



HAL
open science

Le roman policier russe : l'exemple d'Alexandra Marinina

Hélène Mélat

► **To cite this version:**

Hélène Mélat. Le roman policier russe : l'exemple d'Alexandra Marinina . La Revue russe, 1998, 13, pp.25-38. hal-01389797

HAL Id: hal-01389797

<https://hal.science/hal-01389797v1>

Submitted on 29 Oct 2016

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

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

Le roman policier russe : l'exemple d'Alexandra Marinina

Hélène Mélat

Citer ce document / Cite this document :

Mélat Hélène. Le roman policier russe : l'exemple d'Alexandra Marinina. In: Revue Russe n°13, 1998. La Russie aujourd'hui. pp. 25-38;

http://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_1998_num_13_1_1974

Document généré le 23/02/2016

Hélène MÉLAT

Le roman policier russe : l'exemple d'Alexandra Marinina

Les devantures des librairies et les étalages des vendeurs de rue moscovites offrent le témoignage particulièrement bariolé de la formidable éclosion de la littérature de masse dans la Russie de la dernière décennie du XX^e siècle. Ce phénomène recueille toute la faveur du grand public, mais l'accueil est plus que mitigé de la part des milieux universitaires russes, qui se résignent difficilement à la défaite quantitative de la « grande littérature » — qui ressemble à une véritable déconfiture si l'on en juge par la baisse catastrophique des tirages des grosses revues — et à admettre la destruction de l'image valorisante du « peuple qui lit le plus », du « peuple le plus cultivé ». Le mépris académique dans lequel est encore souvent tenu ce type de littérature est tout à fait regrettable, et comme l'écrit Lev Goudkov, une science littéraire qui ne s'intéresserait pas à la littérature de masse est aussi absurde que si la biologie ne s'intéressait qu'aux papillons¹. Le formalisme russe nous a d'ailleurs appris à ne pas mépriser les « petits genres » : Viktor Chklovski a étudié dans sa théorie de la prose le « roman à mystère » et la « nouvelle à mystère ». Un début de légitimisation et d'étude objective de cette littérature a été réalisé par la revue *Novoe literaturnoe obozrenie*, la meilleure revue de critique littéraire actuelle, qui a consacré en 1996 son numéro 22 à l'émergence de la littérature de masse.

Le roman policier a un statut quelque peu à part au sein de ce que l'on appelle parfois la « paralittérature ». C'est lui qui a le succès le plus équitablement réparti dans les diverses couches de lectorat : il est lu par les hommes comme par les femmes (ce qui n'est pas le cas des romans à l'eau de rose, lecture exclusivement féminine, ou de la science-fiction, lecture essentiellement masculine) et à tous les niveaux de l'échelle sociale (même parmi les universitaires !). C'est incontestablement le genre le plus varié et le plus inventif des genres littéraires dits « non nobles »². Certes, les genres qui reproduisent une structure de manière très répétitive sont un danger pour le critique. Comme l'écrit Tzvetan Todorov, le bon roman policier est celui qui correspond le mieux à la structure générale du genre, « le meilleur

Hélène Mélat est maître de conférences à l'Université de Paris – Sorbonne.

spécimen sera celui dont on n'a rien à dire »³. La navigation dans l'océan de cette littérature est donc parsemée d'écueils, mais il faut la tenter car le raz-de-marée qu'elle représente dans la Russie d'aujourd'hui est un véritable phénomène de société.

Je prendrai comme objet d'étude les best-sellers incontestés de la catégorie du roman policier, à savoir les romans d'Alexandra Marinina, qui a une quarantaine d'années et travaille elle-même dans la police⁴. Elle a depuis 1992 écrit à ce jour (mai 1998) dix-huit romans et nouvelles (entre 200 et 450 pages), à un rythme très soutenu depuis trois ans.

Les romans de Marinina appartiennent à la catégorie de ce que Tzvetan Todorov appelle le « roman à suspense »⁵, forme mixte du roman policier qui combine le « roman à énigme », où l'essentiel du récit est consacré à l'élucidation d'un mystère initial (type Agatha Christie), et du « roman noir » (type Raymond Chandler), que j'appellerai thriller, où l'essentiel du récit est consacré à la description de l'action et où la fonction d'élucidation est quasi inexistante. La combinaison des deux strates (action/élucidation) se réalise selon un schéma classique, dans la ligne droite du roman à suspense occidental, de Simenon à P. D. James, en passant par Patricia Cornwell, Mary Higgins Clark, pour citer les auteurs les plus proches de Marinina (et pas seulement par leur sexe, mais aussi par leur poétique).

