte politique, historique, culturel et religieux, le polar africain s'inscrit dans la même logique que le roman canonique africain de la période postindépendance. Cette logique est à la fois celle d'un combat contre les pratiques mystiques et celle d'un combat contre la tradition. Si les réalités quotidiennes dans les polars de Mongo Beti ont, par exemple, pour nom les « horreurs de l'insécurité et de l'anarchie » (TSTL, 67) et que les crimes les plus abjects comme le trafic d'ossements humains sont attribués aux Nigériens qui se livrent à ces pratiques «pour des superstitions macabres » (BNB, 70), nous observerons qu'elles prennent une autre dimension dans les romans de Janis Otsiemi. Dans cette perspective, les romans ne décrivent pas seulement les pratiques courantes dans certaines parties de l'Afrique, mais soulèvent aussi des questions qui ont souvent défrayé les chroniques en Afrique.

La critique sociopolitique est caustique dans les romans de Janis Otsiemi. Dans *La Vie est un sale boulot*, le narrateur dénonce, sans ambages, la corruption politique et policière : «

Dans un pays⁵⁷² gangréné par la corruption, on ne peut pas prêcher l'honnêteté quand d'autres abusent impunément du pouvoir et de leurs privilèges » (*VS*, 84). En effet, par son caractère endémique, la corruption est la pratique commune aux différents personnages (criminels, policiers, politiciens, religieux) des polars d'Otsiemi. De Chicano, le chef de la bande qui a braqué la boutique de Farrad, ce riche commerçant libanais, à Martha, la proxénète d'origine camerounaise devenue la maîtresse de Koumba⁵⁷³, en passant par les policiers, les commerçants libanais et les coopérants français, les textes décrivent l'itinéraire des personnages complexes qui, « associés par tout un réseau de relations étranges et ambiguës, émaillées de rites secrets, construisent ainsi l'ensemble de l'histoire du Gabon⁵⁷⁴ ». Cette relation étrange apparaît également comme un topos dominant et complexe quand elle s'étale sur les crimes rituels dans les bas-fonds de Libreville. Dans *La Bouche qui manque ne parle pas*, Koumba et ses hommes qui enquêtent sur les meurtres et infractions de Solo et ses amis,

⁵⁷² Contrairement aux autres romanciers gabonais, Janis Otsiemi propose une critique acerbe de la société gabonaise. Or selon Jean René Ovono Mendame la littérature gabonaise est une littérature du silence : « C'est que, contrairement à de nombreux pays d'Afrique qui ont eu recours à la littérature africaine pour poser les problèmes du continent, le Gabon est resté muet et ses écrivains, quasiment invisibles sur toutes les aires de la créativité littéraire. Bien qu'il ne soit pas du rôle de la fiction de " faire " de l'histoire, de se substituer à elle, il reste que l'écrivain, parce qu'il observe les évolutions sociales, doit rendre un témoignage de son vécu et de celui de la société dans laquelle il vit. Les œuvres littéraires gabonaises accordent à l'histoire du pays si peu de place qu'il n'est donné à aucun lecteur de se faire une idée approximative de l'évolution sociale de son peuple et des institutions politiques. Autant dire clairement que la fiction ne sert pas seulement à comprendre le réel. Les titres disponibles ne font nullement état des secousses et soubresauts du long parcours politique du pays. L'on s'interroge dès lors sur le sens des regards que porte la société sur les politiques qui ont à charge de conduire les destinées nationales et sur ce que ces mêmes regards convoquent en retour chez ces derniers. Cet état de silence paraît visiblement découler de la démission tacite des écrivains qui ne montrent pas le reflet, même caricatural, de l'image de la société gabonaise » (Jean René Ovono Mendame, « La représentation du politique dans la littérature gabonaise », *Présence francophone*, n° 67, 2006, p. 135).

⁵⁷³ Dans *Le Chasseur de lucioles*, Koumba, au lieu d'enquêter sur les meurtres des prostituées, soutire « une grosse enveloppe contenant trois cents mille qu'il fit disparaître dans l'un des tiroirs de son bureau » (CL, 86). De même Tchicot, son supérieur hiérarchique, dont la devise est « la bouche qui mange ne parle pas », donne également d'importantes sommes d'argent aux deux policiers : « Tchicot se leva, tira un tiroir et sortit deux enveloppes qu'il tendit à chacun des deux policiers. Le poids de l'enveloppe dans les bras de Koumba lui fit avaler aussitôt sa rage. Koya et les autres ont déjà reçu leur part. Celle du lion vous revient, mes garçons. Vous avez autre chose à me dire? [...] Alors dans ce cas, vous pouvez disposer. Et apprenez, mes garçons, que la bouche qui mange ne parle pas » (*BMNP*, 136).

⁵⁷⁴ Pierre Péan, *Affaires africaines*, Paris, Fayard, 1983, p. 37.

découvrent le « corps atrocement mutilé d'un garçon de cinq ans, vidé de tout son sang et élagué de ses organes génitaux [...] au pied d'un immeuble dans un bidonville de la ville » (*BMNP*, 28).

Évoqué furtivement dans le roman, le meurtre sacrificiel⁵⁷⁵ de Meka, ce petit garçon de " cinq ans ", devient un moyen de faire réfléchir sur la société gabonaise, sur les liens entre les hommes politiques et les sectes mystiques. Car, par sa violence, la politique, à travers les crimes rituels, « s'apparente à bien des égards à une sorte de divinité ambivalente, à la fois ange et démon, dont on a besoin de se concilier les bonnes grâces par des sacrifices votifs, propitiatoires ou expiatoires⁵⁷⁶ ». La conclusion à laquelle arrive le policier Koumba est sans ambiguïté : « Ce sera difficile, chef, vous savez très bien que ce sont les hommes politiques qui sont derrière ces crimes. Et chaque fois qu'on met la main sur les lampistes, on n'arrive jamais aux commanditaires » (*BMNP*, 30).

Si le phénomène des crimes rituels se présente comme un fait divers sanglant, Janis Otsiemi s'efforce de mobiliser toute une stratégie discursive singulière pour aboutir à une saisie vraisemblable du social. Mais comment décrire une scène aussi cruelle que celle de la mutilation de ce garçon de cinq ans? C'est en recourant aux figures rhétoriques de la suspension et de la rétion telles que aposiopèse, ellipse dont la fonction consiste à passer sous silence la description des modalités par lesquelles s'effectue le crime (abreuver le fétiche uniquement du sang de la victime tuée de façon violente, offrir au sacrificateur marabout des

⁵⁷⁵ Selon Comi Toulabor, le meurtre sacrificiel ou le manger magique « ne consiste pas à manger n'importe qui, mais à choisir la victime selon les critères de moralité et de statut social valorisants. Il ne s'agit pas d'une simple manducation, mais d'une manducation ontologique » (Comi Toulabor, « Sacrifices humains et politiques: quelques exemples contemporains en Afrique », dans Piet Konings, Wim Van Binsbergen et Gerti Hesselting (dir.), *Trajectoires de libération en Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000, p. 220).

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 218-219.

parties vitales et intimes comme le foie, le cœur, la langue, le crâne et le pénis, etc.) que le texte rappelle l'histoire du phénomène des crimes rituels au Gabon :

Le phénomène des crimes rituels n'était pas nouveau dans le pays. Il était apparu dans les années quatre-vingt. Avec ce qu'on appelait à cette époque « la voiture noire », une bagnole qui enlevait les gosses à la sortie de l'école. Mais depuis que le multipartisme avait été instauré en 1990, le phénomène avait pris de l'ampleur. Surtout en prélude de périodes électorales. Et c'était le cas en ce moment, car dans quelques mois, les populations allaient être convoquées pour élire leurs députés béni-oui-oui à l'Assemblée nationale. Depuis deux mois, trois enfants avaient déjà été retrouvés morts. On leur avait coupé la langue, le nez, les oreilles, les couilles et le pénis. (*BMNP*, 29)

Le roman convoque ainsi les discours communs sur les crimes rituels, livre au lecteur toute une panoplie d'informations sur la société gabonaise, laissant de côté la langue injurieuse et argotique des bandes criminelles, et transforme l'espace de l'enquête policière en un lieu de résonance de l'actualité sociale et politique. Derrière l'arrivisme des hommes politiques, la dépravation des mœurs et la course effrénée des familles qui « n'hésitaient pas vendre leurs filles au plus offrant » (*CL*, 90), aux réseaux mafieux des acteurs de la Francafrique, se cachent les drames humains qui ont, pendant un certain temps, nourri le débat social gabonais dont voici un bref aperçu.

À l'été 1993, « une jeune fille fang prit un taxi qui l'a conduite contre son gré à la présidence de la République où elle dut son salut à son appartenance à la même ethnie que le sacrificateur des lieux⁵⁷⁷ »; en «1996, à Bongoville, au Gabon, le directeur général d'une importante société sucrière a été emprisonné à la suite du meurtre rituel de trois personnes

⁵⁷⁷ Comi Toulabor, « Sacrifices humains et politiques : quelques exemples contemporains en Afrique », dans Piet Konings, Wim Van Binsbergen et Gerti Hesseling (dir.), *Trajectoires de libération en Afrique contemporaine*, op. cit., p. 215.

découvertes mutilées de leurs parties essentielles⁵⁷⁸ »; en 2007, l'Association de lutte contre les crimes rituels (ALCR) décide d'organiser, avec le soutien de l'ambassade des États-Unis d'Amérique, une journée gabonaise de lutte contre les crimes rituels. De son côté Bernardin Minko Mve, partant des interventions de la journée organisée contre les crimes rituels, écrit son *Manifeste contre les crimes rituels au Gabon*⁵⁷⁹. Il y décrit la complexité du phénomène et les motivations de ces tueurs en série :

Les criminels rituels sont obligés de faire n'importe quoi pour avoir l'impression de vivre. Ils deviennent des sortes d'esclaves dopés qui exécutent des tâches absurdes et abrutissantes au sein d'un foutoir immonde et destructeur. Ils ne sont plus que des caricatures de sales gosses irascibles prêts à tous les caprices et à tous les numéros de charme pour obtenir leurs hochets. Ils sont prêts à tuer pour quelques billets de Franc CFA qui leur apporteront l'illusion éphémère d'exister par le biais d'objets luxueux⁵⁸⁰.

À travers la convocation ou la référence indirecte à ces différentes publications littéraires et médiatiques, les romans de Janis Otsiemi s'insèrent dans un continuum discursif polémique⁵⁸¹ et polysémique. Les romans, en particulier *La Bouche qui mange ne parle pas*, ne dénoncent pas seulement les injustices et les crimes à l'encontre des couches les plus vulnérables, mais vilipendent aussi les comportements des politiciens dont le seul souci est d'accéder à un avantage, politique surtout, et de protéger et de conserver cet avantage aussi longtemps que possible⁵⁸². Dénoncer les crimes rituels revient alors à obliger la société à avouer ses pratiques les plus inhumaines. Alors que les bandes organisées comme celles de Solo et Chicano

⁵⁷⁸ *Le Bulletin quotidien d'Afrique de l'AFP*, 17 octobre 1996, p. 35, cité par Comi Toulabor, « Sacrifices humains et politiques : quelques exemples contemporains en Afrique », dans Piet Konings, Wim Van Binsbergen et Gerti Hesseling (dir.), *Trajectoires de libération en Afrique contemporaine*, op. cit., p. 208.

⁵⁷⁹ Bernardin Minko Mve, *Manifeste contre les crimes rituels au Gabon*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁸¹ Janis Otsiemi a souvent eu des ennuis avec le pouvoir gabonais avec ses essais virulents comme *Les Hommes et les femmes d'Ali Bongo Ondimba*, Saint-Denis, Petit éditeur, 2011, *Femmes de pouvoir au Gabon*, Saint-Denis, Petit éditeur, 2010, *Guerre de succession au Gabon : les prétendants*, Saint-Denis, Edilivre, 2007,

⁵⁸² *Ibid.*, 208.

considèrent les braquages comme un moyen ponctuel pour rattraper le temps qu'ils ont perdu en prison, les hommes politiques voient dans les sacrifices humains comme une étape indispensable pour la réalisation de leurs projets politiques.

La relation complexe qui unit les politiques aux religieux et féticheurs apparaît comme une forme de marchandisation du corps-fétiche, selon la terminologie de Joseph Tonda. Se basant sur les analyses de Charles Brosses sur le fétichisme religieux, de Karl Marx sur le fétichisme de la marchandise, de Sigmund Freud sur le fétichisme sexuel et de Pierre Bourdieu sur le fétichisme politique, Joseph Tonda montre que la violence du souverain moderne (tyran) en Afrique, est « constituée à la fois par les fantasmes et les réalités, les esprits et les choses, les imaginaires et les matérialités constitutifs des puissances contemporaines en interaction du capitalisme, de l'État, du christianisme, du corps, de la science, de la technique, du livre et de la sorcellerie⁵⁸³ ». En réactualisant le débat sur les crimes rituels, les romans de Janis Otsiemi révèlent l'obscénité du pouvoir politique postcolonial, structurée autour de trois organes (la bouche, le ventre et le pénis) qui sont « avant tout un aspect du monde, un rapport au temps, au jeu, au plaisir, à la mort, bref, ils sont une prise de position sur l'existence humaine⁵⁸⁴ ».

