



HAL
open science

Crypsis et mimésis : l'alibi caché de Marta Sanz dans *Black, black, black* (2010) et *Un buen detective no se casa jamás* (2012)

Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Pascale Peyraga. Crypsis et mimésis : l'alibi caché de Marta Sanz dans *Black, black, black* (2010) et *Un buen detective no se casa jamás* (2012). *L'imaginaire social dans le roman noir espagnol du XXI^e siècle*, Emilie Guyard, Sep 2016, Pau, France. pp. 143-182. hal-01515694

HAL Id: hal-01515694

<https://hal.science/hal-01515694>

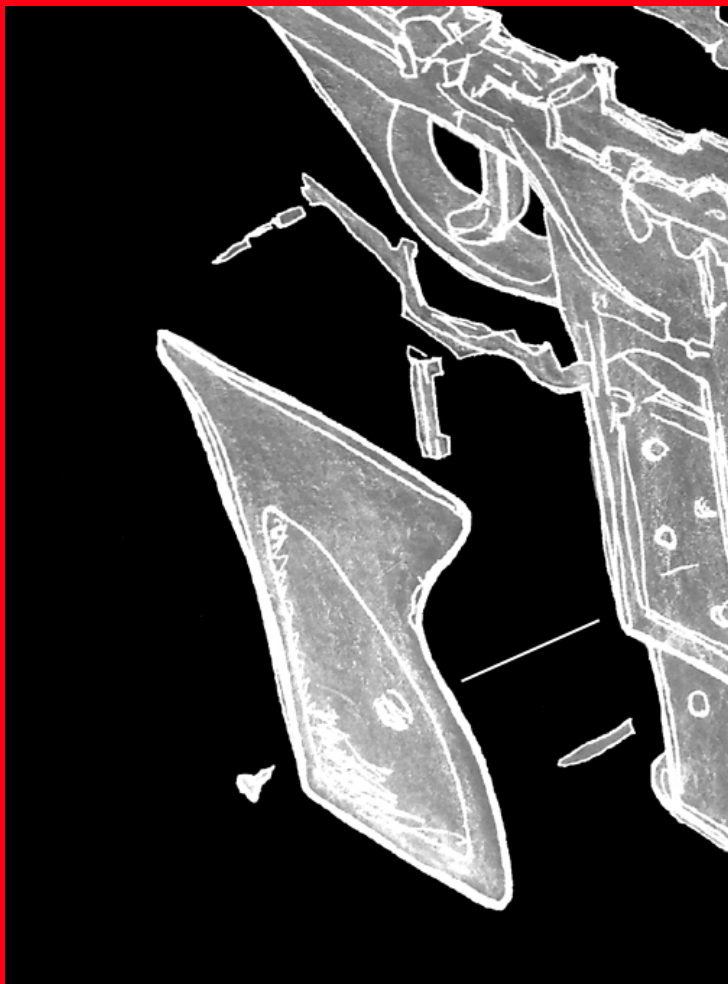
Submitted on 28 Apr 2017

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.

L'IMAGINAIRE SOCIAL DANS LE ROMAN NOIR ESPAGNOL ET PORTUGAIS DU XXI^e SIÈCLE

Émilie GUYARD (Éd.)



ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2017
Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

ISBN : 978-2-36783-091-9
ISSN : 2265-0776

SOMMAIRE

Émilie GUYARD

Introduction 9

Àlex MARTÍN ESCRIBÀ y Javier SÁNCHEZ ZAPATERO

De Plinio a Bevilacqua: breve historia de la novela negra y
policiaca española..... 23

Jafet ISRAEL LARA

Jueces, policías y políticos. La visión crítica y de denuncia de la
novela negra de Lorenzo Silva..... 41

Nicolas LE FLAHEC

Héritages et filiations dans *Deux Petites Filles* de Cristina Fallarás... 61

Marie-Thérèse VIDA KILIDJAN

¿Harraga y Donde mueren los ríos de Antonio Lozano, dos novelas
policiacas sobre la emigración?..... 79

Marie DELANNOY

L'écrivain-déetective face à une société idéologisée dans *El cementerio
vacío* de Ramiro Pinilla 91

Pierre-Michel PRANVILLE

Le passé colonial portugais dans les romans noirs de Francisco José
Viegas : littérature policière thérapeutique, devoir de mémoire ou
simple nostalgie ? 111