Les romans de Marinina fonctionnent sur le mode de la série, qui permet de retrouver chaque personnage d'une œuvre à l'autre. Le personnage principal, Anastasia Kamenskaïa, née en 1960, est major dans la police criminelle et effectue non pas un travail de terrain, mais le travail d'analyse. On la découvre bien sûr dans le cadre de ce travail, au milieu de l'équipe de ses collègues, mais aussi chez elle, dans sa vie quotidienne et dans ses relations avec son mari, Alexeï Tchistiakov — Liocha —, mathématicien surdoué. La narration est à la troisième personne, avec une alternance des points de vue et une prédominance des dialogues. Seul le roman *la Liste noire* est entièrement écrit à la première personne, et le narrateur est un homme, Stasov, policier de quarante-deux ans à la retraite qui part dans le privé. Ce roman (le huitième de la série) permet l'introduction d'une deuxième figure centrale féminine, Tatiana Obraztsova, juge d'instruction qui écrit — quelle étrange coïncidence ! — des romans policiers.

Chaque roman est lié aux précédents par des indications temporelles, des réminiscences, des allusions, ce qui engendre un univers fictionnel continu. Les personnages évoluent, et le lecteur peut suivre l'histoire personnelle (essentiellement marquée par des jalons sentimentaux) des personnages principaux : Nastia se marie (*la Mort et un peu d'Amour*), Stasov rencontre Tatiana (*la Liste noire*), on les

retrouve mariés, puis Tatiana vient s'installer à Moscou (*Le Nom de la Victime est personne*). Les personnages ont une biographie et une préhistoire : la mère de Nastia est professeur, son beau-père travaille dans la police, son demi-frère est homme d'affaires ; on apprend dans *le Styliste* le passé amoureux de Nastia : contrairement au héros du thriller⁶, celui des romans de Marinina n'est pas seul, il est inséré dans un réseau de liens sociaux et affectifs. On pense aux grandes sagas (par exemple celle des Forsythe, ou plus près de nous et dans un autre support, celles de *Dallas* ou *Santa Barbara*).

Le monde décrit est le quotidien de la Russie d'aujourd'hui⁷. Les premiers romans se passent en 1992, les derniers en 1997, au moment de leur écriture. L'action se passe principalement à Moscou, dans des bureaux (en particulier celui de Nastia au QG de la police criminelle, au numéro 38 de la rue Petrovka), dans les appartements — dont le cœur est comme il se doit la cuisine — ou, moins souvent, dans les rues. Un détour par la Turquie, la Crimée (festival de cinéma), Madrid sont les quelques rares moments d'exotisme. Les indications spatio-temporelles sont précises : l'ancrage dans la réalité est donc effectué et les clauses du contrat réaliste remplies. L'actualité, autre garant du réalisme, est discrètement présente en toile de fond (la Tchétchénie dans *l'Illusion du Péché*, la guerre en ex-Yougoslavie dans *la Liste noire*).

Les personnages sont des gens tels que l'on peut en croiser tous les jours, et représentent un éventail de toutes les classes sociales, des SDF aux ministres en passant par les acteurs ou les professeurs d'université. L'impression de familier est renforcée par le type d'actions décrites. Certes, on trouve les péripéties inhérentes au roman policier, et en particulier le ressort indispensable à son bon fonctionnement, à savoir les meurtres. Mais il y en a peu, comparativement au thriller pur, genre florissant dans la Russie d'aujourd'hui, et le lecteur n'est pas d'entrée de jeu agressé par une accumulation de cadavres. En revanche, il est admis à pénétrer dans l'intimité des personnages et dans leur vie de tous les jours, avec une prédilection pour le rituel du repas (ce qui est une des raisons pour lesquelles un critique a qualifié les romans de Marinina de « roman noir féminin »⁸, ce qui est une appellation plus que contestable).

Le déroulement du récit est fréquemment interrompu par des pauses explicatives, qui sont le fait des personnages ou du narrateur-auteur. Le fait que les deux personnages principaux soient des doubles de Marinina authentifie le propos de l'auteur : en tant que membre de la police (Marinina, comme Nastia, ne travaille pas sur le terrain, elle enseigne et est spécialiste de la psychologie du criminel ; comme Tatiana, elle écrit des romans policiers), l'auteur délivre des informations de première main, et le lecteur est enclin à lui accorder toute sa

confiance, pensant « qu'elle connaît son métier ». Ce parallélisme apparaît à ses yeux comme un gage de sérieux⁹.

Le lecteur est de la sorte introduit dans toutes sortes d'univers de l'intérieur. Un des plus intéressants à découvrir est certainement celui des arcanes du pouvoir à tous ses échelons : celui de la police et du KGB, les ministères, en un mot tout ce qui était gardé sous le sceau d'un silence persistant pendant la période soviétique. Les jeux politiques sont décrits avec beaucoup de détails, plusieurs lignes romanesques étant consacrées au thème de la politique (comment se créer son image, comment acheter les gens, etc.). Sont aussi décrits les nouveaux Russes, le milieu de l'édition, celui du cinéma, et l'auteur donne des renseignements très précis sur les règles de la publicité et du marché capitaliste naissant.