De Mongo Beti à Janis Otsiemi en passant par Abasse Ndione, on observe que les violences politiques, policières et religieuses plongent les personnages dans une instabilité permanente. Le réel social est marqué par des tensions du moment présent et du passé. Et cette difficulté de décrire un monde en constante évolution semble dépasser le cadre du roman policier, d'où la plongée dans l'écriture essayistique chez Mongo Beti et Janis Otsiemi par

⁵⁸³ Joseph Tonda, *Le Souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique centrale (Gabon, Congo)*, Paris, Karthala, 2005, p. 7.

⁵⁸⁴ Achille Mbembé, *De la postcolonie. Essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000, p. 146-147.

exemple. Le genre de l'essai permet alors de se situer, en tant qu'intellectuel africain, par rapport à l'arbitraire politique.

De son côté, Moussa Konaté dont les polars apparaissent, à travers les ratiocinations du commissaire Habib, comme une «littérature modérée, une littérature d'enseignement⁵⁸⁵», reprend subtilement les thèmes qui structurent ses quatre polars, dans son essai⁵⁸⁶ publié en 2015. Chez Konaté, on retrouve des thèmes spécifiques qui créent un réseau cohérent entre les différents romans. Bien que *L'Assassin du Banconi*, *L'Empreinte du renard*, *La Malédiction du Lamantin* et *L'Honneur des Kéita* se situent dans des endroits différents au Mali, il est important de rappeler que ces quatre romans forment un univers semblable dont l'unité sémantique se construit autour des enjeux sociaux importants, comme le frein à l'individualisme, le poids de la tradition et de la religion, la place réservée aux ancêtres et à l'irrationnel et la polygamie. Chaque roman de Konaté traite la même question, tout en modifiant le foyer d'observation.

Les romans mettent en scène des personnages qui jouent pratiquement les mêmes rôles: l'itinéraire des sages de la société secrète dogon et bozo s'incarne dans les sages malinké : comme les Dogons, ce sont les sages malinké qui ont assassiné leurs propres enfants. De même, ces meurtres collectifs se lisent dans les titres des romans : *La Malédiction du Lamantin* décrit une série de malédictions sur les Bozos de Kokrini, *L'Honneur des Kéita* souligne l'importante place accordée à l'honneur chez les Kéita, *L'Empreinte du renard* dévoile la science de la divination du gardien du savoir traditionnel dogon.

⁵⁸⁵ Sébastien Le Potvin, *Lettres maliennes : figures et configurations de l'activité littéraire au Mali*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 57.

⁵⁸⁶ Moussa Konaté, *L'Afrique noire est-elle maudite?*, Paris, Fayard, 2010.

Comme nous l'avons vu, *L'Empreinte du renard* et *La Malédiction du Lamantin* traitent les mythologies dogons et bozos et mettent essentiellement l'accent sur la place accordée aux ancêtres. Dans l'un comme dans l'autre, tout commence par la transgression d'un interdit social. Dans un passage de *La Malédiction du Lamantin*, les enquêteurs Habib et Sosso utilisent un procédé d'auto-référentialité pour souligner l'étrangeté de l'univers bozo : « J'ai l'impression d'être de nouveau chez les Dogons, chef. Il y a tellement d'inconnues, de mystères » (*ML*, 70). De même, *L'Assassin du Banconi* et *Meurtre à Tombouctou* mettent en scène des marabout puissants.

Se donnant à lire comme une mise au point sur l'état des sociétés africaines, l'essai *L'Afrique noire est-elle maudite?* est structuré autour de ces questions sociales. Concernant l'influence des aînés sur les jeunes, le frein à l'individu, Konaté note :

C'est sans doute une grande méfiance à l'égard de l'individualisme, plus que de l'individu, qui pousse les sociétés noires africaines à vouloir prendre en main le destin de ce dernier. La prééminence de la famille, donc du groupe, suppose de la part de chacun de ses membres une grande humilité, qui confine à l'oubli de soi, c'est un effort énorme, quand on sait que le souci naturel de l'être humain est de se valoriser, d'une manière ou d'une autre. Mais la menace est grave: si chaque membre du groupe s'avise de manifester son individualité, c'est la fin du groupe et le règne de l'individu livré à lui-même, donc la fin de la solidarité, pierre angulaire du modèle social des Africains. Le seul moyen de tenir l'individu est donc de le surveiller de sa naissance à sa mort⁵⁸⁷.

Ce passage est révélateur du conflit des générations entre les anciens et les jeunes dans *L'Empreinte du renard*. Les jeunes considèrent les croyances traditionnelles comme un frein à leur épanouissement. À travers les critiques de la pensée unique (la pensée irrationnelle), du poids de la tradition sur les individus, le couple rationalité/irrationalité, nous pouvons avancer cette hypothèse : le discours que tient l'essayiste Konaté sur les traditions africaines

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 143.

s'apparente souvent aux réflexions du commissaire Habib. L'opposition entre le commissaire Habib et les détenteurs du savoir religieux et traditionnel traduit deux conceptions du monde. Dans *L'Assassin du Banconi*, le commissaire Habib dénonce ces « mentalités stupidement religieuses » (*ADB*, 77) des habitants de Banconi et des victimes du marabout Ladji Sylla.

Dans son essai susmentionné, la critique religieuse est formulée de manière explicite :

L'utilisation des religions comme instruments de contrôle à mesure que la misère s'étend est aussi une caractéristique de l'Afrique noire d'aujourd'hui. L'intolérance religieuse prend de l'ampleur et, dans les pays à dominante musulmane, celui qui ne prie pas et ne jeûne pas perd littéralement sa qualité d'être humain et devient une honte pour la famille. C'est pourquoi tout le monde s'aligne derrière l'imam, même ceux qui n'ont pas la foi et qui iront, sitôt la « prière » terminée, boire un verre de bière ou de vin en cachette ou courir les petites filles⁵⁸⁸.

Devant ces détenteurs du savoir religieux et culturel, les femmes, à l'instar de Sira, de Naïssa et de Satourou, dans *L'Honneur des Kéita*, paient les plus lourds tributs :

Ce sont là encore les femmes qui paient le plus lourd tribut au règne de l'irrationnel. Privées de tout repère, n'ayant jamais eu le contrôle de leur destin, elles n'ont d'autre solution que de s'en remettre aux marabouts et aux autres féticheurs. C'est, de fait, une acceptation de la place secondaire que la société des hommes a daigné leur accorder. Elles y engloutissent des fortunes et rien ne peut les convaincre de l'absurdité de leur démarche, parce que les prétendus devins deviennent comme une sorte de drogue qui calme leurs angoisses. On comprend que des personnes ainsi soumises à l'irrationnel se rendent difficilement compte qu'elles peuvent influencer sur le cours de leur destin⁵⁸⁹.

L'attitude de la mère de Yadjè, dans *L'Empreinte du renard*, illustre par la fiction cette question du rapport à l'irrationnel. Pressentant l'arrivée imminente d'un malheur dans son foyer, la mère de Yadjè se remet à la volonté des devins, en se précipitant chez le Chat, qui lui traduit en langage intelligible le message de l'ancêtre que les renards ont laissé sur leur chemin :

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 150-151

Le lendemain, jeudi, avant le lever du soleil, la mère avait emprunté le chemin dit «le sentier des renards ». Au bas d'un coteau, se trouvait « la maison de la divination » où deux hommes accroupis –des devins– observaient, attentivement des figures rectangulaires ornées de bâtonnets et de signes, dessinées dans un carré de terre sablonneuse. En fait, les devins avaient pris soin, l'après-midi précédent, de parsemer le lieu de graines d'arachide dont raffolent les renards. Ceux-ci, en marchant la nuit à la recherche de leur nourriture, font tomber les bâtonnets, dont les différentes positions finales sont considérées comme des messages qu'interprètent les sorciers. (ER, 31)

Toutefois, la critique sociale dans les polars de Konaté est ambivalente : d'une part, les romans ne présentent pas une condamnation totale des traditions africaines, et d'autre part, ils n'idéalisent pas la modernité rationnelle dont se réclament ces jeunes. C'est cette ambivalence (ce dilemme) qui met fin à l'enquête du commissaire Habib dans *L'Empreinte du renard* :

Maintenant, le problème est de savoir que faire. Il y a eu des meurtres, j'en ai les preuves. Le mobile est connu, les coupables aussi. Faut-il les arrêter? Toute la nuit, je me suis tourné et retourné dans mon lit en essayant de trouver une réponse à cette question. Supposons que je les fasse tous arrêter, c'est comme si je décapitais une civilisation millénaire, car la fin de ces vieillards signifie la fin de la culture dogon, puisque ce sont eux qui en sont les dépositaires. En-ai je le droit? D'autre part, ne pas le faire, n'est-ce pas laisser un crime impuni? De la part d'un policier, c'est impardonnable.(ER, 256)

Ce dilemme auquel est confronté le commissaire Habib conduit aussi à s'interroger sur les pouvoirs de la fiction policière africaine, c'est-à-dire sa capacité à dire le social. On le sait, le romancier, dans son projet scripturaire, donne l'impression qu'il crée un monde réel, mais les contraintes liées à la fiction le conduisent à produire des représentations illusives. Le lecteur ne cesse de balancer entre la tentation d'adhérer aux aventures des personnages et l'appréciation de l'artifice du vraisemblable. En cumulant les fonctions austères du savant, du prêtre, du médecin, du psychologue, du sociologue, du juge et de l'historien⁵⁹⁰, le romancier se targue d'avoir une connaissance solide du monde et des événements, une connaissance qui

⁵⁹⁰ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, p. 31.

lui permet de parodier les hommes et leurs différentes actions. Il déconstruit inlassablement les discours doxiques et se moque de leurs prétentions scientifiques. Car, rappelle Marthe Robert, «il n'est responsable que devant le tribunal esthétique qu'il s'est choisi⁵⁹¹». Ses modalités d'interprétation du social résident dans ses constructions de connaissances qui sont fragmentaires.

Réfléchissant sur le savoir et le pouvoir de la littérature, Marc Angenot fait observer que la littérature, qui se positionne par rapport au discours social, n'a qu'une connaissance au second degré :

[la] littérature ne connaît qu'au second degré, [...] qu'elle vient toujours *après*, dans un univers social qu'elle perçoit saturé de paroles, de débats, de rôles langagiers et rhétoriques, d'idéologies et de doctrines qui tous ont, justement, la prétention immanente de *servir à quelque chose*, de donner à connaître et de guider les humains en conférant du sens (signification et direction) à leurs actes dans le monde⁵⁹².

À l'opposé des discours de la certitude évoqués par Angenot, la littérature ne fait que «rapporter au second degré cette cacophonie interdiscursive, pleine de détournements et de glissements de sens et d'apories plus ou moins habilement colmatées⁵⁹³». Sa référence au réel, au social s'opère toujours dans la médiation, dans la parodie et dans la subversion des discours du savoir. Cette singularité montre la manière par laquelle « la fiction se distingue de la réalité et élabore le semblant⁵⁹⁴ ».

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁹² Marc Angenot, « Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropas (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, Paris, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 12.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁹⁴ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, p. 20.

Le polar africain qui reprend les rumeurs et certains faits divers sanglants (comme le font notamment les romans de Janis Otsiemi) s'insère dans le discours social « avec ses voix discordantes, ses légitimités indécidables, ses échos et ses parodies⁵⁹⁵». Il raconte les mêmes histoires (violences, corruption, influence de la tradition et crimes rituels) sur les sociétés africaines, à travers une dramatisation du réel social qui l'amène, parfois, à sortir de la banalité pour choquer.

Nous observons, au terme de ce chapitre, que la référence aux réalités sociales, politiques, religieuses et culturelles dans le polar africain révèle un bilan assez critique de la société africaine. L'effet de réel y apparaît sous différentes formes : la complexité des questions sociales, politiques et culturelles, leurs cadres épistémologiques, se manifestent selon des modes d'insertion différentes. Les romans *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc* présentent une critique acerbe et parodique du pouvoir politique dont le fonctionnement repose sur une pratique systématique de la violence et de l'intimidation; les romans de Janis Otsiemi dénoncent les violences sociales, à travers deux types de discours : le premier, centré sur la corruption, se manifeste par sa généralisation, conférant, comme les romans de Mongo Beti, une place souvent secondaire à l'enquête policière ; le second, axé sur la dénonciation des crimes rituels, transforme l'espace textuel en espace de référence à l'actualité tragique et polémique; les textes de Moussa Konaté évoquent l'influence des marabouts, des féticheurs et des gardiens des savoirs traditionnels sur l'individu. Enfin, les polars d'Achille Ngoye et de Bolya Baenga mobilisent les discours politiques et historiques sur l'immigration, donnant ainsi une dimension interdiscursive aux romans. Toutefois, ces

⁵⁹⁵ Marc Angenot, « Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropas (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, op. cit., p. 18.

mises en scènes ne peuvent pas être considérées comme une représentation fidèle de la société africaine. Même si les romans donnent à lire des faits sociaux, il demeure certain que c'est à travers une énonciation romanesque ironique et parodique qu'ils interrogent le réel social.