Myriam ROCHE

Le choix des armes : le roman noir, chronique d'une société
en crise..... 127

Pascale PEYRAGA	
Crypsis et mimésis : l'alibi caché de Marta Sanz dans <i>Black, black, black</i> (2010) et <i>Un buen detective no se casa jamás</i> (2012).....	143
Blanca RIESTRA	
<i>Submáquina</i> : le noir au féminin	183
Encuentro con Alicia GIMÉNEZ-BARTLETT y Víctor DEL ÁRBOL.....	199
Résumés des articles	223
Les auteurs	231

CRYPISIS ET MIMÉISIS : L'ALIBI CACHÉ DE MARTA SANZ
DANS *BLACK, BLACK, BLACK* (2010) ET
UN BUEN DETECTIVE NO SE CASA JAMÁS (2012)

Pascale PEYRAGA
*Université de Pau et des Pays de l'Adour**

* UNIV PAU & PAYS ADOUR, LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS DE
L'ARC ATLANTIQUE-EFM, EA1925, 64000, PAU, France.

Escribo en términos generales y también esta novela particular porque me inquieta el mundo, su estado de salud, y las palabras que sirven para contarlo. [...] *Escribo porque* me gusta experimentar con los límites de los géneros literarios. También *escribo porque* quiero saber qué significa ser mujeres u hombres en el mundo de hoy [...] *Escribo porque* estoy viva y necesito decir algunas cosas. Entenderlas mientras voy escribiendo. Incluso denunciarlas. (itálicas ajoutées).

Marta SANZ, « Por qué un detective no se casa jamás », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 741, 2012, p. 43, 47-48.

« Por qué un detective no se casa jamás », forme parodique des décalogues policiers canoniques, fut écrit par Marta Sanz à l'occasion de la parution de son second roman policier, *Un buen detective no se casa jamás*. Ce manifeste était à la fois définition d'une activité d'écriture et autodéfinition d'une écrivaine-citoyenne mue par des motivations éthiques et esthétiques, qui s'appuyait sur le principe que toute forme est idéologique pour affirmer l'existence d'un lien étroit entre formes narratives, idéologie et société¹ et utiliser ainsi la littérature à des fins citoyennes².

1. Cette idée, directement puisée dans l'essai sartrien *Qu'est-ce que la littérature* (1948), parcourt la pensée critique de Marta Sanz, qui la reformule au cours du temps : « Repito: la cultura es una cristalización de la ideología. De la dominante, de la hegemónica que no se siente como tal ideología », « Toda la cultura encarna un posicionamiento ideológico » (Marta SANZ, *No tan incendiario: textos políticos que salen del cenáculo*. Cáceres : Editorial Periférica, 2014, p. 29, 30), « las formas son ideológica e históricamente significativas » (Marta SANZ, « Siete apuntes sobre literatura y compromiso », *Mercurio: panorama de libros*, n° 175, 29 octobre 2015).

2. « Escribo porque estoy viva y necesito decir algunas cosas. Entenderlas mientras voy escribiendo. Incluso denunciarlas ». SANZ, « Por qué un detective no se casa jamás », *op. cit.*, p. 48.

Or, si les problématiques sociales ont de tout temps été utilisées par le roman noir comme base narrative – la transgression criminelle autorisant l’expression d’un malaise, le plus souvent social –, il est légitime de s’interroger sur l’irruption du diptyque policier – *Black, black, black* (2010) et *Un detective no se casa jamás* (2012) – au milieu d’une production romanesque déjà dense³, Marta Sanz n’ayant finalement réalisé qu’un bref aller-retour dans le noir. Justifier cette incursion dans le genre policier par la récession économique que connut l’Espagne à partir de 2008 ne constitue probablement pas une explication suffisante, la crise espagnole – tant socioéconomique que politique⁴ – ayant persisté au-delà de l’année 2012⁵, date à laquelle l’expérience policière de la romancière prit fin. En revanche, l’associer à une exploration des genres littéraires porteuse de transgression n’est sans doute pas vain, *Black, black, black* et *Un detective no se casa jamás* s’affichant comme des romans noirs tout en s’en écartant par de nombreux aspects. Délaisser le détective Arturo Zarco après 2012 serait alors, de la part de Marta Sanz, la marque d’une expérimentation menée à son terme, dans laquelle la présence de deux récits dialoguant à une courte distance pourrait introduire la dualité – voire la duplicité – comme une clef de lecture potentielle de ces deux romans.

Il nous importera donc d’étudier la façon dont se concilient dans les romans policiers de Marta Sanz son inquiétude sociale – son versant éthique dirons-nous –, et ses préoccupations esthétiques observables dans la mise à l’épreuve générique du roman noir. Dans quelle mesure le travail sur le roman policier, genre hypercodifié dont la romancière altère certains traits tout

3. Le diptyque policier fait suite à une série de six premiers romans (*El frío*, 1995, *Lenguas muertas*, 1997, *Los mejores tiempos*, 2001, *Animales domésticos*, 2003, *Susana y los viejos*, 2006, *La lección de anatomía*, 2008), et il a été suivi, à ce jour, par la publication de quatre nouveaux romans non policiers, *Amour fou*, 2013, *Daniela Astor y la caja negra*, 2013, *Farándula*, 2015, *Clavícula*, 2017.