Cette fonction réaliste, par laquelle le polar se fait témoin de son temps, ou d'un temps révolu¹⁰, justifie la présence constante de l'insignifiance, du résidu, de la contingence du fait divers, bref du tissu de la vie de tous les jours. Cette adhésion au réel le plus quotidien ainsi que le principe de la série répondent à l'une des fonctions de la littérature de masse : la fonction de reconnaissance. Cette dernière est assurée par la présence de stéréotypes dans lesquels se projette le lecteur et qui favorisent l'identification au personnage, et on peut ainsi savourer ce qu'Umberto Eco appelle le « plaisir régressif du retour à l'attendu »¹¹. Un roman policier, c'est comme une paire de charentaises que l'on enfile quand on rentre du travail : on en connaît la structure, les thèmes, les personnages.

Mais cette réappropriation littéraire du réel (soulignée d'ailleurs explicitement par l'auteur : lorsque Tatiana demande à la fille de Stasov pourquoi elle aime ses œuvres, cette dernière lui répond « parce que tout est comme dans la vie¹² ») n'est qu'un outil de la poétique du roman policier. La fresque sociale n'est que le support du dysfonctionnement qui motive le roman, à savoir le meurtre, et le roman policier nous fait pénétrer dans une deuxième réalité qui menace la fonction rassurante avec l'irruption de l'inquiétant, du dérangeant.

Au-delà de la forte modalité informative, on entre dans l'ère du soupçon et du doute, typique de l'écriture du roman policier. Cette écriture introduit un certain nombre de failles dans l'édifice moral reproduit au fil des pages par le narrateur-auteur. Le roman policier reflète une angoisse liée à l'émergence d'un nouveau type de société où l'on perd pied.

Les crimes des romans de Marinina ont des motifs assez variés : la victime présente une menace pour le meurtrier car elle sait quelque chose sur son passé (parfois inconsciemment, comme dans *le Rêve volé* où l'inconscient de la victime fait resurgir une scène de meurtre à laquelle elle a assisté dans son enfance, mais qu'elle a oblitérée dans

son conscient), le meurtrier se venge d'un complexe personnel, le meurtrier est un tueur repent. Certains sujets frôlent le fantastique (par exemple, fabrication d'une arme qui fait augmenter l'agressivité en diffusant des rayons dans *la Mort pour la Mort*), et l'attrance pour le paranormal (et en particulier l'hypnose) traduit l'engouement actuel de la société russe pour l'irrationnel. Mais malgré ces détours par l'extraordinaire, la « normalisation » des personnages évoquée ci-dessus s'observe aussi dans le cas du meurtrier : c'est l'un d'entre nous, un homme ordinaire, comme vous et moi (*le Styliste*, p. 187). Cela produit une atmosphère angoissante, décuple la menace, parce qu'est détruite la hiérarchie du bon et du mauvais. Cela introduit la notion de hasard, de flou, qui touche l'élément le plus fragile de l'édifice social, à savoir l'identité de l'individu, et c'est bien autour de l'angoisse identitaire que se noue le malaise. Le problème de l'identité, cela va de soi, est au centre du roman policier : non seulement l'identité du coupable, mais aussi celle du détective et de tout le personnel du roman. Les déguisements de Nastia témoignent de cette fluctuation de l'identité. Nastia n'est pas non plus ce que l'on s'attend à ce qu'elle soit : à première vue, c'est une souris grise, sans charme, sans sex-appeal. L'auteur insiste sur la non-coïncidence de l'apparence et de l'être dans le cas de l'autre limier féminin, Tatiana, que Stasov qualifie de « grosse vache avec des yeux de porcelet » quand il la voit la première fois¹³, ce qui ne l'empêchera pas de tomber amoureux d'elle et de devenir son troisième mari, évolution ô combien séduisante pour la lectrice sentimentale. Il ne faut pas se fier aux apparences : telle pourrait être la morale des romans de Marinina, aussi gratifiante en l'occurrence que celle du conte du vilain petit canard. Le jeu de masques est renforcé par le fait que Nastia aime à se déguiser et est experte en la matière : *le Rêve volé* s'ouvre sur une visite de Nastia à un ami metteur en scène de théâtre qui lui explique comment on devient un bon comédien. Un des romans au titre explicite (*le Masque d'autrui*) joue sur le thème de la gémellité et du dédoublement.

Le roman policier flirte avec les zones de trouble et de malaise que la littérature officielle soviétique avait soigneusement éradiquées. On retrouve ici des sujets tabous dans un passé encore proche : les pulsions sexuelles, la haine, la lâcheté, etc. Le thème de la faute est central, mais il ne s'agit plus de faute historique : les fautes commises dans le passé sont toujours individuelles et n'appartiennent plus au domaine de la faute collective.

L'invasion du mal reflète une préoccupation de la littérature russe contemporaine dans son ensemble. Dans son anthologie des *Fleurs du Mal russe*, Viktor Erofeev montre clairement cette attrance pour le pathologique et le saugrenu sous toutes ses formes¹⁴. Mais dans la littérature « noble », la seule qu'évoque Erofeev, cette invasion du fait

divers criminel se réalise au détriment ou presque même en dépit de la forme littéraire. Dans beaucoup d'œuvres, la trame narrative éclate et l'on observe un affaiblissement de l'intrigue, une fragmentation à la fois des œuvres elles-mêmes et des genres (c'est le genre court qui domine), qui menace l'intégrité de l'œuvre littéraire et le concept de littérature lui-même. *Eron* d'Anatoli Korolev est un exemple de ce vacillement du genre. On y trouve les mêmes thèmes que dans les romans de Marinina, mais c'est un roman amorphe, qui consacre la destruction de la forme, ce qui rejoint la démarche des auteurs conceptualistes, qui mettent à nu l'arbitraire littéraire et les clichés (chez Vladimir Sorokine par exemple, où l'on a une véritable mise en musée des discours littéraires ou autres de la Russie des années 80 à aujourd'hui).