Conclusion

«Interroger la fiction ou le roman policier, c'est peut-être avant tout interroger une société à un moment donné de son histoire⁵⁹⁶» écrivent Gilles Menagaldo et Maryse Petit dans leur étude sur le roman policier contemporain. La conception fortement codifiée et conventionnelle du genre est-elle encore possible dans le champ de la littérature policière contemporaine, à l'heure de l'hybridité générique? La relation implicite que Gilles Menagaldo et Maryse Petit établissent entre le polar et d'autres disciplines comme la sociologie, l'ethnologie et l'histoire montre clairement que les procédés d'appropriation et les transferts culturels produisent inévitablement des écarts.

C'est précisément dans ce contexte d'hybridité générique que s'inscrit la fiction policière africaine. Celle-ci, en vertu de nouvelles dispositions génériques, adapte ses codes aux exigences socioculturelles; mobilise un discours de savoir sur le roman policier et propose également une représentation plurielle de l'histoire et des cultures africaines. Le corpus étudié présente des personnages complexes, des situations politiques ambiguës et des savoirs anciens qui peuvent éclairer certains aspects des sociétés africaines, travaillées par des contradictions. À côté des différents meurtres et des scènes de violence, ces polars interrogent la société, son passé et son présent. Les enquêteurs ne sont pas seulement chargés de découvrir la vérité sur des crimes, mais sont aussi des observateurs des réalités sociales, politiques et culturelles. Ils font des us et coutumes des énigmes à résoudre. C'est à travers les misères sociales et les

⁵⁹⁶ Maryse Petit et Gilles Menagaldo, « Présentations et problématiques », dans *Manières de noir : la fiction policière contemporain*, op. cit., p. 9.

diverses formes de criminalité que les sociétés représentées dans les romans dévoilent leurs côtés sombres.

Le polar africain fait état d'une société violente où les frontières entre le droit et le non-droit sont parfois floues. Il se présente comme un prétexte. Car, prenant souvent sa distance avec une littérature ludique, intellectualiste, il dénonce la condition précaire du peuple, les violences politiques et une certaine doxa.

Notre analyse de la problématique de l'appropriation du genre par l'inscription du savoir culturel a révélé un panorama qui représente les différentes tendances de la fiction policière en Afrique. Elle a montré une certaine subversion et la transformation des canons du genre que produit l'inscription des savoirs culturels en circulation dans les textes. Le polar africain est, en effet, exemplaire de l'écriture transgressive qui caractérise le roman africain depuis plusieurs années. Nous avons mis en exergue les différentes manières de cette transgression en montrant comment elle est une nécessité répondant aux exigences socioculturelles africaines.

À travers une double approche, les différents chapitres ont mis en relief les modalités par lesquelles les auteurs africains s'approprient les conventions du genre policier en y intégrant le « déjà sémiotisé » de la culture africaine. Cette double approche avait un objectif précis : montrer qu'ignorer la dimension transculturelle du polar africain, c'est prendre le risque de réduire l'analyse des romans à des considérations essentialistes et idéologiques. Plus précisément, c'est oublier qu'il y a différentes branches du roman policier africain dont les styles d'écriture ne sont pas les mêmes.

Par exemple, le polar sous la plume de Moussa Konaté diffère considérablement du polar d'un Mongo Beti, d'un Janis Otsiemi ou d'un Achille Ngoye. Leur rapport à la langue

argotique, qui caractérise l'écriture du roman noir en général, n'est pas le même. C'est donc à travers le parcours des personnages, leurs rapports aux croyances et savoirs traditionnels et l'attention portée à l'indice, que nous avons pu déterminer la catégorie du roman policier à laquelle appartiennent nos différents romans. Nous avons ainsi démontré, tout au long de l'étude, que les modalités d'appropriation du genre diffèrent d'un texte à l'autre. Les textes de Ngoye, de Ndione, de Bolya, d'Otsiemi et de Diallo sont essentiellement tournés vers la représentation de l'univers urbain et s'intéressent autant aux destins individuels des personnages qu'à l'actualité sociale et politique et au savoir culturel. Cela est particulièrement saillant dans *La Vie en spirale* où la ville est présentée comme un lieu de violences et de trafics.

Dans ces romans, la description des problèmes sociaux est articulée par une écriture transgressive et caustique. *La Polyandre* de Bolya décline, par exemple, à travers l'intertextualité, ses relations avec les romans de Sony Labou Tansi et de Joseph Conrad. Il s'agit en effet d'un roman qui abonde en personnages pervers, libertins et transgressifs qui agissent « en tant qu'êtres autonomes dont les désirs sont fondés sur leur propre morale, sur leurs propres lois⁵⁹⁷ ». La prise en compte d'une obscénité langagière⁵⁹⁸ nous a permis de montrer que l'écriture subversive de Bolya Baenga a une fonctionnalité précise : elle crée une parodie des récits coloniaux et ethnographiques et critique les pouvoirs politiques africains.

En outre, si l'obscène dans *La Polyandre* porte singulièrement sur les différentes activités d'Oulématou et de Rosemonde, elle se transforme en mal parler dans les romans de Janis Otsiemi et de Mongo Beti. Chez ces auteurs, le recours à la sexualité comme matériau

⁵⁹⁷ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris Gallimard, 1993, p. 18.

⁵⁹⁸ Michel Gailliard, *Le langage de l'obscénité. Étude stylistique des romans de Sade : Les Cent Vingt Journées de Sodome, les trois Justine et Histoire de Juliette*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 7-8.

littéraire passe par un « travail esthétique de la langue⁵⁹⁹». Cette performance langagière s'articule sur un double registre : d'une part, l'usage de l'argot s'insère dans une poétique de la socialité qui traduit les relations complexes entre les différents personnages; d'autre part, elle met en évidence une inventivité singulière, qui est en partie liée à l'humour et à la dérision. Tout en critiquant les violences politiques et ethniques, les romans *La Vie est un sale boulot*, *Le Chasseur de lucioles* et *La Bouche qui mange ne parle pas* évoquent les complexités sociales où l'individu est aux prises avec divers problèmes.

Mettant en scène des antihéros, des policiers corrompus et incompetents ou amateurs, les romans de Mongo Beti déploient des stratégies variées pour créer des effets de distanciation. *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc* placent l'ironie, la satire et l'humour au centre de la narration. Essentiellement liés à la parodie des actions politiques, aux comportements des différents personnages comme Eddie et Norbert, le flic amateur, l'ironie et l'humour dans les romans de Mongo Beti sont au service d'une écriture satirique du savoir culturel et politique. D'une part, ils donnent une dimension éminemment caricaturale aux scènes décrites, de l'autre, ils font basculer le langage vers la grossièreté à travers les échanges d'insultes entre les deux principaux personnages. Dans les polars de Mongo Beti, l'enquêteur n'est pas véritablement un professionnel, mais un amateur dont les péripéties traduisent l'arbitraire social. Mongo Bédi dit le malaise social à travers une narration tragi-comique.

⁵⁹⁹ Franck Évrard, *La littérature érotique ou l'écriture du plaisir*, Toulouse, Milan, 2003, p. 17.

Mongo Beti, Achille Ngoye, Abasse Ndione, Bolya Baenga, Janis Otsiemi et Aïda Mady Diallo ont en commun le questionnement des réalités sociales. Ils accordent une importance capitale aux bas-fonds, aux lieux de la marginalité et aux quartiers populaires, et se posent comme des observateurs des péripéties sociales. Lieu d’ancrage et d’identification, les États-Unis d’Akébé définissent l’action et le destin des personnages des romans de Janis Otsiemi. L’effet de réel de cette mise en scène de la vie quotidienne des habitants d’Akébé réside pour une large part dans la représentation, sous la forme d’un réseau de relations dynamiques et complexes, des liens que les différents personnages entretiennent les uns avec les autres.

En revanche, les romans de Konaté, de N’Diaye et de Keita représentent des décors du monde rural où les destins individuels sont soumis aux vicissitudes de la vie. La représentation exotique des paysages dans leurs romans conduit à se demander s’il s’agit d’une survivance de la veine ethnographique ou si elle répond véritablement à des préoccupations actuelles⁶⁰⁰. Leurs polars articulent l’enquête policière sur le conflit entre les détenteurs du savoir traditionnel et les représentants du savoir moderne, transformant ainsi l’enquête en une enquête sur le pays : les personnages défendent les valeurs sociales et culturelles qui sont de plus en plus menacées. Et les anciens mythes apparaissent comme des moments où s’exhibent les différentes cultures maliennes. Ainsi, les problématiques liées à la capacité de l’enquêteur à résoudre les énigmes dans un monde régi par l’irrationnel, examinées dans les derniers chapitres de cette thèse, amènent à un constat : l’irrationnel est une composante essentielle du polar africain.

⁶⁰⁰ Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 8.

Par ailleurs, la convocation des invariants du fantastique produit une écriture complexe, prise dans la dialectique du Bien et du Mal. À la fois histoire des crimes collectifs et individuels, les polars de Konaté, de N'Diaye et de Keita proposent un univers où les croyances ancestrales charrient l'enquête policière. La description de certaines pratiques traditionnelles, sous cet angle, prend alors une dimension importante : l'espace familial est vu comme un espace étrange. Cette transformation du familier en étrange est frappant dans *L'Empreinte du renard* et dans *L'Archer Bassari* où les habitants de Pigui et d'Oniateh sont vus comme des êtres étranges et fascinants. Avec cette posture ethnographique de l'enquêteur, l'écriture romanesque de Konaté, de N'Diaye et de Keita présente souvent des échanges entre les personnages qui se limitent à des scènes d'admiration et d'étonnement.

Sur un autre plan, la textualisation des discours sociaux (politiques, médiatiques, etc.) de l'actualité dans le polar d'Afrique francophone s'embralie sur un continuum de discours polémiques qui créent un effet de réel. Les discours de l'occupation de l'Église Saint Bernard par les immigrés africains en France, dans *Ballet noir à Château-Rouge*, la question de la rébellion touarègue dans *Kouty, mémoire de sang* et le débat sur les crimes rituels dans les romans de Janis Otsiemi apparaissent comme des discours dominants en raison de leur teneur médiatique et politique. Ces discours ont, à un moment donné, marqué l'actualité médiatique française, malienne et gabonaise, et suscité la sympathie de l'opinion publique. L'expulsion massive des immigrés africains par la loi Pasqua a provoqué des réactions diverses, tout comme les crimes rituels ont donné lieu à des ouvrages virulents. En mobilisant ces différents discours, Ngoye, Otsiemi et Diallo intègrent dans le polar des discours qui sont historiquement et socialement situés.

L'analyse a également montré que, dans un contexte marqué par l'hybridité générique, le polar africain rend poreuses les frontières entre la paralittérature, la littérature lettrée et l'essai. Si, dans les romans de Konaté et de N'Diaye, l'intrigue est souvent axée sur les croyances ancestrales et les pouvoirs nuisibles des détenteurs du savoir traditionnel, les polars de Mongo Beti, d'Abasse Ndione et de Janis Otsiemi fustigent l'arbitraire, l'amateurisme, le clientélisme et l'insouciance dans la gestion des affaires publiques.

La critique de l'arbitraire social se manifeste dans la convocation de l'histoire et de la mémoire. Elle prend, par exemple, une place importante dans les polars d'Achille Ngoye et de Bolya Baenga et amène ces derniers à présenter une explication mémorielle à l'immigration africaine en France et à la précarité des immigrés clandestins. Cette explication mémorielle résonne comme un cri de détresse, de colère et de douleur profonde contre l'inégalité et les injustices dont sont victimes les clandestins comme Djeli Diawara, dans *Ballet noir à Château-Rouge*. La dénonciation de ces différentes formes de violence constitue une thématique structurante dans les romans de Ngoye et de Bolya. On peut lire, dans le roman de Bolya, des réflexions existentielles qui traversent les autres romans et essais de l'auteur. De l'inspecteur Robert Nègre au commissaire Habib en passant par les personnages des romans de Janis Otsiemi et de Mongo Beti, l'on remarque l'envahissement de l'univers romanesque par les discours théoriques. On peut repérer, dans les romans de Moussa Konaté, les fragments de ses réflexions théoriques sur la religion, sur la polygamie, sur les croyances traditionnelles et sur la place accordée à la femme dans la société; retrouver dans *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc* les réflexions élaborées par Mongo Beti dans ses essais, nouvelles et romans sur la politique africaine, sur la françafrique et sur le vécu quotidien du

peuple. C'est dire que le polar africain est un genre pertinent pour analyser les nouvelles voies de la littérature africaine.