4. Uri EISENZWEIG, *Le Récit impossible : forme et sens du roman policier*. Paris : C. Bourgois, 1986, p. 56.

5. Voir par exemple l’ouvrage récent de Nacima Baron et Barbara Loyer, *L’Espagne en crise(s) : Une géopolitique au XXI^e siècle*. Paris : Armand Colin, 2015.

en conservant d'autres marques constitutives, peut-il illustrer le fonctionnement de la société, ou modifier les représentations que l'on s'en fait ? Comment les ressorts habituels du polar, sa dimension herméneutique, le décryptage des indices et la résolution d'une énigme, se prêtent-ils à une réflexion sur les idéologies qui régissent nos sociétés, de façon parfois aussi subreptice que les indices cachés dans les pages du roman ? Dans quelle mesure enfin les variations génériques et les mutations sociétales peuvent-elle être rapportées à l'instabilité croissante d'un sujet dont l'identité est également remise en question dans les deux œuvres de Marta Sanz ? L'exploration de ces pistes exégétiques nous autorisera alors à revenir sur l'inclination éphémère de Marta Sanz pour le roman noir et sur l'apport de ce genre dans une trajectoire littéraire plus traditionnelle.

L'ALIBI DU POLAR

Black, black, black (2010) et *Un buen detective no se casa jamás* (2012)⁶ furent tous deux publiés dans la collection « Narrativas hispánicas » d'Anagrama, avant d'être réédités en 2014 dans la « Colección Compactos », une réédition qui accentuait, à travers ses éléments paratextuels, la spécificité d'un diptyque policier saisi entre la transgression générique et l'attachement aux codes du polar. Effectivement, les deux titres ont beau emphatiser l'héritage du roman noir, l'un renvoyant à la tradition anglophone du genre à travers la triple répétition de l'adjectif « black », l'autre traduisant l'un de ses préceptes, « Un bon détective ne se marie jamais », énoncé en 1949 par Raymond Chandler dans ses *Douze Notes sur le roman policier*⁷, les couvertures des deux romans orientent le lecteur dans des directions plus contrastées. Alors que la couverture de *BBB* tend à renforcer son ancrage dans le genre du polar, grâce

6. Les deux romans seront désormais désignés dans le corps du texte par les acronymes *BBB* et *BDCJ*.

7. « A really good detective never gets married ». Raymond CHANDLER, « Twelve Notes on The Mystery Novel », in Frank MACSHANE (dir.), *The notebooks of Raymond Chandler and "English summer": A Gothic romance*. New York : Ecco press, 1991, p. 35-40.

à sa couleur jaune et à ses cadres noirs en écho aux ouvrages de la « Série Noire », celle de *BDCJ* insinue l'hybridation générique au cœur du paratexte. Le montage photographique tiré du film *Sueurs Froides* d'Alfred Hitchcock, représentant sur un fond rose l'ancien policier John Ferguson (James Steward) tiraillé entre son amie Midge Wood (Barbara Bel Geddes), et Madeleine/Judy (Kim Novak), se prête autant aux développements amoureux des romans à l'eau de rose qu'aux intrigues criminelles des romans policiers. Or, cette couverture composite synthétise véritablement l'intrigue de *Un buen detective no se casa jamás*, puisque les deux crimes commis sur Amparo Orts, la chef de famille, et sur sa nièce Marina Frankel se déroulent sur un fond de rivalité amoureuse, Marina convoitant depuis son enfance l'époux d'Amparo, le podologue Marcos Cambra, dont le cœur est à son tour partagé entre Amparo et sa sœur jumelle Janni, partie par amour s'exiler en Allemagne après avoir confié à sa sœur l'éducation d'Else et Marina, ses propres filles jumelles. Le montage de *Sueurs froides* symbolise également le dilemme d'Arturo Zarco, le détective gay de *BDCJ* partagé entre Marina, l'amie de toujours qu'il rejoint dans le mas familial, et Paula Quiñones, son ex-épouse qui, tel un Jiminy Cricket moderne, lui prodigue de sages conseils à l'oreille. Il renvoie aussi à la situation de Zarco dans *BBB*, au centre du triangle amoureux impliquant Paula, son ex-femme et collaboratrice, et le jeune entomologiste Olmo, dont il tombe éperdument amoureux.