Chez Marinina en revanche, le mal est emprisonné dans une forme très rigide, celle de la structure du roman policier, ce qui en change radicalement le statut. Le mal n'apparaît plus comme une valeur en soi, autonome, mais est seulement le déclic qui permet l'action et ouvre le roman. L'auteur ne s'appesantit pas dessus, l'espace de la narration n'est pas envahi par lui. Le roman policier est fortement finalisé, toute sa construction mène à la découverte du coupable. Cette stratégie du dévoilement inclut le mal, et de manière générale le réel, dans l'économie de l'architecture du roman.

Le retour dans le réel intègre ces romans dans la mouvance littéraire russe actuelle, qui privilégie le document, la « *non fiction* » (comme le disent les critiques russes qui ont importé le terme anglais sans le traduire), et en particulier l'autobiographie. Le parallélisme entre la carrière de Marinina et de ses deux héroïnes, qu'elle souligne volontiers dans ses interviews, est un des éléments de ce jeu entre la fiction et la réalité. La mise en abyme participe de ce jeu identitaire : Tatiana Obraztsova est un double de la figure de l'auteur, ce qui est indiqué avec un clin d'œil de l'auteur dans *la Liste noire* : le livre qu'a lu d'elle la petite fille de Stasov porte le titre d'un roman de Marinina, *le Rêve volé*, et le résumé qu'en fait la fillette est celui d'un autre roman de Marinina, *Jeu en terrain adverse*. Mais là encore, ces éléments autobiographiques acquièrent une valeur structurelle de par la forme du roman policier, qui inscrit cette « *non fiction* » dans un canevas très serré, aux canons très rigides. Cette littérature n'a pas peur de l'arbitraire, elle ne montre pas l'envers du décor ni l'atelier où se forge l'œuvre. C'est un lieu de vie, même s'il est centré sur la mort, ce qui n'est pas le moindre paradoxe de ce genre : c'est l'expression de la vie qui domine, contrairement à la littérature du mal qu'évoque Erofcev ou à la littérature décrivant la vie quotidienne particulièrement sombre et sans issue.

L'impression de vie est produite aussi par le jeu de cache-cache avec le lecteur. Dans le thriller, le lecteur en sait plus à certains mo-

ments que le personnage, il se trouve dans le rôle du voyeur impuissant : c'est ce qui crée la tension, l'excitation. Le lecteur sait que tel personnage peut aider le détective, mais la rencontre entre eux n'advient toujours pas. À l'inverse, le lecteur, pris dans la spirale herméneutique, cherche lui aussi et est donc actif. Si l'auteur ne cache aucun des éléments qui entrent dans la réflexion de son héros, le lecteur est à égalité et le jeu herméneutique peut se donner à plein. Dans le cas de Marinina, l'instance suprême reste l'auteur : on ne peut pas deviner le coupable, car l'indice majeur est caché (un petit sentiment au creux de l'estomac est chez Nastia le signe que « quelque chose ne va pas », mais le lecteur ne dispose pas des éléments qui lui permettraient d'identifier la cause du malaise) et n'est pas incarné dans le texte : le lecteur ne peut faire le lien entre l'indice et le coupable qu'à la fin, quand Nastia le dévoile elle-même. En ce sens, on a un résultat imposé, il n'y a de véritable démarche herméneutique de la part du lecteur que dans l'ordre de la supposition. Le lecteur n'a pas une autonomie de « chercheur », l'auteur ne lui donne pas toutes les cartes en main.

Le statut du non-dit dans le roman policier est très différent de celui qu'il avait dans la littérature soviétique. C'était un non-dit idéologique qui était suggéré par la langue d'Ésope, les allusions, tout un système de références. Le lecteur était le complice qui comprenait à demi-mot ce que l'on ne pouvait pas exprimer ouvertement sous peine de disparaître (matériellement : ne pas être publié). La littérature actuelle a largement supprimé le non-dit et fonctionne plutôt sur le déferlement de la parole. Dans le cas du roman policier, le non-dit — c'est-à-dire la rétention d'informations — a une valeur structurelle, interne à la forme : s'il en dit trop, l'auteur provoque la mort de l'œuvre avec la résolution trop rapide de la tension. Il ne s'agit plus d'un non-dit imposé par une situation régissant le texte de l'extérieur. Ce n'est plus la réalité qui est totalitaire, mais le genre : l'auteur s'adapte aux postulats « idéologiques » de la forme qu'il a choisie et non plus à ceux de la société dans laquelle il vit. De ce fait, le texte est moins dépendant de son contexte, et tout lecteur, même non russe, trouve les clés au cœur du texte même, excepté celle de l'indice caché, qui ouvrirait trop vite la porte menant dans l'au-delà du livre et en marquant la fin. Ces clés, c'est l'auteur qui les donne, offrant ainsi au lecteur sa propre vision de la société. Il se produit un grignotage progressif du non-dit et de l'obscur au profit d'une forte modalité explicative, le non-dit est mis en balance avec un sur-dit.