Notre étude partait d'un constat de divergence entre l'imaginaire fictionnel du polar africain et les nombreuses questions soulevées par la critique. Nous avons remarqué aussi, parallèlement, l'existence de certaines configurations épistémiques qui ne sont pas investies par le discours critique, notamment la manière dont les sociétés africaines conçoivent les crimes (rituels ou d'honneur) sur lesquels enquêtent les policiers, ou encore les fonctions des multiples savoirs culturels mobilisés par les œuvres. En effet, les grilles de lecture appliquées au polar africain semblent toujours inspirées par une perspective comparative assez réductrice et une focalisation sur la dimension politique. Malgré une certaine convergence de méthode entre les théories postcoloniales et sémiotiques, ces études critiques relèguent au dernier plan la dimension culturelle pour réduire les œuvres à la représentation du réel social et politique. Plusieurs de ces études sont constestables parce qu'elles postulent une certaine rigidité de la convention générique du roman policier. Selon nous, pour mieux saisir la singularité du polar africain, il est nécessaire de changer de perspective. Au-delà des commentaires soulignant les influences et les sources d'inspiration des auteurs, s'impose la question de la méthode utilisée pour lire les textes : le mode d'articulation des enjeux culturels dans le polar d'Afrique francophone passe souvent par une problématisation des discours sur la violence politique. En d'autres mots, l'originalité du polar africain est à chercher dans la dissolution des frontières entre les genres et dans la convocation des discours sociaux.

Le polar africain peut alors se lire comme une exploration de l'existence humaine. Il s'articule autour des problèmes sociaux, politiques et culturels. En jouant avec les effets de

réel, il ébranle les certitudes et les discours communs. Il montre que l'absurdité, pour les enquêteurs et le lecteur est moins celle des meurtriers que l'arbitraire politique.

En définitive, des constats s'imposent : alors que certaines lectures critiques lisent le polar d'Afrique francophone comme une littérature qui se situe à la marge des normes de la littérature policière, nous avons constaté, à travers l'examen des romans, que l'enquête policière dans le polar africain manifeste un changement de perspective : elle est configurée autour d'un dédoublement. D'une part, l'enquête n'est pas seulement policière, elle sert aussi à faire une enquête sur le continent. D'autre part, les personnages, dont les attributs relèvent souvent de leur statut, n'obéissent pas tous aux conventions du genre : ils ne sont toujours pas essentiels à l'enquête policière, mais servent à proposer une réflexion sur la société. Toutefois, manifestement, il y a dans le polar africain, une grande maîtrise de la forme générique socialement et culturellement instituée en Occident depuis l'âge d'or du roman policier, mais qui se trouve parfois nettement subvertie par l'introduction des éléments culturels africains. Et notre étude du polar d'Afrique francophone montre que les genres de la littérature populaire, contrairement aux idées reçues, peuvent bien mobiliser de multiples savoirs et susciter la réflexion... peut-être même mieux que ne le font les discours politiques et essais.

Bibliographie

1. Corpus à l'étude

BAENGA, Bolya, *La Polyandre*, Paris, Le Serpent à plumes, 1998.

BETI, Mongo, *Branle-bas en noir et blanc*, Paris, Julliard, 2000.

-----, *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard, 1999.

DIALLO, Aïda Mady, *Kouty, mémoire de sang*, Paris, Gallimard, Série Noire, 2002.

KEITA, Modibo Sounkalo, *L'Archer bassari*, Paris, Karthala, 1984.

KONATÉ, Moussa, *L'Assassin du Banconi suivi de L'Honneur des Kéita*, Paris, Gallimard, Série noire, 2002.

-----, *L'Empreinte du renard*, Paris, Fayard, 2006.

-----, *La Malédiction du lamantin*, Paris, Fayard, 2009.

N'DIAYE, Bokar, *La Mort des fétiches de SénéDougou*, Paris, Présence africaine, 1999.

NDIONE, Abasse, *La Vie en spirale*, Paris, Gallimard, Série Noire, 1998.

NGOYE, Achille, *Agence Black Bafoussa*, Paris, Gallimard, Série Noire, 1996.

-----, *Ballet noir à Château-Rouge*, Paris, Gallimard, Série Noire, 2001.

-----, *Sorcellerie à bout portant*, Paris, Gallimard, Série Noire, 1998.

OTSIEMI, Janis, *Le Chasseur de lucioles*, Marseille, Jigal, 2011.

-----, *La Bouche qui mange ne parle pas*, Marseille, Jigal, 2010.

-----, *La Vie est un sale boulot*, Marseille, Jigal, 2009.

2. Autres oeuvres des auteurs du corpus

BAENGA, Bolya, *Cannibale*, Paris, Éditions Pierre Marcel Favre, 1986.

-----, *La Profanation des vagins*, Paris, Le Serpent à plumes, 2005.

-----, *L'Afrique, le maillon faible*, Paris, Le Serpent à plumes, 2002.

-----, *Les Cocus posthumes*, Paris, Le Serpent à plumes, 2001.

DIALLO, Aïda Mady, *Romancière*, Montreuil, Éditions de l'œil, 2003.

KONATÉ, Moussa, *L'Afrique noire est-elle maudite?*, Paris, Fayard, 2010.

-----, *Meurtre à Tombouctou*, Paris, Métailié, 2014.

N'DIAYE, Bokar, *Groupes ethniques au Mali*, Bamako, Éditions populaires, 1970.

-----, *Les Castes au Mali*, Paris, Présence africaine, 1995.

-----, *Veillées au Mali*, Bamako, Éditions populaires, 1970.

NDIONE, Abasse, *Ramata*, Paris, Gallimard, 2000.

OTSIEMI, Janis, *Guerre de succession au Gabon : les prétendants*, Saint-Denis, Edilivre, 2007.

-----, *Femmes de pouvoir au Gabon*, Saint-Denis, Petit éditeur, 2010.

-----, *Les Hommes et les femmes d'Ali Bongo Ondimba*, Saint-Denis, Petit éditeur, 2011.

3-Études sur les auteurs du corpus et le polar africain

AARAB, Mohamed Ait, *Mongo Beti : un écrivain engagé*, Paris, Karthala, 2013.

ALIX, Florian, « Le Polar satirique postcolonial : Driss Chraïbi et Mongo Beti », dans Pierre Halen, Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain*, Metz, Université de Lorraine, 2013, p. 81-104.

AMOUGOU, Louis Bertin, «Bolya, le choix du littérairement et du politiquement incorrects », dans Françoise Naudillon (dir.), *Bolya, nomade cosmopolite mais sédentaire de l'éthique*, Montréal, Mémoire d'Encrier, 2012, p. 89-103.

BEMMO, Odette, « Imaginaire et représentation linguistique dans *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti », dans Musanji Ngalasso-Mwatha (dir.), *L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 285-299.

BERNARD, Stéphane, « Roman noir et polar black », *Sombre Afrique*, n° 11, 2002, p. 16-18.

BRASLERET, Fanny, «Étude croisée de trois romans noirs francophones africains», *Francofonia*, n° 16, 2007, p. 9-27.

CAZENAVE, Odile, «*De Cannibale (1986) à La Polyandre (1998) et à La Profanation des vagins (2005) : figurations avant-gardistes des violences postcoloniales dans l'écriture de Bolya* », dans Françoise Naudillon (dir.), *Bolya, nomade cosmopolite mais sédentaire de l'éthique*, Montréal, Mémoire d'Encrier, 2012, p. 77-88.

CEVAËR, Françoise, «Enquêtes occultistes : les policiers antillais face au surnaturel», *Présence francophone*, n° 72, 2009, p. 48-65.

CHAMPENOIS, Sabrina , « Interview de Janis Otsiemi, écrivain gabonais qui fait des bébés à la langue française », *Libération*, 2010. http://next.liberation.fr/livres/2010/10/07/en-realite-le-polar-est-pour-moi-un-pretexte_684571. Consulté le 12/02/2017.

DE MEYER, Bernard et Guilioh Merlain Vokeng NGNINTEDEM, «Le Polar d'Afrique francophone comme (ré) écriture de l'histoire. À propos des dernières œuvres de Mongo Beti

», dans Pierre Halen, Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain*, Metz, Université de Lorraine, 2013, p. 145-156.

DE MEYER, Bernard et Karen Ferreira MEYERS, « La tentation du féminin dans le roman noir africain francophone », *Francofonia*, n° 16, 2007, p. 85-99.

DE MEYER, Bernard et Sylvère MBONDOBARI, « Polars d'Afrique noire francophone : influences et confluences », dans Pierre Halen, Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain*, Metz, Université de Lorraine, 2013, p. 43-60.

-----, « Introduction », dans Pierre Halen, Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain*, Metz, Université de Lorraine, 2013, p. 5-14.

DE MEYER, Bernard, « *Kouty, Mémoire de sang* d'Aïda Mady Diallo ou le polar à l'Africaine », dans Amina Bekkat, Afifa Bererhi et Benaouda Lebdaï (dir.), *Littératures africaines. Sortir du postcolonial?*, actes du colloque international, Tamanrasset, 1-5 août 2007, Blida, Éditions du Tell, 2007, p. 187-197.

DE RAEDT, Thérèse, « Entretien avec Abasse Ndione », dans Pierre Halen, Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain*, Metz, Université de Lorraine, 2013, p. 235-250.

DELAS, Daniel, « Le Polar africain. Pour cartographier un continent », dans Pierre Halen, Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain*, Metz, Université de Lorraine, 2013, p. 17-41.

DELMEULE, Jean-Christophe (dir.), *Les littératures policières francophones*, dossier n° 3, 2012. Revue en ligne : www.latortueverte.com.

-----, « Du roman policier anthropologique à l'anthropologie du secret », dans Jean-Christophe Delmeule (dir.), *Les Littératures policières francophones*, Dossier n° 3, juin 2012, p. 96-104.

DIALLO, Mamadou Bani, « Enquête sur les morts mystérieuses dans *La Mort des fétiches de Séné Dougou* de Bokar N'Diaye », dans Alice Delphine Tang et Patrica Bissa Enama (dir.), *Absence, enquête et quête dans le roman francophone*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 207-216.

DIOP, Boubacar Boris, « Mongo Beti et nous », dans Ambroise Kom (dir.), *Remember Mongo Béti*, Bayreuth, Bayreuth University Press, 2003, p. 87-92.

DIOUF, Mbaye, « Fabulation du pouvoir et l'énonciation ludique dans *Branle-bas en noir et blanc* de Mongo Beti », *Éthiopiennes*, n° 77, 2006, p. 101-114.

HIGGINSON, Pim, « Mayhem at the Crossroads : Francophone African Fiction and the Rise of the Crime Novel », *Yale French Studies*, n° 108, Crime Fiction, 2005, p. 160-176.

-----, «A Descent Into Crime: Explaining Mongo Beti's Last Two Novels », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 10, n° 3, 2007, p. 377-392.

-----, «Tortured Bodies, Loved Bodies : Gendering African Popular Fiction », *Research in African Literatures*, vol. 39, n° 4, 2008, p. 133-146.

-----, *The Noir Atlantic: Chester Himes and the Birth of the Francophone African Crime Novel*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013.

KOM, Ambroise, «Littérature africaine, l'avènement du polar », *Notre Librairie*, n° 136, 1999, p. 16-25.

-----, « Pays, exil et précarité chez Mongo Beti, Calixthe Beyala et Daniel Biyaoula », *Notre Librairie*, n°138-139, septembre 1999-mars 2000, p. 42-55.

-----, «Violences postcoloniales et polar d'Afrique », *Notre Librairie*, n°148, 2000, p. 36-42.

-----, *Mongo Beti parle*, Bayreuth, African Studies Séries 54, 2002.

MANGEOT, Philippe, «Le choix africain. Entretien avec Moussa Konaté », *Vacarme*, 2001, n° 16, p. 68-69.

MATSKE, Christine et Anja OED (dir.), *Life is a Thriller : Investigating African Crime Fiction*, Cologne, Rudiger Koppe, 2012.

MBONDOBARI, Sylvère, «Dialogue des genres et écriture de l'imaginaire social chez Tchicaya U Tam'si et Modibo Soukalo Keita », *Présence francophone*, n° 78, 2012, p. 72-87.

-----,«Discours sociaux et savoir sur l'immigration dans le roman policier africain postcolonial. Le cas de *Ballet noir à Château-Rouge* », *Dalhousie French Studies*, vol. 90, 2010, p. 109-119.

-----, « Le peuple dans le roman policier francophone : discours et interdiscours », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 42, n° 1-2, 2011, p. 115-128.

-----, « Les lieux de l'immigration dans le roman policier africain postcolonial », dans Pierre Halen, Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain*, Metz, Université de Lorraine, 2013, p.157-177.

MBOUSSA, Boniface Mongo, « Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour* », *Notre Librairie*, n° 138-139, septembre 1999 - mars 2000, p. 132-133.

MEINTEL, Katja, « Le sorcier enquêteur : le roman policier et la magie en Afrique francophone », dans Pierre Halen, Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain*, Metz, Université de Lorraine, 2013, p. 195-215.