Ces premiers éléments paratextuels préfigurent les questionnements développés dans les deux romans, les permutations des sujets dans la société, la problématique identitaire, la (re)-définition générique des deux romans « policiers », qui s'adossent aux archétypes du genre pour mieux s'en éloigner. Ainsi la construction narrative et identitaire d'Arturo Zarco, le détective postmoderne de Marta Sanz, vivant dans une Espagne en crise qui voit émerger le phénomène des cyberdépendances et des *hikikomoris*⁸, s'élabore-t-elle en référence directe aux modèles des

8. Le terme *hikikomori* a émergé au Japon au début des années 1990 pour désigner des adolescents ou de jeunes adultes ayant décidé de se couper

détectives américains enquêtant dans une société elle aussi corrompue, celle des années 1920 et 1940 – tels que le Philo Vance⁹ de S.S. Van Dine ou Philip Marlowe¹⁰, le personnage emblématique de Raymond Chandler – voire celle de l'après-guerre mondiale et du Maccarthysme – convoquée à travers la figure de Mike Hammer¹¹ –. Les enjeux de réélaboration se concentrent sur le motif même du crime ainsi que sur la transgression de la figure du détective, laquelle passe par une reconnaissance préalable d'un code et d'une généricité prescriptive¹². Ne pas être un « bon détective » (« a really good detective » selon les termes de Raymond

physiquement du monde et de se reclure dans leur chambre, passant leur journée à lire des mangas et à jouer aux jeux vidéo. Près d'un jeune japonais sur cent serait désormais concerné par ce phénomène psychopathologique et sociologique étudié dès 1998 par le psychiatre Tamaki Saito (*Hikikomori : adolescence without end*) ou, plus récemment, par un groupe de spécialistes français (psychanalystes, pédopsychiatres...) dans un ouvrage intitulé *Hikikomori, ces adolescents en retrait* (2014).

Bien qu'initialement assimilé à la culture japonaise, le syndrome de l'*hikikomori* s'est depuis peu étendu à d'autres pays d'Asie ainsi qu'à Europe ou à l'Amérique.

9. Philo Vance est détective dans douze romans policiers de l'américain Willard Huntington Wright (alias S.S. Van Dime) entre 1926 et 1939.

10. Apparu pour la première fois en 1934 dans *Finger Man*, Philip Marlowe, le détective californien inventé par Raymond Chandler, moralement intègre et qui ne se laisse pas séduire par les femmes fatales, est typique du roman noir initié par Dashiell Hammett dans les années 1920, où le détective privé jette un regard cynique et pessimiste sur une société corrompue.

11. Détective privé new-yorkais, qui apparaît dans les romans de Mickey Spillane à partir de 1947, résolument raciste, homophobe et anticommuniste – la parution des romans coïncidant avec l'ère du maccarthysme (1950-1954) –, Mike Hammer incarne les valeurs de l'idéologie dominante des WASP américains de l'après-guerre.

12. Sans répertoire les nombreux ouvrages théoriques écrits sur le roman policier, nous citerons quelques-uns des décalogues et des préceptes édictés par les auteurs de romans policiers dans la première moitié du xx^e siècle : S. S. VAN DINE, « Twenty Rules for Writing Detective Stories », *The American Magazine*, septembre 1928 ; Ronald Arbuthnott KNOX, « A Detective Story Decalogue », in Henry HARRINGTON et Ronald Arbuthnott KNOX (dirs.), *The best English detective stories : first series*. New York : Horace Liveright, 1929 ; Frank ARMER, « Sex in Detective Fiction – Do's and Don'ts », *Spicy Detective magazine*, 1935 ; CHANDLER, *op. cit.*

Chandler¹³), ne pas respecter les normes du genre s'impose comme un impératif dans la caractérisation de Zarco, ce que confirme le titre du deuxième roman, *Un buen detective no se casa jamás*, qui le condamne par anticipation : Arturo Zarco ayant déjà été marié, assumant en outre son homosexualité – contraire à la masculinité hétéronormative prônée par les maîtres du genre¹⁴ –, et se lançant enfin dans une nouvelle aventure amoureuse – proscrite par un Van Dine ou un Chandler¹⁵ –, il ne peut être jugé positivement qu'à condition que les normes originelles soient écartées et subrogées. Cette confrontation entre anciennes et nouvelles normes structure de façon significative l'arrivée de Zarco chez les parents de Cristina Esquivel, la première victime de *BBB* :