Les pauses informatives dans le récit ont parfois un ton quelque peu moralisateur. Ces remarques, qui ne servent pas à faire progresser l'intrigue, sont des indicateurs de la voix de l'auteur. Il n'y a pas de distance ironique entre l'auteur et ses personnages, comme chez Ludmila Petrouchevskaja par exemple. Les discours de l'assassin sont

même parfois mis en valeur typographiquement (italiques dans *la Mort et un peu d'Amour*), ce qui permet de bien les distinguer du discours des autres personnages : ils ont le statut de document, de citation explicite. Il est en revanche parfois très difficile de distinguer le discours du personnage principal et celui de l'auteur, ce que montre la récurrence fréquente de l'adjectif possessif « notre » et du pronom « nous » (« dans notre pays », « chez nous »). Le dédoublement de la figure de l'auteur avec Tatiana va dans le même sens : il légitimise les discours du héros et les valeurs que ces discours véhiculent, de même qu'ils légitiment le caractère véridique de l'univers fictionnel représenté.

Là aussi on trouve une synthèse très représentative de l'état de la société : les valeurs qui sont connotées positivement sont dans la ligne droite des valeurs soviétiques, mais « à la sauce » contemporaine¹⁵. Il s'agit tout d'abord de la réhabilitation du collectif. Nastia travaille en équipe, et plus d'une fois est soulignée l'importance de la cohésion de cette équipe, de l'indispensable entraide, du respect mutuel, ainsi que de la connaissance des qualités et des défauts d'autrui. L'importance des dialogues témoigne au niveau formel de l'imbrication des personnages les uns dans les autres. Dans ce contexte, la trahison apparaît comme la valeur la plus négative, dans la ligne droite de la prose de guerre. Les réflexions du chef de Nastia, Kolobok, au sujet de la trahison de l'un de ses agents sont un des moments les plus mélodramatiques (et les plus faibles, d'ailleurs) du roman *le Rêve volé*. La prise de responsabilité individuelle représente la modulation contemporaine de cette valeur.

L'autre grande valeur est la science. Il n'est pas fortuit que le mari de Nastia soit mathématicien, sa mère professeur et traductrice, son père scientifique également¹⁶. Dans plusieurs romans, l'action se passe dans les milieux scientifiques (en particulier dans *la Mort pour la Mort*). Nastia elle-même est en quelque sorte une Marie Curie de la police. Certes, dans le roman policier, le détective est très souvent un personnage féminin, mais bien souvent est mise au premier plan sa capacité d'intuition. Si l'intuition existe ici aussi, elle est cependant immédiatement relayée par l'analyse, la mise en catalogue. C'est l'ordinateur qui aide le cerveau de Nastia à classer : la science devient elle aussi individuelle, elle s'installe dans le quotidien (c'est parce que Liocha lui a offert un ordinateur que Nastia accepte de l'épouser et lui permet de vivre chez elle, comme un appendice en quelque sorte de l'ordinateur chéri...).

La modestie apparaît comme le corrélat de l'activité de Nastia. Le chercheur doit rester humble, il peut se tromper. On n'a plus ici le personnage du comparse faire-valoir à la Watson. Comme dans le thriller, le héros est vulnérable. Les inévitables fausses pistes qui permettent au roman policier de se dérouler et de ménager un suspens

sont le plus souvent le fait de Nastia elle-même, qui plus d'une fois est prise de doutes sur sa vie, sur sa « normalité » (elle se trouve trop froide, sans amis, sèche). Ces doutes la rendent sympathique et favorisent l'identification au lecteur.

C'est l'héroïsme du quotidien qui est mis en évidence : la discipline (Tatiana, le personnage double de l'auteur, expose à Stasov sa technique d'écriture, basée sur la régularité et l'autodiscipline : elle s'oblige à écrire chaque jour un nombre minimum de pages), l'honnêteté et le désintéressement (malgré les bas salaires, il ne faut pas faire un deuxième travail, qui nuit au travail de police), l'obstination et la patience (l'auteur insiste sur le travail de fourmi que réalisent les policiers et Nastia elle-même en passant des heures à dépouiller des listes et à chercher le petit détail qui les mettra sur une piste).