MELONE, Thomas, *Mongo Beti : l'homme et le destin*, Paris, Présence africaine, 1971.

MEYERS, Karen Ferreira, « Le Polar africain: le monde tel qu'il est ou le monde tel qu'on aimerait le voir », *Afrique contemporaine*, n° 241, 2012, p. 55-72.

MOUDILENO, Lydie, « Le Droit d'exister : trafic et nausée postcoloniale », *Cahiers d'Études africaines*, n° 165, 2002, p. 83-97.

MOURALIS, Bernard, *Comprendre l'œuvre de Mongo Beti*, Issy-les-Moulineaux, Saint-Paul, 1981.

NAUDILLON, Françoise, « Black polar », *Présence francophone*, n° 60, 2003, p. 98-112.

-----, « La Mort dans les romans policiers d'Afrique », dans Louis Bertin Amougou (dir.), *La mort dans les littératures africaines, contemporaines*, Yaoundé, L'Harmattan Cameroun, 2009, p. 49-59.

-----, « Le Polar africain et subversion langagière », dans Musanji Ngalasso Mwatha (dir.), *L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 349-365.

-----, « Le polar africain francophone : littérature d'évasion exotique et engagée », dans Musanji Ngalasso Mwatha (dir.), *Le Sentiment de la langue : évasion, exotisme et engagement*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 87-98.

-----, « Le Polar, un genre post-colonial? », dans Issac Bazié et Jürgen Hans-Jürgen Lûsenbrink, *Violences postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Berlin, Lit Verlag, 2011, p. 145-163.

-----, « Présentation. Littératures francophones populaires », dans Françoise Naudillon (dir.), *Enjeux du populaire, Présence francophone*, n° 72, 2009, p. 5-10.

NDIAYE, Christiane, « Le Grotesque dans le polar : carnivalesque ou clichés? », dans Rémi Astruc et Pierre Halen (dir.), *Le Grotesque dans les littératures africaines*, Metz, Université de Lorraine, Centre Écritures /APELA, collection Littératures des mondes contemporains, série Afrique, n° 7, 2012, p. 163-178.

-----, « Présentation: le populaire, l'oralité, et la littérature », dans Christiane Ndiaye (dir.), *Enjeux des genres populaires dans les littératures francophones d'Afrique subsaharienne, du Maghreb et de la Caraïbe, Palabres*, vol. XI, n° 1, Fall, 2009, p. 7-15.

NGAL, Georges, « L'écriture en liberté : *Cannibale* de Bolya et *L'Instant d'un soupir* de Emongo », dans Pierre Halen et János Reisz (dir.), *Littératures du Congo Zaïre*, Actes du colloque de Bayreuth (22-24 juillet 1993), Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 283-290.

NKASHAMA, Ngandu Pius, « Écritures et fiction dans le roman policier », dans *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 185-210.

NYELA, Désiré, *La Filière noire. Dynamique du polar " made in Africa"*, Paris, Honoré Champion, 2015.

RIVA, Silvia, « Le roman policier au Congo-Kinshasa. Exemples de «polars » africains ou dénonciation d'une réalité policière », dans *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, version française actualisée basée sur la traduction de Colin Fort revue par l'auteure, Paris, L'Harmattan, coll L'Afrique au cœur des lettres, 2006, p. 249-255.

-----, « Respecter le « bla (n) k space » ou la profanation du corps de l'Afrique dans l'œuvre de Désiré Bolya Baenga », dans Françoise Naudillon (dir.), *Bolya, nomade cosmopolite mais sédentaire de l'éthique*, Montréal, Mémoire d'Encrier, 2012, p. 115-121.

SPLETH, Janice, « Sexualité et discours politique dans le roman zaïrois : l'exemple de *Cannibale* par Bolya Baenga », dans Pierre Halen et János Reisz (dir.), *Littératures du Congo Zaïre*, Actes du colloque de Bayreuth (22-24 juillet 1993), Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 291-302.

TANDIA MOUAFU, Jean Jacques Rousseau, « Pour une sociopoétique des valeurs dans le polar d'Afrique francophone », dans Pierre Halen, Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar africain*, Metz, Université de Lorraine, 2013, p.127-143.

TCHEUYAP, Alexie, « De la fiction criminelle en Afrique. Relecture des films d'Ousmane Sembène », *Présence francophone*, n° 71, 2008, p. 56-75.

-----, « *L'Empreinte du renard* de Moussa Konaté et les transformations africaines du polar », *Présence francophone*, vol. 81, 2014, p. 146-166.

TCHUMKAM, Hervé, « Des écritures de l'imaginaire au "continental" de la littérature: À partir d'Achille Ngoye et de Salim Jay », dans Kasereka Kavwahirehi et Vincent K. Simédoh (dir.), *Imaginaire africain et mondialisation. Littérature et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 65-75.

TRISTAN, Anne, « À propos de quelques polars noirs de Noirs », *Vacarme*, n° 16, 2001, p. 70-70.

WAMBA, Rodolphine Sylvie, « *Trop de soleil tue l'amour* : une expression de l'écriture du mal-être de Mongo Beti », *Présence francophone*, 2004, n° 63, p. 168-188.

4. Théorie et histoire littéraire

AMEY, Claude, « Le Roman policier comme jurifiction », dans Denis Mellier et Luc Ruiz (dir.), *Dramaxes. De la fiction policière, fantastique et d'aventures*, Paris, ENS, Éditions Fontenay/ Saint-Cloud, 1995, p. 71-82.

AMOSSY, Ruth, « Entretien avec Claude Duchet », *Littérature*, n° 140, 2005, p.125-132.

-----, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

ANGENOT, Marc et Régine ROBIN, « La sociologie de la littérature : un historique suivi d'une bibliographie de la sociocritique et de la sociologie de la littérature », *Discours social/ Social discourse*, nouvelle série/ New series, vol . IX, 2002, 97p.

-----, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », *Littérature*, n° 70, 1988, p. 82-98.

-----, « Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropas (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 9-27.

-----, *Le Roman populaire. Recherches en paralittératures*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1975.

-----, *Les Dehors de la littérature. Du roman populaire à la science-fiction*, Paris, Honoré Champion, 2013.

APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la mondialisation*, [*Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*], Paris, Payot, 2015.

AZIZA, Claude et Anne REY, *La Littérature policière*, Paris, Pocket, 2003.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BAQUÉ, Dominique, *L'Effroi du présent. Figurer la violence*, Paris, Flammarion, 2009.

BARSUN, Jacques, « From Phèdre to Sherlock », dans *The Energies of Art. Studies of Authors Classic and Moderns*, New York, Harper and Brothers, 1956, p. 303-323.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

-----, « Structure du fait divers », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 194-204.

BAYARD, Pierre, *L'Affaire du chien des Baskerville*, Paris, Minuit, 2008.

-----, *Qui a tué Roger Ackroyd? Suivi de «Arrêt sur énigme» par Josyane Savigneau*, Paris, Minit, 1998.

BEAUVOIS, Daniel, « L'exil et le pèlerinage selon Adam Mickiewicz », dans Najib Zakka (dir.), *Littératures et cultures d'exil: terre perdue, langue sauvée*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 137-149.

BÉNÉ, Charles, « Exil et création littéraire chez Marot », dans Jacques Mounier (dir.), *Exil et littérature*, Grenoble, ELLUG, 1986, p. 243-249.

BERSANI, Léo, « Le Réalisme et la peur du désir », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 47-80.

BERTOZZI, Marco, « Chasseurs d'indices. Quelques réflexions sur les formes de rationalité et les ruses de l'intelligence », dans Denis Thouard (dir.), *L'Interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 25-34.

BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique : poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.

BESSIÈRE, Jean, « Savoir et fiction : impropriété, aporie et pertinence de la fiction », dans Catherine Coquio (dir.), *Fiction et connaissance. Essai sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de savoir*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 159-174.

BESSY, Marianne, *Vassilis Alexakis. Exorciser l'exil*, Amsterdam/ New-York, Rodopi, 2011.

BILLORÉ, Maité, Isabelle MATHIEU et Carole AVIGNON, *La Justice dans la France médiévale VIIIe-XVe siècle*, Paris, Armand Colin, 2012.

BLANC, Jean-Noël, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991.

BOLÈME, Geneviève, *Littérature populaire et littérature de colportage au XVIIe siècle: livre et société*, Paris, La Haye, Mouton, 1965.

-----, *La Bibliothèque bleue: la littérature populaire en France du XVII au XIXe siècle*, Paris, Julliard, 1971.

-----, *Le Peuple par écrit*, Paris, Seuil, 1986.

BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012.

BONCÉ, Elisabeth Durot, *Le Lierre et la chauve-souris: réveils gothiques: émergence du roman noir anglais 1764-1824*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

BONNET, Gérard, «Se venger pour survivre. Violence de vie, Violence de mort», *Adolescence*, 2011, n° 76, p. 281-291.

BONNIOT, Roger, *Émile Gaboriau ou naissance du roman policier*, Paris, Éditions J-Vrin, 1985.

BORNADEL, Françoise, *L'Irrationnel*, Paris, PUF, 1996.

BOURDIER, Jean, *Histoire du roman policier*, Paris, Éditions du Fallois, 1996.

BOURDIN, Jean-Claude, Frédéric CHAUVAUD, Ludovic GAUSSOT et Pascal Henri KELLER, « Introduction », dans Jean-Claude, Frédéric Chauvaud, Ludovic Gausso et Pascal Henri Keller (dir.), *Faire justice soi-même : études sur la vengeance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 7-18.

BRIAN, Romain, « Derrière les portes closes : la rencontre du fantastique et du policier », *Temps noir*, 1ere partie, n° 6, 2003, p. 5-53.

BROSSEAU, Marc et Pierre Mathieu LE BEL, « Lecture chronotopique du polar : Montréal dans *La Trace de l'escargot* », *Géographie et culture*, n° 61, 2007, p. 99-114.

BUTOR, Dominique, « Les émotions du polar », dans Denis Ferrari et Dominique Butor (dir.), *Les Lyrismes interdits*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2002, p. 43-59.

CAILLOIS, Roger, « Le Roman policier », dans *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 177-205.

CALVET, Louis-Jean, *L'Argot*, Paris, PUF, 1994.

CAMUS, Audrey, « Espèces d'espaces : vers une topographie des espaces fictionnels », dans Audrey Camus et Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes / Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 33-44.

CASNABET, Michèle Campe, « Agatha Christie: la nature humaine ou les raisons du crime », dans Colas Duflo (dir.), *Philosophies du roman policier*, Paris, Feuillet de L'E.N.S de Fontenay-St-Cloud, 1995, p. 67-75.

CASTORIADIS, Cornélius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

COLIN, Jean-Paul, « Le Truand du papier et sa langue de bois », dans Yves Reuter (dir.), *Le Roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p. 53-63.

-----, *Argot et poésie. Essai sur la déviance lexicale*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007.

COLLOVALD, Anne, « L'Enchantement dans la désillusion politique », *Mouvements*, n° 15-16, 2001, p. 16-21.

COMBES, Annie, « Indices et leurres : de la trace au tracé », dans Jean-Marie Graitson (dir.), *Agatha Christie et le roman policier d'énigme*, Liège, Éditions du CEFAL, 1991, p. 81-94.

CORCUFF, Philippe, « Désenchantement et éthique du polar », *Mouvements*, n° 15-16, 2001, p. 103-109.

COSTE, Didier, « Exil, exotisme et valeur », dans Jacques Mounier (dir.), *Exil et littérature*, Grenoble, ELLUG, 1986, p.97-111.

CROS, Edmond, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

DE LAVERGNE, Elsa, *La Naissance du roman policier français : du Second Empire à la première guerre mondiale*, Paris, Éditions classiques Garnier, 2009.

DEBAENE, Vincent, *L'adieu au voyage : l'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, 2010.

DEBOVE, Josette Rey et Alain REY (dir.), « Irrationnel », *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2014.

DELEUSE, Robert, *Le Polar français. À Jean-Patrick Manchette in memoriam*, Paris, Ministère des affaires étrangères, direction générale des relations culturelles, scientifiques et techniques, sous-direction de la politique du livre et des bibliothèques, 1995.

-----, *Les Maîtres du roman policier*, Paris, Bordas, 1991.

DELMONTTE-HALTER, Alice, *Duras, d'une écriture de la violence au travail de l'obsène. Textes-limites, récits des années 80*, Paris, L'Harmattan, 2010.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

DONATELLI, Bruna, « La topographie des savoirs dans *Madame Bovary* », dans Pierre-Louis Rey et Gisèle Séginger (dir.), *Madame Bovary et les savoirs*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 65-72.

DUBOIS, Jacques, « La banlieue noire », dans Noëlle Gérôme, Danielle Tartakowsky et Claude Willard (dir.), *La Banlieue en fête. De la marginalité urbaine à l'identité culturelle*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1988, p. 63-73.

-----, «Un carré herméneutique: la place du suspect », dans Yves Reuter (dir.), *Le Roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p. 173-180.