En el chalé de los Esquivel *no me recibe una muchacha* que se chupa el dedo con ojos de perdida mientras restriega su cuerpo contra mi bragueta imposible. *Me recibe un matrimonio sesentón* con unos rasgos físicos tan vulgares que los recuerdo con dificultad. Allí *no hay*

13. CHANDLER, *op. cit.*

14. Sur la présence d'une masculinité dominante dans le roman policier et son évolution au cours du xx^e siècle, nous renvoyons à : Nattie GOLUBOV, « La masculinidad, la feminidad y la novela negra », *Anuario de Letras Modernas*, vol. 5, 1991-1992, p. 99-121 ; José Ismael GUTIÉRREZ, « Las masculinidades alternativas en la narrativa antidetectivesca de Marta Sanz : El detective gay Arturo Zarco », *Letras Femeninas*, 40 (2), Winter 2014, p. 109-128 ; Rocío STEVENSON, « Is the gay or lesbian detective necessarily a transgressive figure ? The examples of gravedigger and murder by tradition under discussion », *Anglogermanica online : Revista electrónica periódica de filología alemana e inglesa*, n° 5, 2007 ; Iván Martín CEREZO, « La evolución del detective en el género policiaco », *Tonos digital : Revista electrónica de estudios filológicos*, n° 10, 2005. URL : <<http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm>>. [Consulté le 26 juin 2016].

15. « There must be no love interest. The business in hand is to bring a criminal to the bar of justice, not to bring a lovelorn couple to the hymeneal altar ». VAN DINE, *op. cit.* ; « Love interest nearly always weakens a mystery story because it creates a type of suspense that is antagonistic and not complementary to the detective's struggle to solve the problem. The kind of love interest that works is the one that complicates the problem by adding to the detective's troubles but which at the same time you instinctively feel will not survive the story. A really good detective never gets married. He would lose his detachment, and this detachment is part of his charm ». CHANDLER, *op. cit.*

*invernadero ni orquídeas con pétalos cárnicos. No bebo varios vasos largos de whisky o de coñac, llenos hasta el borde, mientras el señor Esquivel se emborracha sólo con mirarme y aspira el humo de mis cigarrillos sin filtro para embriagarse por transferencia. [...] Me dan una fanta de naranja y encima de la mesita no hay ceniceros. La camisa no se me empapa en sudor ni la tela deja transparentar la tableta de chocolate de mi musculatura*¹⁶. [italiques ajoutées]

Marta Sanz reprend des clichés servant de toile de fond au polar – les femmes séductrices, les alcools forts, les serres et les orchidées¹⁷ – pour les nier méthodiquement et leur opposer un cadre plus ordinaire, dans lequel le soda se substitue par exemple aux traditionnels whiskys. De même en est-il pour Zarco, qui fait l'objet d'une construction inversée par rapport au code sous-jacent : l'image sexuellement dégradée du détective, née de son échec matrimonial et de son penchant pour les éphèbes, n'est jamais que la facette la plus visible de ses faiblesses ; en réalité, Zarco n'occupe que rarement la position dominante, distanciée et impartiale théoriquement due à sa fonction de détective : toisé par la mère d'Olmo, Luz, dans les escaliers de l'immeuble madrilène de *BBB*, il est observé à son insu par Amparo lorsqu'elle l'autorise à pénétrer dans sa chambre (*BDCJ*, p. 105-111), et il se retrouve saisi dans la position du « chasseur chassé¹⁸ », quand il ne laisse pas, tel un coupable, ses empreintes sur le lieu du crime (*BBB*, p. 39).

Pis encore, le déclassement de Zarco en tant que détective s'accroît au fil des deux narrations : sa confiance initiale dans le pouvoir de déchiffrement des symboles s'effondre à la fin du premier récit policier, lorsqu'il s'avoue « prêt à renier les préceptes

16. Marta SANZ, *Black, black, black*. Barcelona : Anagrama, 2014 (Compactos), p. 16.

17. Céline HROMADOVA, « Le pouvoir des fleurs dans le roman policier », *Projet innovant des jeunes chercheurs de l'ED 120 (Paris 3), Ecrivez-le avec des fleurs*, 2014. URL : <<https://fleurs.hypotheses.org/519>>. [Consulté le 14 août 2016].