Enfin, la tolérance pour les phénomènes moraux nouveaux ou restés jusqu'alors dans l'ombre, apparaît comme la valeur-clé des romans de Marinina. On nous parle de l'homosexualité non plus comme d'une tare ou d'un crime, mais comme d'un choix sexuel différent, et la différence n'est plus stigmatisée comme illégale ou immorale. Le psychisme du criminel nous est dévoilé et, même si le mal est toujours puni (à quelques exceptions près, comme dans *la Liste noire* où les criminels restent impunis et où est finalement tué un des personnages sympathiques, le policier local qu'avait aidé Stasov), cela ne va pas sans certaines interrogations et presque des hésitations. Le roman policier est particulièrement sensible au frémissement social des dernières années, frémissement qui concerne aussi l'image de la femme.

L'image centrale de Nastia est intéressante à étudier d'un point de vue des études de genre (*gender*). Nastia est une manière de résistance aux stéréotypes féminins enracinés d'une part dans l'imaginaire collectif de la société russe, restée assez machiste (la femme ménagère et portant la responsabilité quotidienne de la famille), et véhiculés d'autre part par notre culture occidentale de l'image, qui est en train de se mettre en place dans la Russie d'aujourd'hui¹⁷ (la blonde mince, souriante et superficielle). Nastia incarne le rejet de plusieurs clichés : elle ne sait pas faire la cuisine ni tenir un intérieur, elle ne veut pas de famille ni d'enfants, et n'accepte de se marier qu'après plusieurs épisodes (et encore, on l'a vu, grâce à un ordinateur !). Elle n'est pas sentimentale, bien que soit évoqué un grand amour malheureux (ce qui l'humanise tout de même un peu et lui fait éviter le statut de robot sans cœur : cette nouvelle image de la femme n'est pas vraiment totalement acceptable). Elle ne joue de son physique que lorsque cela est nécessaire à son travail. Il est significatif que ne soit pas décrite une soirée où elle se rend avec son mari, pour laquelle elle fait un effort pour s'habiller (au début de *Assassin malgré lui*) : ses « déguisements » ne prennent sens que lorsqu'ils sont faits dans le

cadre professionnel. Elle est extrêmement rigoureuse, c'est une intellectuelle, cultivée et rationnelle, passionnée par son travail.

En même temps, elle est fragile physiquement, mais endurante et pas douillette, elle ne s'écoute pas : bref, elle est tout sauf légère.

Tatiana, l'autre pôle féminin, recoupe à maints égards l'image de Nastia : si elle est physiquement la féminité incarnée, toute en rondeurs et débordante de chair et de douceur, elle a, cependant, elle aussi un esprit analytique et rigoureux. Dans les deux cas, ces images sont agréables pour les lectrices, car l'auteur met à bas des clichés inconfortables.

Il y a donc une part de militantisme dans ces romans, en tout cas une position nette de l'auteur. Cette orientation didactique n'est certes pas étonnante dans la mesure où le roman policier, cherchant à résoudre une énigme, se heurte à des *terra incognita* et se charge de les élucider (on a souvent souligné le lien entre la démarche policière et la démarche psychanalytique. L'intérêt actuel de la Russie pour la psychanalyse, restée longtemps sous le boisseau, est, cela n'est pas un hasard, parallèle à celui pour le roman policier).

La volonté de s'orienter ne concerne pas la seule figure du détective, mais envahit tout l'espace romanesque et va même au-delà, puisqu'elle englobe aussi le lecteur, auquel l'auteur donne des cartes pour comprendre et élucider non point tant le crime que la société dans laquelle il se produit. Le jeu herméneutique se joue ainsi à tous les niveaux. Ce n'est plus seulement le personnage du détective qui a statut de sémiologue, mais aussi l'auteur. On a presque affaire ici à un roman d'apprentissage : apprentissage par l'héroïne de la souplesse morale, transmission de ce savoir au lecteur, et apprentissage par ce dernier des nouvelles données de la société : on obtient ainsi une sorte de manuel, un livre de recettes (difficile d'échapper à la métaphore culinaire avec Marinina !), un *Bildungskriminalroman* (pour revenir dans le littéraire...) où l'auteur aide l'héroïne et le lecteur à faire ou parfaire leur éducation.

Le roman à suspense de Marinina unit ainsi la forme occidentale du roman policier au discours didactique bien connu de la littérature russe. On obtient un roman double qui met en scène la perte de fermeté et le trouble, tout en les insérant dans la rigidité d'un discours didactique, bien que sans invective violente contre le mal (au contraire de Viktor Astafiev dans *Triste Polar*, qui n'est d'ailleurs pas vraiment un « polar »...).

Le rôle de cette littérature semble finalement assez traditionnel : apporter des réponses aux questions — mais ici pas tant métaphysiques que morales et sociologiques —, apporter des repères, témoigner d'une époque en plein mouvement. On dit souvent que le roman policier est conservateur : dans le roman à énigme sous sa forme la plus pure (dont l'exemple type est l'œuvre d'Agatha Christie), le

meurtre dérange un ordre établi et tout le déroulement du récit vise au rétablissement de cet ordre. Ici, comme dans le thriller, le meurtre est l'expression d'un monde qui va mal, le paradis est perdu depuis longtemps, mais on vit avec et on tente de réparer les accidents qui s'y produisent. Il est aussi rassurant car, quand même, le bien triomphe, et ce sentiment de confort n'est pas superflu dans une société qui se trouve prise dans les filets d'une criminalité en pleine croissance.