-----, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.

-----, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000.

DUCKET, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

DUMAS, Alexandre, *Crimes célèbres*, [1839-1840], Paris, Fournier-Valdès, 1948.

DUPUY, Josée, *Le Roman policier*, Paris, Librairie Larousse, 1974.

EBGUY, Jacques-David, « Qu'est-ce que le vivant? Les savoirs à l'épreuve dans *La Peau de chagrin* », dans Kazuhiro Matsuzawa et Gisèle Séginger (dir.), *La mise en scène des savoirs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p. 279-293.

ED, Christian, *The Post-Colonial Detective*, New York, Palgrave, 2001.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

ERMAN, Michel, *Éloge de la vengeance*, Paris, PUF, 2012.

ERNOTTE, Philippe et Laurence ROSIER, « L'ontotype : une sous-catégorie pertinente pour classer les insultes ? », *Langue française*, n°144, 2004, p. 35-48.

-----, *Le lexique clandestin*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2000.

ÉVRARD, Franck, *La littérature érotique ou l'écriture du plaisir*, Toulouse, Milan, 2003.

-----, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996.

FABRE, Jean, *Le Miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992.

FINNÉ, Jacques, *La Littérature fantastique : essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980.

FLOREY, Sonya, «Écrire par temps néolibéral », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire(XVe-XXIe siècles)*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2006, p. 236-250.

FONDANÈCHE, Daniel, *Paralittératures*, Paris, Librairie, Vuibert, 2005.

FOWLER, Alastair, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

FRANÇOIS, Denise, « La Littérature en argot et l'argot dans la littérature », *Communication et langage*, n° 27, 1975, p. 5-27.

FRANÇOIS, Marion, « Le Stéréotype dans le roman policier », *Cahiers de narratologie*, n° 17, 2009 : <http://narratologie.revues.org/1096>.

FREEMAN, Austin, «The Art of the Detective Story », *Nineteenth Century*, n° 95, mai 1924.

GAGNON, Alex, *La Communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIXe -XXe siècle)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016.

GAILLARD, Aurélia, «Vengeances héroïques, vengeances libertines. La structure de l'échange entre offenseur et offensé dans quelques textes de Montaigne à Louvet », dans Éric Méchoulan (dir.), *La Vengeance dans la littérature d'Ancien Régime*, Montréal, Département d'études françaises, 2000, p. 33-48.

GAILLIARD, Michel, *Le langage de l'obscénité. Étude stylistique des romans de Sade : les Cent Vingt Journées de Sodome, les trois Justine et Histoire de Juliette*, Paris, Honoré Champion, 2006.

GALIBERT, Jean-Paul, « Le jeu du mot populaire », dans Jacques Migozzi (dir.), *Le Roman populaire en question (s)*, actes du colloque international de mai 1995 à Limoges, Limoges, PULIM, 1997, p. 537-552.

GELLY, Christophe, *Le Chien des Baskerville. La Poétique du roman policier chez Conan Doyle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005.

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

GÉRAULT, Jean-François, *Jean-Patrick Manchette. Parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrage, 2008.

GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989.

GIOVANNONI, Augustin, « Présentation », dans Augustin Giovannoni (dir.), *Écritures de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 7-12.

GIRARD, Gaïd, « Le Policier peut-il dire le réel? À propos de deux ou trois romans de l'auteur Nord irlandais Eoin McNamee », dans Gilles Menegaldo et Marsye Petit (dir.), *Manières de noir : la fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 21-36.

GIRARD, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

GOMEL, Elana, «Apocalypse and Utopia: The Case of the Ontological Detective Story », *Science Fiction Studies*, vol. 22, n° 3, 1995, p. 343-356.

GORRARA, Claire, « Post War French Crime Fiction : The Advent of the Roman Noir », dans Claire Gorrara (dir.), *French Crime Fiction*, Cardiff, University of Wales Press, 2009, p. 54-70.

GOULEMOT, Jean, «Préface », dans Jean Goulemot (dir.), *De l'obscène et de la pornographie comme objets d'études*, Tours, Université de Tours, *Cahiers d'histoire culturelle*, n° 5, 1999, p. 3-10.

GRIVEL, Charles, « Le Passage à l'écran. Littératures des hybrides », dans Jacques Migozzi (dir.), *De L'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, PULIM, 2000, p. 407-435.

-----, *Fantastique-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.

-----, « Un discours contraint », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119-181.

-----, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz, 2011.

HAYCRAFT, Howard, *The Art of the Mystery Story*, New York, Grosset and Dunlap, 1946.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La Raison dans l'histoire : introduction à la philosophie de l'histoire*, Paris, Librairie Plon, 1965.

HIGHSMITH, Patricia, *L'Art du suspense: mode d'emploi*, Paris, Calmann-Lévy, 1987.

HOGGART, Richard, *La Culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

HORVATH, Christina, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

HOVEYDA, Fereydoun, *Petite histoire du roman policier*, Paris, Éditions du Pavillon, 1956.

HUSSON-CASTA, Isabelle, « Un genre troublant: le roman policier », dans Jean Bessière et Gilles Philippe (dir.), *Problématiques des genres, problèmes du roman*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 171-177.

JARRETY, Michel, *La Poétique*, Paris, PUF, 2003.

JEFFREY, Denis, *Rompre avec la vengeance. Lecture de René Girard*, Québec, les Presses de l'Université Laval, 2000.

KALIFA, Dominique, « Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIXe siècle », *Sociétés & représentations*, n° 17, 2004, p. 131-150.

-----, *Crime et culture au XIXe siècle*, Paris, Perrin, 2005.

-----, *L'Encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995.

-----, *Les Bas-fonds : histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013.

KANY, Laurence, « L'Éducation dans les romans d'Eugène Sue », dans Daniel Compère et Jean-Pierre Galvan (dir.), *Relectures d'Eugène Sue*, Amiens, AARP, Association des amis du roman populaire, Automne-Hiver, 2004, p. 67-76.

KILLEN, Alice, *Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Paris, Honoré Champion, 1967.

KRACAUER, Siegfried, *Le Roman policier: un traité philosophique*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1971.

LACASSIN, Francis, *Mythologie du roman policier*, Paris, Union générale d'Éditions, 1974.

LACOMBE, Alain, *Le Roman noir américain*, Paris, Union générale d'Éditions, 1975.

LANSON, Gustave, *Corneille*, Paris, Librairie Hachette, 1955.

LARGUECHE, Evelyne, *L'Effet injure : de la pragmatique à la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

LEBLANC, Patrice, « L'imaginaire social. Note sur un concept flou », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 97, juillet-décembre, 1994, p. 415-434.

LEE, Susanna, « May 1968, Radical Politics and The Néo-polar », dans Claire Gorrara (dir.), *French Crime Fiction*, Cardiff, University of Wales Press, 2009, p. 71-85.

LEJEUNE, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.

LEVER, Maurice, *Canards sanglants : naissance du fait divers*, Paris, Fayard, 1993.

LINCK, Anouck, « Le discours fantastique est-il rationnel? », *Cahiers de narratologie*, n° 18, 2010, p. 1-14.

LITS, Marc, *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Édition du Cefal, 1993.

LUKACS, Georges, *Signification présente du réalisme critique*, Paris, Gallimard, 1960.

MACÉ, Mireille, *Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion, 2004.

MAIER, Corinne, *L'obscène, la mort à l'œuvre*, La Versanne, Encre Marine, 2004.

MANCHETTE, Jean-Patrick, *Chroniques*, Paris, Rivages/ noir, 2003.

-----, « Introduction », dans Stephano Benvenuti, Gianni Rizzoni et Michel Lebrun, *Le Roman criminel, histoire, auteurs, personnages*, Nantes, L'Atalante, 1982, p. 7-9.

MANDEL, Ernest, *Meurtres exquis. Histoire sociale du roman policier*, Montreuil, PEC-La Brèche, 1986.

MEIZOZ, Jérôme, *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistiques et pédagogiques en débat*, Bruxelles, Librairie Droz, 2001.

MELLIER, Denis, « L'Illusion logique du récit policier », dans Colas Duflo (dir.), *Philosophie du roman policier*, Paris, Feuillet de L'E.N.S de Fontenay St-Cloud, 1995, p. 77-99.

-----, *L'Écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999.

MENEGALDO, Gilles et Maryse PETIT, « Présentation et problématiques », dans Gilles Menegaldo et Maryse Petit (dir.), *Manières de noir. La fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p.7-16.

MESSAC, Régis, *Le Detective novel et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Société d'Éditions de Belles-lettres, 2011.

MIGOZZI, Jacques, *Boulevards du populaire*, Limoges, PULIM, 2005.

-----, « Cet obscur objet du désir universitaire. Coup d'œil dans le rétroviseur sur 15 ans de recherches sur les fictions populaires », dans Nicolas Cremona, Bernard Gendrel et Patrick Moran (dir.), *Fictions populaires*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 35-47.

-----, « Fictions transmédiatiques : du rhizome au réseau », dans Jacques Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires: mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 7-24.

MITTERRAND, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

- MOUCHART, Benoît, *Manchette: le nouveau roman noir*, Paris, Segquier Archimbaud, 2006.
- MULLEN, John, « Du Notting Hill carnaval aux Melas : festivals de musique, identité immigrée et intégration », dans Michèle Gibault (dir.), *Exils, migrations, création : les mondes anglophones*, Paris, Indigo & côté-femmes éditions, 2008, p. 201-215.
- NARCEJAC, Thomas, *Une Machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/ Gonthier, 1975.
- NATHAN, Michel, *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.
- NODIER, Charles, *Contes fantastiques*, Paris, Charpentier, 1913.
- NOUSS, Alexis, *La Condition de l'exilé : penser les migrations contemporaines*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2015.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, « Exotisme d'hier et aujourd'hui », dans Françoise Aubès et Françoise Morcillo (dir.), *Si loin si près : l'exotisme aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 99-109.
- , « Discours sur l'altérité, l'écriture de la différence. Éléments pour une lecture de *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss », dans Silke Segler Messner (dir.), *Voyages à l'envers : formes et figures de l'exotisme dans les littératures post-coloniales francophones*, Strasbourg, Presses de l'Université de Strasbourg, 2009, p. 109-122.
- PAVEL, Thomas, « Vengeance et chemin de la vie », dans Céline Bohneert et Régine Borderie (dir.), *Poétique de la vengeance. De la passion à l'action*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 51-59.
- , *L'Art de l'éloignement : essai sur l'imaginaire classique*, Paris, Gallimard, 1996.
- POE, Edgar Allan, *The Philosophy of Composition*, traduit par Charles Baudelaire sous le titre, *La Genèse d'un poème*, (1846), réédition Paris, Gallimard, collection « poésies », 1982.
- POPOVIC, Pierre, « De Marx à Bakhtine. Ethno et sociocriticiens, qu'est-ce qui vous fait marcher ? », dans Anne Marie David et Pierre Popovic (dir.), *Les Douze travaux du texte. Sociocritique et ethnocritique*, Montréal, Figura, 2015, p. 15-26.
- , « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, 2011, p. 7-38.
- , *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, 2013.
- POUY, Jean-Bernard, *Une Brève histoire du roman noir*, Paris, Éditions L'Œil neuf, 2008.
- PRIEUR, Jérôme, *Roman noir*, Paris, Seuil, 2006.

RAABE, Juliette, « Le Vengeur désenchanté du Western à la Série Noire », dans Yves Reuter (dir.), *Le Roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p. 91-106.

RABAU, Sophie, « À quoi pensent les assassins? Le point de vue du coupable dans les romans d'Agatha Christie », dans Jean-Marie Graitson (dir.), *Agatha Christie et le roman policier d'énigme*, Liège, Éditions du CEFAL, p. 69-79.

RAMSAY, Malcolm, « L'évolution du concept de crime. L'étude d'un tournant : l'Angleterre de la fin du dix-huitième siècle », *Déviance et société*, vol. 3, n° 2, 1979, p. 131-147.

RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

RAOUL, Danielle James, « L'effet de réel ou la naissance du roman : l'apport de Chrétien de Troyes », dans Pierre Sauvanet (dir.), *L'Effet de réel*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, p. 21-42.

REUTER, Yves, « Le système des personnages dans le roman à suspense », dans Yves Reuter (dir.), *Le Roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p. 157-172.

-----, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2009.

REY, Jean-Michel, *Histoires d'escrocs, tome 1. La Vengeance par le crédit ou Monte-Cristo*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2013.

RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 91-118.

ROBERGE, Martine, *L'Art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

ROBERT, Philippe, *La Sociologie du crime*, Paris, Éditions La Découverte, 2005.

ROBIN, Régine, « L'Énigme du texte littéraire », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, 1989, p. 5-20.

ROCHE, Myriam, « Préambule », dans Myriam Roche et Juan Luis Munoz Lafitez (dir.), *Polars. En quête de transgression*, Chambéry, Université de Savoie, Laboratoire Langages, Littératures, Sociétés, 2013, p. 7-9.