18. « ¡Cazador cazado ! ». Marta SANZ, *Un buen detective no se casa jamás*. Barcelona : Anagrama, 2014 (Compactos), p. 111.

structurant son activité professionnelle¹⁹ », et *Un buen detective no se casa jamás* parachève cette évolution : Arturo Zarco s’y définit comme un « détective en vacances²⁰ », rejetant toute forme de sacralisation ou de transcendance pour affirmer sa nature humaine et se placer « au milieu des hommes » :

No soy un cura. Espero que Marcos Cambra no me esté pidiendo el ego te absolvo. Aunque un buen detective no se casa jamás. Aunque deba ser un anacoreta sobre la peña pelada. Un proselitista de la eficacia del luminol. Conocedor de los ritos, protocolos y ortodoxias, que embolsa las pruebas – pelos, saliva, semen, miguitas, colillas, láminas de uña, pellejos, esputos, sangre menstrual, lejía, basura, vómito – con dedos enguantados que más tarde alzan sobre el altar la hostia. [...] Un buen detective es [...] un místico en su ascesis hacia la verdad – sube por la escalera de caracol –. [...] Espero que Marcos Cambra no busque en mí la confidencialidad que sólo un religioso – silencio cartujo, hábito blanco roto hasta los pies, cordón en la cintura – podría ofrecerle. Ni una empatía basada en la pereza del amor. Porque yo soy un hombre²¹. [italiques ajoutées]

Quant au traitement de l’acte criminel, il révèle également un déplacement du centre d’intérêt du polar, une mise à distance du crime liée à la temporalité de la diégèse, aux atermoiements narratifs ou aux modalités des meurtres. Ainsi les premières pages de Marta Sanz n’exposent-elles pas de situation de chaos initial, inhérent au crime et à la rupture du contrat social, puisque dans *BBB*, Arturo Zarco enquête sur un assassinat commis un an auparavant, et que le double assassinat d’Amparo et de sa nièce Marina est uniquement révélé dans l’avant-dernier chapitre dans *Un detective no se casa jamás*, Marta Sanz s’écartant alors des prescriptions de S.S. Van Dine selon lesquelles « faire lire trois cents pages sans même offrir un meurtre serait se montrer trop exigeant

19. « Dispuesto a *renegar de las máximas* que orientan su labor profesional » (italiques ajoutées). SANZ, *Black, black, black*, op. cit., p. 252.

20. Voir SANZ, *Un buen detective no se casa jamás*, op. cit., p. 17, 205, 286.

21. *Ibid.*, p. 288.

vis-à-vis d'un lecteur de roman policier²² ». Est également démenti l'aphorisme selon lequel « il n'existe pas de roman policier sans cadavre [...] »²³, puisqu'aucune preuve tangible ne vient confirmer ces assassinats : en usurpant l'identité de sa sœur jumelle et en la remplaçant à la tête de la famille, Janni occulte la disparition d'Amparo et seule l'absence de Marina – son prétendu voyage – a pu être constatée. Pas de corps pour attester des meurtres et, le cas échéant, pas de sang ou de marque violente du crime, Cristina, Amparo et Marina ayant été tuées par strangulation, étouffement ou noyade. Enfin, le crime est soumis à une déréalisation et une banalisation généralisées, à travers les processus d'écriture ou de mise en récit qui accompagnent les enquêtes dans les deux romans. Le journal intime de Luz, par exemple, décrit dans *BBB* une série de crimes domestiques dont le caractère potentiel, ludique ou littéraire est affirmé, le dernier crime imaginaire étant qualifié de « mort livresque dans un livre de mort²⁴ ».

L'incursion de Marta Sanz dans le récit policier s'accompagnant d'une transmutation de deux des éléments fondamentaux du genre, la figure du détective et le motif du crime, tous deux dévoyés et mis à distance, nous nous interrogerons maintenant sur les mécanismes et les potentialités du roman policier ayant pu justifier, aux yeux de Marta Sanz, le double développement romanesque de *BBB* et *BDCJ*, prenant éventuellement sens dans leur conjonction avec les mutations formelles du genre, dont la finalité dépasserait le seul plaisir d'« expérimentation des limites des genres littéraires²⁵ ». Nous retiendrons trois constantes

22. « There simply must be a corpse in a detective novel, and the deader the corpse the better. No lesser crime than murder will suffice. Three hundred pages is far too much pothor for a crime other than murder. After all, the reader's trouble and expenditure of energy must be rewarded ». VAN DINE, *op. cit.*

23. *Ibid.*

24. « Una muerte de libro en un libro de muerte ». SANZ, *Black, black, black*, *op. cit.*, p. 219.

25. Marta SANZ, « Por qué un detective no se casa jamás », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 741, 2012.

identifiées au genre du policier²⁶, ouvertement exhibées dans les deux romans, et qui rejoignent les préoccupations personnelles exprimées par Marta Sanz :

– Tout d’abord, la prééminence d’un code herméneutique, liée au fait que tout détective a pour tâche de déchiffrer l’histoire, d’interpréter des indices, de passer de l’ignorance à une position de savoir. Dans le cas présent, le processus et la rhétorique herméneutiques sont bien présents, mais la quête d’une vérité judiciaire semble servir de prétexte – d’alibi – à la production de sens dans des domaines plus larges que celui du crime.