Mais l'émergence de ce type de littérature témoigne de profonds changements dans le paysage littéraire russe.

Le premier changement concerne la figure de l'auteur et le rôle de l'écrivain : la clé du succès de Marinina auprès du lecteur russe est, entre autres, que cette littérature est une production qui « n'est pas hautaine »¹⁸, qui respecte le goût du grand public et va à sa rencontre. Les nombreuses interviews données par Marinina dans des revues et journaux grand public témoignent de sa volonté de rester proche des gens, d'être « quelqu'un comme tout le monde »¹⁹. Elle ne reste pas dans l'espace clos fermé des expériences littéraires (que de nombreux critiques russes regroupent sous le terme de « postmodernisme », employant ce terme dans une acception très floue et galvaudée). Je n'entrerai pas ici dans la polémique au sujet de la valeur littéraire des textes de Marinina, car ce n'est pas mon propos et qu'il est de toute manière évident que la valeur de ces textes n'est pas dans leur niveau littéraire, mais dans l'apport qu'ils représentent dans le contexte de la littérature russe contemporaine. Marinina est un nouveau type d'écrivains qui gagne de l'argent avec sa prose, ce qui est encore considéré comme honteux par certains, parce que cela sous-entend une adaptation au marché, à un lecteur « non noble ». Mais quoi qu'on puisse penser de ce processus²⁰, l'écrivain n'est plus dans une tour d'ivoire financière. Si avant il devait s'adapter au pouvoir politique (ce qui lui permettait de bien vivre dans cette tour d'ivoire), il doit aujourd'hui s'adapter au pouvoir des masses (j'allais presque dire au pouvoir du prolétariat...), à la « conjoncture », pour reprendre le terme de Vladimir Novikov²¹, bref au marché, ce qui est également inacceptable pour les puristes.

Enfin, et je vois en cela la grande nouveauté qu'apporte ce type d'œuvres, ce genre introduit en Russie un nouveau rapport à la littérature. Dans le roman policier, ce n'est pas tant la fin qui est importante que le déroulement du texte : c'est la tension et le fait de maintenir la tension qui procurent un plaisir (Dennis Porter a mis en évidence le parallélisme entre la lecture du roman policier et l'acte sexuel²²). C'est précisément ce principe de plaisir, bien que lié à la mort (Éros et Thanatos sont deux figures notoirement indissociables), qui domine dans la lecture du roman policier. Le roman policier, comme le roman à l'eau de rose, s'adresse aux mécanismes réflexes,

même s'il est très réaliste. On est dépendant de cette lecture, on y prend un plaisir un peu coupable puisqu'on y flirte avec le mal. Ce type de littérature fait office de drogue, on y revient toujours pour faire durer le plaisir. Le roman réapparaît toujours sous forme des épisodes suivants de la série : dès qu'un meurtre est élucidé, l'auteur en invente un autre qui ouvre un nouveau livre, et l'enquête redémarre. Mais le plaisir, lui, est clos sur lui-même et en quelque sorte gratuit. La littérature devient distraction et non plus bouée de sauvetage. De lieu central, où se produisaient les processus essentiels de la pensée, elle devient lieu périphérique, accessoire, éventuellement clé pour une nouvelle réalité, guide non plus au sens noble du terme (qui montre la voie vers la révélation), mais au sens le plus quotidien (qui évite que l'on trébuche sur les aspérités du chemin).

Or, ce rôle de la littérature n'est pas encore bien accepté dans le milieu littéraire russe, car il n'entre pas dans le schéma du rôle traditionnel de la « Grande littérature russe ». Cette dernière s'adresse moins aux sens qu'à la tête, à la réflexion métaphysique, et elle a habitué le lecteur à se déplacer sur la chaîne ininterrompue des textes entre eux ainsi qu'entre les textes et le réel : la grande intertextualité de la littérature russe, qui renvoie à des modèles, les cite, les réutilise, ainsi que l'esthétique de l'allusion n'ont plus lieu d'être ici. Le style est transparent, alors que la littérature russe cultive un style chargé de références, se perpétuant elle-même et se nourrissant d'elle-même. Le roman policier sort de ce schéma. Il cite ses ancêtres, mais c'est plus un clin d'œil qu'une modalité de l'écriture. La chaîne se brise donc ici, en partie par l'importation d'une forme occidentale, mais aussi parce que la littérature s'affranchit de son passé, comme la société est en train de s'affranchir du sien. Le terrain est préparé pour une autre littérature qui reste à venir, dont on perçoit les prémisses chez un Viktor Pélévine, un Alekseï Slapovski, qui utilisent d'ailleurs des procédés typiques du roman policier.