ROHRBACH, Véronique, *Politique du polar : Jean- Bernard Pouy*, Lausanne, Archipel, 2007.

SADOUL, Jacques, *Anthologie de la littérature policière de Conan Doyle à Jérôme Charyn*, Paris, Éditions Ramsay, 1980.

SAÏD, Edward, *Réflexions sur l'exil et autres essais*. Traduit de l'anglais par Charlotte Woillez, Arles, Actes Sud, 2008.

SAINT-GELAIS, Richard, « Rudiments de lecture policière », *Revue belge de philosophie et d'histoire*, tome 75, n° 3, 1997, p. 789-804.

SANGSUE, Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, Paris, José Corti, 2011.

SAUVANET, Pierre, « L'effet de réel et ses causes », dans Pierre Sauvanet (dir.), *L'Effet de réel*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, p. 9-20.

SAYAD, Abdelmalek, *L'Immigration ou les paradoxes de l'altérité*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1991.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris, Seuil, 1989.

SENAULT, Jean-François, *De L'usage des passions*, Paris, Veuve Jean Camuset, 1641.

SERCEAU, Michel, *L'Adaptation des textes littéraires: théories et lectures*, Liège, Éditions du Cefal, 1999.

SETH, Catriona (dir.), *Imaginaires gothiques : aux sources du roman noir français*, Paris, Éditions Desjonquères, 2010.

SOITOS, Stephen, *The Blues Detective. A Study of African American Detective Fiction*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1996.

SOLAL, Philippe, « L'exil de soi ou le commencement de l'humain », dans Danièle Sabbah (dir.), *L'Exil et la différence*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 43-50.

SPEHNER, Norbert, *Scènes de crimes. Enquêtes sur le roman policier contemporain*, Québec, Éditions Alire, 2007.

SULEIMAN, Susan Rubin, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

SYMONS, Julian, *Les Grands détectives: sept enquêtes originales*, Paris, Atlas, 1982.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

-----, « Les Limites d'Edgar Poe », dans *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987, p. 108-122.

- , « Typologie du roman policier », dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 55-65.
- TOSEL, André, « Communauté d'exils et exils communautaires. À propos de Zygmunt Bauman », dans Augustin Giovannoni (dir.), *Écritures de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 241-254.
- TRAPIER, Maryse, « L'immigré, analyseur de la société (note critique) », *Terrains & travaux*, vol. 2, n° 7, 2004, p. 173-185.
- VANONCINI, André, *Le Roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- VAREILLE, Jean-Claude, *L'Homme masqué : le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.
- VAREMBONT, Jean-Pierre Durif, « De la vengeance au pardon : processus et impasses », dans Jean Claude Bourdin, Frédéric Chauvaud, Janine Perret et Ludovic Gausso (dir.), *Faire justice soi-même : études sur la vengeance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 289-304.
- VASSILEV, Kris, « Représentation et signification sociale de la vengeance dans un texte réaliste. L'exemple de la *Cousine Bette* », *Romantisme*, n° 127, 2005, p. 45-57.
- , *Le Récit de vengeance au XIXe siècle: Mérimée, Dumas, Balzac, Barbey d'Aurevilly*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.
- VERNOIS, Solanges, « La Dramaturgie de la violence et la dialectique du secret et du dévoilement dans les éditions illustrées du *Comte de Monte-Cristo* au XIXe siècle », dans Jean Claude Bourdin, Frédéric Chauvaud, Janine Perrett et Ludovic Gausso (dir.), *Faire-justice soi-même : études sur la vengeance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 99-115.
- VIEGNES, Michel, *Le Fantastique*, Paris, Flammarion, 2006.
- WELLS, Caroyne, *The Technique of the Mystery Story*, Folcroft, Folcroft Library Editions, 1973.
- WOLF, Dieter Stempel, « Aspects génériques de la réception », dans Gérard Genette (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 161-178.
- WOLF, Nelly, « L'Engagement dans la langue », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècles)*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2006, p. 131-141.
- , « Le Voleur évalué », dans Yves Reuter (dir.), *Le Roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p. 11-24.

WOUTERS, Els, «*Maigret: je ne déduis jamais* »: *la méthode abductive chez Simenon*, Liège, Éditions du Cefal, 1998.

XANTHOS, Nicolas, *De L'Empreinte au récit. Destin de l'indice et de l'action dans le roman policier*, Montréal, Nota BENE, 2008.

ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991.

4. Études sur la littérature et culture africaines

ALBERT, Christiane, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005.

AMSELLE, Jean-Loup, *Logiques métisses : anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1990.

AURAZ, Noémie, *Tierno Monénembo, une écriture de l'instable*, Paris, L'Harmattan, 2004.

BÂ, Amadou Hampâté, *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence africaine, 1972.

-----, *Vie et enseignement de Tierno Bokar*, Paris, Seuil, 1980.

BA, Kalidou Mamadou, *Le Roman africain francophone post-colonial : radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, Paris, L'Harmattan, 2009.

BAYARD, Jean-François, *L'État en Afrique : la politique du ventre*, Paris, Fayard, 2006.

BAZIÉ, Isaac, «Au seuil du chaos : devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire », *Présence francophone*, n° 63, 2004, p. 29-45.

BLACHÈRE, Jean-Claude, *Négritudes. Les écrivains africains et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

BERTÉ, Abdoulaye, « L'image du marabout dans le roman négro-africain », *Éthiopes*, n° 66-67, 2001. <http://ethiopes.refer.sn/spip.php?article1283>.

-----, « Le procès du marabout dans le roman négro-africain francophone », *Francofonie*, n° 11, 2002, p. 175-190.

BISANSWA, Justin, « Chaos énonciatif du discours préfaciel dans le roman africain », *Présence francophone*, n° 63, 2004, p. 12-28.

-----, « Dire et lire l'exil dans la littérature africaine », *Tangence*, n° 71, 2003, p. 27-39.

-----, « L'Aventure du discours critique », *Présence francophone*, n° 61, 2003, p. 11-34.

BOKIBA, André-Patient, « Discours préfaciel et poétique africaine », *Présence francophone*, n° 54, 2000, p. 21-39.

BONN, Charles, « La visibilité de l'émigration-immigration dans les littératures maghrébine, française et de la «seconde génération » de l'immigration : quelle «scénographie postcoloniale?», dans Hafid Gafaiti, Patricia M.E Lorcin et David. G Troyansky (dir.), *Migrations, diasporas et transculturalités francophones : littératures et cultures d'Afrique, des Caraïbes, d'Europe et du Québec*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 43-56.

BREZAULT, Éloïse, « Sami Tchak ou la "philosophie dans le foutoir" », *Cultures Sud*, n° 166, 2007, p.67-69.

BRILLON, Yves, *Ethnocriminologie en Afrique noire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980.

CAMARA, Sory, *Les Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, La Haye, Mouton, 1976.

-----, *Paroles très anciennes ou le mythe de l'accomplissement de l'homme*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1982.

CAZENAVE, Odile, *L'Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romans africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003.

CHABROL, Marie, « Qui sont les Africains de Château-Rouge? Usages et usages d'une centralité commerciale immigrée à Paris », *Métropolitiques*, mars, 2013 : <http://www.metropolitiques.eu/Qui-sont-les-Africains-de-Chateau.html>.

CHEVRIER, Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984.

COMBE, Dominique, *Les Littératures francophones : questions, débats, polémiques*, Paris, PUF, 2010.

CONFIANT, Raphaël, « Questions pratiques d'écriture créole », dans Ralph Ludwig (dir.), *Écrire la parole de nuit*, Paris, Gallimard, 1994, p. 171-180.

COQUIO, Catherine, *Rwanda. Le Réel et les récits*, Paris, Éditions Belin, 2004.

COULIBALY, Adama, « Critique transculturelle dans le roman africain francophone : aspects et perspectives d'une théorie », *Annales de l'Université Omar Bongo*, n°17, 2012, p.1-16.

-----, « Littérature migrante subsaharienne : l'ethnoscopie littéraire comme expression de la mobilité des écrivains de la migritude », *Études littéraires*, vol. 46, n° 1, 2015, p. 31-49.

-----, « Mobilité des objets culturels, intertextualité et postmodernisme littéraire dans le roman africain francophone », *Enquête*, n° 17, 2007, p. 45-65.

DABLA, Sewanou, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

DE LESDAIN, Sophie Bouly, « Château-Rouge, une centralité africaine à Paris », *Ethnologie française*, Presses Universitaires de France, 1999, XXIX (1), p. 86-99.

DERIVE, Jean et Marie Jo-DERIVE, « Processus de création et valeur d'emploi des insultes en français populaire de Côte D'Ivoire », *Langue française*, 2004, n° 144, p. 13-34.

DESSY, Clément, « Mirages de Paris: images et perceptions d'une ville-lumière », dans Françoise Naudillon et Jean Ouédraogo (dir.), *Images et mirages des migrations dans les littératures et les cinémas d'Afrique francophone*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011, p. 67-83.

DIAGNE, Mamoussé, *Critique de la raison orale : les pratiques discursives en Afrique noire*, Paris, Karthala, 2005.

DIOP, Papa Samba, « Écriture et sens du social : les romanciers francophones actuels sont-ils des romanciers du réel? », dans Justin Bisanswa et Kasereka Kawahirehi (dir.), *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 53-86.

-----, « Le Roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance », *Cultures Sud*, n° 166, 2007, p. 9-16.

DIOUF, Mbaye, « Awumey, Diome, Mabanckou: une "politique" romanesque de l'immigration », *Logosphère*, n° 7, automne, 2011, p. 83-95.

DOLO, Ogobara Sékou, *La Mère des masques. Un Dogon raconte*, Paris, Seuil, 2002.

DOUYON, Denis, « Le Discours diplomatique et démagogique du cousin plaisant au Mali », *Cahiers d'Études africaines*, n° 184, 2006, p. 883-906.

EDWIN, Shirin, *L'Islam mis en relation : le roman francophone de l'Afrique de l'Ouest*, Paris, Éditions Kimé, 2009.

ENAMA BISSA, Patricia, « Absence de l'autre et création de l'absence », dans Alice Delphine Tang et Patricia Bissa Enama (dir.), *Absence, enquête et quête dans le roman francophone*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, Éditions scientifiques internationales, 2010, p.53-69.

FALL, Mar, *Des Africains noirs en France : des tirailleurs sénégalais aux... Blacks*, Paris, L'Harmattan, 1986.

FONKOUA, Romuald, « Roman et poésie d'Afrique francophone : de l'exil et des mots pour le dire », *Revue de littérature comparée*, janvier-mai, 1993, p. 25-41.

-----, « Écrire la banlieue : la littérature des « invisibles », *Notre Librairie*, n° 164, 2007, p. 89-96.

-----, «Édouard Glissant. Naissance d'une anthropologie antillaise au siècle de l'assimilation », *Cahiers d'Études africaines*, vol. 35, n°140, 1995, p. 797-818.

FRANÇOIS, Cyrille, « Des littératures de l'immigration à l'écriture de la banlieue : pratiques textuelles et enseignement », *Synergies Sud-est européen*, n° 1, 2008, p. 149-157.

GARNIER, Xavier, *La Magie dans le roman africain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

-----, *Le Roman swahili : la notion de « littérature mineure » en question*, Paris, Karthala, 2006.

GAUVIN, Lise, *Écrire pour qui? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, 2007.

-----, *D'un monde à l'autre. Tracées des littératures francophones*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2013.

GO, Issou, « La poétique du roman magique africain », dans Musanji Ngalasso Mwatha (dir.), *Linguistique et poétique: l'énonciation littéraire francophone*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p.193-206.

GRIAULE, Marcel et Germaine DIETERLEN, *Le Renard Pâle*, Paris, Institut d'ethnologie, Maison de l'Homme, 1991.

-----, *Le Renard Pâle*, Tome I, Paris, Institut d'ethnologie, 1965.

HORTON, Robin, « La pensée traditionnelle africaine et la science occidentale », dans Robin Horton (dir.), *La Pensée métisse : croyances africaines et rationalité occidentale en question*, Paris/Genève, Presses Universitaires de France, Cahiers de L'I. U.E.D, 1990, p. 45-67.

KABA, Ousmane, *Le Bestiaire dans le roman guinéen*, Paris, L'Harmattan, 2006.

KANE, Mohamadou, *Roman africain et tradition*, Dakar, NEA, 1982.

KANE, Momar Désiré, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones: les carrefours mobiles*, Paris, L'Harmattan, 2004.

KAVWAHIREHI, Kasereka, «Espaces, savoirs et historicité dans *Le Feu des origines* d'Emmanuel Dongala », *Présence francophone*, n° 78, 2012, p. 115-135.

KONÉ, Amadou, « Entre hommage et abâtardissement : la tradition subvertie », *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre, 2004, p. 178-183.

-----, *Des Textes oraux au roman moderne. Étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, Verlag Fur interkulturelle kommunikation, 1993.