– Cette dimension exégétique s’étend en effet à l’acte d’écriture, les deux romans de Marta Sanz soulignant une homologie étroite entre le travail du détective et celui de l’écrivain, tous deux réagençant et mettant en récit les signes pour faire sens. Cette référence au processus d’écriture et au genre policier génèrent une dimension métafictionnelle, une réflexion étudiant le pouvoir de l’écriture sur le réel, et qui reprend finalement une perspective régulièrement développée par Marta Sanz dans ses interviews et dans ses essais²⁷.

– Enfin, le roman policier a toujours entretenu avec le monde réel des relations étroites, l’élucidation d’un crime s’accompagnant souvent de l’exploration d’un espace sociopolitique précis ou d’une communauté humaine spécifique (la famille Orts dans *BDCJ*, les habitants de l’immeuble de Cristina Esquivel dans *BBB*), cette communauté équivalant à un microcosme observé à la loupe par le détective et permettant de découvrir, à l’image du roman réaliste, les rouages socio-économiques et politiques de la société.

26. Voir par exemple, pour ce qui est de la prééminence du code herméneutique dans le récit criminel, sa dimension métafictionnelle et sa portée idéologique, l’ouvrage de Franck EVRARD, *Lire le roman policier*. Paris : Dunod, 1996, p. 11-15, 85-91, 92-102.

27. Citons en particulier l’essai publié en 2014, *No tan incendiario*, qui examine le rôle de la littérature et des écrivains dans le contexte socio-politique et culturel actuel, soulignant le regard engagé de Marta Sanz sur son métier et sur le monde qui l’entoure, bien loin de la vision de l’écrivain reclus dans sa tour d’ivoire. Marta SANZ, *No tan incendiario: textos políticos que salen del cenáculo*, op. cit.

Notre propos est de mettre en relation ces trois dimensions afin de souligner le parallélisme structurel entre les romans policiers de Marta Sanz et les polars du début du xx^e siècle nés de la crise, qui concevaient le crime comme un produit de la société capitaliste occidentale et qui dénonçaient les injustices d'un système prônant théoriquement la liberté et l'égalité. De la même façon, *BBB* et *BDCJ* reflèteraient la situation d'une Espagne postmoderne, en proie au désenchantement politique, économique et culturel, mais ils se différencieraient du roman noir traditionnel par les questionnements formels qu'ils engagent : toute forme étant idéologique et déterminée par un discours dominant, la transformation générique tendrait tout autant à révéler l'idéologie hégémonique du capitalisme qu'à refléter la quête de nouvelles valeurs et les mutations sociétales. Nous reprendrons à ce sujet les propos de Marta Sanz dans lesquels elle définit la littérature – et plus spécifiquement le genre du polar – comme un instrument de critique politique et sociale et présente la subversion générique comme un facteur de « visibilité » qu'elle utiliserait comme un bistouri dans le corps malade de la société actuelle²⁸ :

– Mais pourquoi faire tant d'expérimentations avec un genre comme le *giallo* [le roman policier] ou le Noir, si vous préférez?

– J'aspire à *sortir le polar de la routine*, et à le réhabiliter en tant qu'*outil littéraire de critique politique et sociale*. Cette dimension a été gommée au fil des ans, parce qu'un code rhétorique fixe n'éveille pas de doutes ou des questionnements chez le lecteur, en bref, il ne perturbe pas, mais il tend à le rassurer et à pratiquer sur lui une forme de lavage de cerveau finalement confortable. Je propose pour

28. Cette image est développée par Jorge Abad dans l'article « Un mundo de pequeñas maldades », faisant suite à la publication de *BBB* : « Marta Sanz propone una ficción (una novela negra) y una metaficción (de cómo se construye una novela negra) infinitamente menos pretenciosa y más divertida que cualquiera de las de Paul Auster. No estamos ante una parodia, como bien advierte la autora : el género negro se utiliza cual bisturí en el cuerpo enfermo de nuestra sociedad ». José ABAD, « Un mundo de pequeñas maldades », *Granada Hoy*, Granada, 29 juillet 2010. URL : <<http://www.granadahoy.com/articulo/757491/mundo/pequenas/maldades.html>>. [Consulté le 8 août 2016].

ma part un type de littérature qui brise les moules et essaye d'être forte. Je n'aime pas que la littérature traite le lecteur comme un consommateur : juste par peur de déplaire, ou parce qu'elle cherche à plaire à un point tel qu'elle ne recherche que le plaisir. Il s'agit plutôt, selon moi, de proposer une approche inconfortable de la réalité en recourant à d'autres modèles rhétoriques qui déstabilisent. Et *de rendre visible, à travers la subversion des règles d'un genre très codifié, les choses qui sont visibles mais que nous ne voulons pas voir*²⁹. [italiques et traduction de l'auteur]

Attachons-nous dans l'immédiat à la dimension herméneutique de la littérature dans les deux romans et à la fonction de « visibilisation » que Marta Sanz entend leur conférer, délaissant la dimension mimétique du roman pour privilégier une charge poétique basée sur l'esthétique du filtre, du camouflage et du (dé)cryptage.