Le roman policier précipite la désacralisation de la littérature, qui se réalise aussi dans les genres nobles par le fait qu'ils se refusent à apporter des réponses. Le roman policier apporte lui des repères, thématiquement il cherche à récupérer l'intégrité du moi, de la société, structurellement il récupère la forme littéraire. Il se transforme ainsi en garant de la littérature : c'est beaucoup en lui que la vie se trouve à cette étape transitionnelle. Il ne représente certes pas la littérature du futur sous sa forme intégrale ni optimale, mais c'est lui peut-être qui en est le terreau. La mise en place du principe du plaisir gratuit est une manière de domestiquer la littérature, de diminuer son arrogance dans un pays qui l'avait portée au pinacle.

Roman par excellence des périodes de transition d'une société, le roman policier est emblématique des temps que traverse la Russie :

roman de la production massive, lié à l'émergence d'un nouveau type de marché (comme lors de son apparition dans la France de l'industrialisation triomphante du milieu du XIX^e siècle, ou lors de celle du thriller dans l'Amérique en crise des années 30), d'un nouveau type de production écrite, il est aussi le roman de l'insécurité et du changement des repères moraux. Son apparition sanctionne un retour violent d'une part au réel et d'autre part à l'analyse, évincée de la culture soviétique officielle, et aussi l'avènement du plaisir pur, ce qui n'est pas le moindre de ses mérites...

NOTES

1. Lev Gudkov, « Massovaja literatura kak problema. Dlja kogo ? », in *Novoe literaturnoe obozrenie*, 22, 1996, p. 79.
2. Cette inventivité est particulièrement bien mise en valeur par Jacques Dubois dans sa remarquable étude sur le roman policier : *le Roman policier ou la Modernité*, Nathan, Paris, 1992.
3. Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Points Seuil, Paris, 1980, p. 10.
4. Une table ronde est même consacrée à l'immense succès des romans de Marinina dans le numéro un de la revue *Neprikosnovennyj zapas*, revue consacrée à des « essais sur les mœurs de la communauté culturelle » et éditée par la rédactrice en chef de *Novoe literaturnoe obozrenie*, Irina Proxorova : « Na rendez-vous s Marininoj », in *Neprikosnovennyj zapas*, n° 1, 1998, p. 39-42.
5. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 17.
6. « ... le héros est en général seul (il ne s'agit pas de deux ou trois amis, ni d'un groupe de professionnels, ni d'une famille, ni d'un "cercle", ni d'un "milieu") », Boris Dubin, « Ispytanie na sostojatel'nost': k sociologičeskoj poëtike russkogo romana-boevika », in *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1996, 22, p. 253.
7. Sergej Čuprinin avait très justement noté en 1995 le processus de russification de la culture de masse dans l'article « Perečen' primet », in *Znamja*, 1995, n° 1, p. 189.
8. Sergej Mitrofanov, « Strašnye skazki Rossii », *Nezavisimaja gazeta*, 23/1/97, p. 7.
9. On pense ici à deux grandes dames du roman policier anglo-saxon : P. D. James et Patricia Cornwell, qui appartiennent elles aussi au monde de la police.
10. Cf. toutes les variations, de la Chine au V^e siècle de Robert Van Gulik à l'Angleterre du Moyen Âge d'Ellis Peters, en passant par l'Amérique des années trente du roman noir.
11. Umberto Eco, « Pleurer pour Jenny ? », in *De Superman au Surhomme*, Le Livre de Poche Biblio essais, Paris, 1993, p. 18.
12. *La Liste noire*, Moscou, Eksmo, 1997, p. 28.
13. *Ibid.*, p. 29.

14. Viktor Erofeev, « En guise de préface », traduit par Georges Philippenko, in *les Fleurs du Mal russe*, Albin Michel, Paris, 1997, p. 9-29.
15. Comme le remarque pertinemment Sergej Kozlov, Nastia est « une intellectuelle des années soixante-dix » qui « vit dans le monde mouvant et anarchique des années quatre-vingt-dix », « Na rendez-vous s Marininoj », *op. cit.*, p. 40-41. Nastia est typique des personnes formées à l'époque soviétique mais évoluant dans la période postsoviétique, et elle est ainsi à l'image de la majorité de ses lecteurs.
16. Irina Proxorova estime à juste titre qu'il s'agit d'une « réhabilitation du travail intellectuel, qui a commencé dans les années soixante », *ibid.*, p. 40.
17. Avec, entre autres, la parution de magazines tels que *Cosmopolitan* ou *Playboy*.
18. Natal'ja Ivanova, « Nakopitel' », in *Družba narodov*, 1997, n° 7, p. 196.
19. Est particulièrement représentative à cet égard une interview parue en 1997 dans le journal féminin *Lilit*, où l'on voit des photos de Marinina chez elle, avec son chien en peluche, son compagnon, et où elle évoque avec force détails ses complexes, son enfance, sa vie...
20. Heureusement, les mentalités évoluent dans ce domaine, et il n'est pas rare aujourd'hui de trouver des articles traitant du problème du rapport entre l'écrivain et l'argent de manière objective et dépassionnée.
21. Cf. « les Quatre conjonctures littéraires du XX^e siècle », p. 7-15 de ce numéro.
22. Dennis Porter, « the Erotics of narrative », in *the Pursuit of crime*, New Haven – London, Yale University Press, p. 100-111.