KONÉ, Cyrille B, *De la réconciliation terrestre : essai sur la citoyenneté réhabilitée*, Frankfurt, Peter Lang, 2010.

LABOYE, Carmen-Husti, *La Diaspora postcoloniale en France : différence et diversité*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2009.

LARONDE, Michel (dir.), *L'Écriture décentrée. La langue de l'autre dans le roman contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996.

LE POTVIN, Sébastien, *Lettres maliennes : figures et configurations de l'activité littéraire au Mali*, Paris, L'Harmattan, 2005.

MAGNIER, Bernard, « Beurs noirs à black babel », *Notre Librairie*, n° 103, octobre-décembre, 1990, p. 102-107.

MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, *Littératures de l'exil. Des textes sacrés aux œuvres profanes : étude comparée*, Paris, L'Harmattan, 1993.

MANGEON, Anthony, « Crimes d'auteur. Ou comment lire les littératures française et francophones façon série noire? », dans Sabrina Parent, Anne Douaire-Banny et Romuald Fonkoua (dir.), *Continents francophones, ELFE XX-XXI, Revue annuelle de la société d'étude de la littérature française des XX et XXI siècles*, n° 4, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 35-69.

MBEMBÉ, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000.

MBOUSSA, Boniface Mongo, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002.

MENDAME, Jean René Ovono, « La représentation du politique dans la littérature gabonaise », *Présence francophone*, n° 67, 2006, p. 133-174.

MOUDILENO, Lydie, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, Dakar, CODESRIA, 2003.

-----, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006.

MOURA, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.

- MOURALIS, Bernard, *Les Contre-littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
- , « Les Chemins océans des écrivains africains et antillais », dans Najib Zakka (dir.), *Littératures et cultures d'exil : terre perdue, langue sauvée*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 217-232.
- MVE, Bernardin Minko, *Manifeste contre les crimes rituels au Gabon*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- N'DA, Pierre, « Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération », *Éthiopiennes*, n° 86, 1er semestre 2011. http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1759.
- N'GORAN, David, *Le Champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- NAUDILLON, Françoise, « Préface », dans Françoise Naudillon et Jean Ouédraogo (dir.), *Images et mirages des migrations dans les littératures et les cinémas d'Afrique francophone*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011, p. 5-10.
- NAUMANN, Michel, *Les Nouvelles Voies de la littérature africaine et de la libération (une littérature voyoue)* Paris, L'Harmattan, 2001.
- NDIAYE, Christiane, « La description : entre plagiat, exotisme et oralité », dans Isaac Bazié et Josias Semujanga (dir.), *Intertextualité et adaptation dans les littératures francophones*, Oberhausen, Athena, 2013, p. 41-54.
- NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- NGANANG, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Éditions Homnisphères, 2007.
- NKASHAMA, Pius Ngandu, *Guerres africaines et écritures historiques*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- PARAVY, Florence, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- PARÉ, Joseph, *Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Éditions Kraal, 1997.
- PÉAN, Pierre, *Affaires africaines*, Paris, Fayard, 1983.
- RAYNAL, Maryse, *Justice traditionnelle, justice moderne : le devin, le juge, le sorcier*, Paris, L'Harmattan, 1994.

ROSETTE, Bennetta Jules, *Black Paris : The African Writers' Landscape*, Urbana, University of Illinois Press, 1998.

ROUCH, Alain et Gérard CLAVREUIL, *Littératures nationales d'écriture française : Afrique noire, Caraïbes, Océan indien*, Paris, Bordas, 1986.

SCHON, Nathalie, *L'Auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, Paris, Karthala, 2003.

SEMUIJANGA, Josias, « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique dépolitisée du roman », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 133-156.

-----, « L'autre génocide ». Échos intertextuels dans *Moisson de crânes* », dans Isaac Bazié et Josias Semujanga (dir.), *Intertextualité et adaptation dans les littératures francophones*, Oberhausen, Athena, 2013, p. 89-110.

-----, *Dynamique des genres dans le roman africain: éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

-----, « Le Récit colonial dans le roman africain. *Paradis* ou la reconfiguration de la modernité », dans Anne-Marie David et Pierre Popovic (dir.), *Les Douze travaux du texte : sociocritique et ethnocritique*, Montréal, Figura, 2015, p. 65-77.

SMITH, Pierre, « L'Efficacité des interdits », *L'Homme*, tome 19, n° 1, 1979, p. 5-47.

TERRAMORSI, Bernard, « Le fantastique et les littératures de l'Océan indien : introduction à une recherche », dans Kumari R. Issur et Vinesh Y. Hookoomsing (dir.), *L'Océan indien dans les littératures francophones : pays réels, pays rêvés, pays révélés*, Paris, Karthala et les Presses de l'Université de Maurice, 2001, p. 167-178.

THOMAS, Dominic, *Noirs d'encre : colonialisme, immigration et identité au cœur de la littérature afro-française*, Paris, La Découverte, 2013.

TONDA, Joseph, *Le Souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique centrale (Gabon, Congo)*, Paris, Karthala, 2005.

TOULABOR, Comi, « Sacrifices humains et politiques: quelques exemples contemporains en Afrique », dans Piet Konings, Wim Van Binsbergen et Gerti Hesselning (dir.), *Trajectoires de libération en Afrique contemporaine : hommage à Robert Buijtenhuijs*, Paris, Karthala/ Leyde Afrika-Studiecentrum, 2000, p. 207-221.

YINDA-YINDA, André-Marie, « Une critique africaine de la citoyenneté transnationale », dans Hafid Gafaiti, Patricia M.E Lorcin et David. G Troyansky (dir.), *Migrations, diasporas et transculturalités francophones : littératures et cultures d'Afrique, des Caraïbes, d'Europe et du Québec*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.153-173.

YLAGOU, Frédéric Mambenga, « Être ou ne pas être : la littérature africaine de l'immigration n'existe pas », dans Ouzouf Sénamin Amedegnato (dir.), « L'immigration et ses avatars », *Palabres*, vol. VII, n° 1-2, 2007, p. 273-285.

-----, « Problématiques définitionnelles et esthétiques de la littérature africaine francophone de l'immigration », *Cauge, Revista internacional de filologia y su didactica*, n° 29, 2006, p. 273-293.

ZAHAN, Dominique, *La Dialectique du verbe chez les Bambara*, Paris, La Haye, Mouton, 1963.

5. Autres textes de fiction cités

ABOSSOLO, Calvin Evina, *Cameroun-Gabon. Le DASS monte à l'attaque*, Paris, L'Harmattan, 1985.

ANANISSOH, Théo, *Lisahohé*, Paris, Gallimard, Coll. Continents noirs, 2004.

-----, Théo, *Un reptile par habitant*, Paris, Gallimard, coll. Continents noirs, 2005.

BASS, Djo, *Sueurs froides à Abidjan*, Abidjan, Éditions Atlantique, 1988.

BOILEAU, Pierre et Thomas NARCEJAC, *D'entre les morts*, Paris, Denoël, 1954.

-----, *Celle qui n'était plus*, Paris, Denoël, 1973, [1952].

CHANDLER, Raymond, *Adieu, ma jolie*, [*Farewell, My Lovely*], Paris, Gallimard, 1948 [1940].

CHRISTIE, Agatha, *Le Crime de L'Orient Express*, [*Murder on the Orient Express*], Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1934.

-----, *Le Meurtre de Roger Ackroyd* [*The Murder of Roger Ackroyd*], Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1927 [1926].

CONCHON, Georges, *L'État sauvage*, Paris, Albin Michel, 1964.

CONRAD, Joseph, *Au cœur des ténèbres*, Paris, Flammarion, 1989.

DADIÉ, Bernard, *Un Nègre à Paris*, Paris, Présence africaine, 1959.

DIA, Iba, *Fureur noire sur Kango*, Dakar, NEA, 1988.

DIARRA, Alpha-Mandé, *Sahel! Sanglante sécheresse*, Paris, Présence africaine, 1981.

- DIARRA, Mandé Alpha et Marie Florence EHRET, *Rapt à Bamako*, Bamako, Le Figuier, 1999.
- DIOP, Birago, *Contes d'Amadou Coumba*, Paris, Présence africaine, 1961.
- DIOP, Boris Boubacar, *Les Traces de la meute*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- , *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000.
- DOYLE, Conan Arthur, *Le Chien de Baskerville* [*The Hound of The Baskervilles*] Paris, Hachette, 1905.
- , *Une Étude en rouge* [*A Study in Scarlet*], Paris, Hachette, 1899.
- EKUÉ, Akoua, *Le Crime de la rue des notables*, Lomé, NEA, 1989.
- ESSOMBA, Jean-Roger, *Le Paradis du nord*, Paris, Présence africaine, 1996.
- FÉVAL, Paul, *Les Mystères de Londres*, Paris, Phébus, 2006 [1998].
- GABORIAU, Émile, *L'Affaire Lerouge*, Paris, Dentu, 1875.
- , *La Corde au cou*, Paris, Dentu, 1876.
- , *Le Crime d'Orcival*, Paris, Dentu, 1875.
- GRAINVILLE, Patrick, *Les Flamboyants*, Paris, Seuil, 1976.
- GUEYE, Assé, *No Woman, no cry*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- HAMMETT, Dashiell, *La Clé de verre* [*The Glass Key*], Paris, Gallimard, Série Noie, 1949.
- , *La Moisson rouge* [*Red Harvest*], Paris, Gallimard, Série Noire, 1950.
- , *Le Faucon maltais*, [*The Maltesse Falcon*], Paris, Gallimard, Série Noire, 1950.
- , *Le Grand braquage* [*The Big Knockover*], Paris, Gallimard, Série Noire, 1968.
- HIGHSMITH, Patricia, *L'Inconnu du Nord-Express*, [,*Strangers On A Train*], Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1950.
- JAPRISOT, Sébastien, *Piège pour cendrillon*, Paris, Gallimard, 1999.
- KANE, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
- KHOUD, Sakanoko, *Dans les griffes du Cartel*, Abidjan, NEI, Coll. Enigmas, 2002.

- KHOUD, Sakanoko, *Le Secret des Christianins*, Abidjan, NEI, 2002.
- KOLY, Sunjata, *Kalachnikov blues*, La Rouge d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2009.
- KOUNTA, Albakaye Ousmane, *Mes Journées à Banconi*, Bamako, Éditions Jamana, 2010.
- KUNDERA, Milan, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.
- KWASSI, Tété François, *Lutte à mort*, Lomé, NEA, 1999.
- LABOU TANSI, Sony, *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988.
- LAMBO, Koulsy, *La Phalène des collines*, Kigali, Kuljaama, 2000.
- LOBA, Aké, *Kocumbo, l'étudiant noir*, Paris, Flammarion, 1960.
- MABANCKOU, Alain, *African psycho*, Paris, Le Serpent à plumes, 2006.
- , *Tais-toi et meurs*, Paris, Pocket, 2014.
- , *Bleu, Blanc, Rouge*, Paris, Présence africaine, 1998.
- MANCHETTE, Jean-Patrick, *L'Affaire N'Gustro*, Paris, Gallimard, 1971.
- MONÉNEMBO, Tierno, *L'Aîné des orphelins*, Paris, Seuil, 2000.
- N'DONGO, Mamadou Mahmoud, *Bridge road*, Paris, Le Serpent à plumes, 2006.
- NDIAYE, Abdourahmane, *Terreur en Casamance: les convoyeurs d'arme*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- NJAMI, Simon, *Cercueil et cie*, Paris, Lieu commun, 1987.
- NZAU, Antoine, *Traite au Zaïre*, Paris, L'Harmattan, coll. Polars noirs, 1984.
- POE, Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, 2004, 2006, traduction de Baudelaire.
- RADCLIFFE, Ann, *Les Mystères d'Udolpho* [*The Mysteries of Udolpho*], Paris, Folio classique, 1797.
- SIMENON, Georges, *L'Affaire Saint-Fiacre*, Paris, Fayard, 1932.
- SOCÉ, Ousmane, *Mirages de Paris*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1937.

- SPILLANE, Mickey, *J'aurai ta peau*, [*I, the Jury*], Paris, Éditions Omnibus, 2014.
- SUE, Eugène, *Les Mystères de Paris*, Paris, Laffont, 1989.
- TCHAK, Sami, *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, 2001.
- TITUS, Dominique, *À vous de juger, commissaire tonnerre*, Cotonou, Daho-express, 1970.
- , *La Vierge et le charlatan : une aventure du commissaire Mamadou*, Cotonou, Daho-express, 1973.
- , *Le Dossier de la marâtre*, Cotonou, Daho-express, 1970.
- , *Liquidez les témoins*, Cotonou, Daho-express, 1970.
- U'TAMSI, Tchicaya, *Les Méduses ou les orties de la mer*, Paris, Albin Michel, 1982.
- WABÉRI, Abdourahman, *Moisson de crânes*, Paris, Le Serpent à plumes, 2000.
- WALPOLE, Horace, *Le Château d'Otrante, histoire gothique* [*The Castle of Otranto, A Gothic Story*], Paris, José Corti, 1994 [1943].