MIMÉSIS ET CRYPSIS : IMITER OU (DÉ)CRYPTER

L'analogie entre l'enquête et le récit qui en est fait, leur capacité respective à constituer les objets en signes n'est en rien exclusive des romans policiers de Marta Sanz. En effet, tant l'enquête que le récit conduisent à la connaissance et tous deux procèdent de l'herméneutique, cet art de l'interprétation étymologiquement lié à un acte de parole, *hermeneuein* signifiant avant tout « parler », « s'exprimer ». Mais la spécificité des deux romans de Marta Sanz repose sans conteste sur la systématisme du parallélisme entre enquête et littérature, sur l'association entre le décryptage policier et le déchiffrement verbal : le labyrinthe dans lequel Ilse guide Zarco accompagne le récit organisé de l'histoire familiale des Orts³⁰, et les carrés d'ordre du sudoku de Paula Quiñones ou le goût des parents Esquivel pour les mots croisés dans *BBB*³¹

29. Fabrizio CENTOFANTI, « Guido Michelone intervista Marta Sanz », *La poesia e lo spirito*, 13 septembre 2014. URL : <<https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2014/09/13/guido-michelone-intervista-marta-sanz/>>. [Consulté le 9 août 2016].

30. Voir *BDCJ*, Chapitre 2, « Phasmatodea en el laberinto », p. 125-126.

31. SANZ, *Black, black, black*, *op. cit.*, p. 14.

préfigurent la structuration du récit par le jeu de lettres du scrabble dans *BDCJ*. Les mots formés par Zarco et Marina sur le plateau du jeu, ultérieurement repris et interprétés par Ilse, permettent alors de franchir le pas de la lettre au mot, de la diégèse au récit, comme se plaît à le souligner le narrateur :

Ilse, con aspecto de pitonisa [...], interpreta el tablero de scrabble. Los posos del té, las cartas del tarot. *Cada palabra es un indicio para trabar la historia*³². [italiques ajoutées]

Le récit de *BDCJ* met en pratique l'axiome de « l'indice tissant l'histoire », chaque sous-partie du chapitre « Scrabble o El arte de la podología » s'ouvrant sur l'un des mots posés sur le plateau du jeu, pris isolément, pour en orienter le développement interprétatif. Cependant, à la différence de l'énigme policière traditionnelle, ce rapport ne fait pas appel à la rationalité, pas plus qu'il ne fait jaillir la lumière. Ilse étant comparée à une pythie, ses oracles demeurent incompréhensibles pour le commun des mortels, et ils doivent être traduits par des prêtres qualifiés, une quête ésotérique se traduisant dans la recherche de cet interprète sacré dont Zarco refuse de revêtir la fonction. Ainsi, dans les deux romans, la voyance n'implique pas la transparence, mais elle se fait au contraire conscience de l'objet caché, rendu in-visible pour les non-initiés, si bien que *BBB* et *BDCJ* ne disent pas tant la révélation ou le décryptage que le voile ou l'encodage.

De fait, dans *BBB*, des écrans divers s'intercalent entre le regard et le réel, empêchant d'accéder à la vérité de l'enquête : ce sont les lunettes de soleil à travers lesquelles Zarco perçoit le quartier madrilène d'un gris uniforme, la pellicule qui embue ses yeux³³, ou le voile qui ne trouble pas tant la vue de Paula qu'il n'entrave l'expression d'une parole sans filtre, se déposant sur le larynx de celle-ci pour modifier sa narration des faits³⁴. *BDCJ* confirme la prééminence d'un univers hermétique, tout en opérant une translation de la « vérité voilée » vers le « langage crypté », la problématique

32. SANZ, *Un buen detective no se casa jamás*, op. cit., p. 134.

33. SANZ, *Black, black, black*, op. cit., p. 46.

34. *Ibid.*, p. 270.

du langage évinçant quasiment celle de l'enquête et la finalité du récit consistant davantage à verbaliser – à « visibiliser » – un crime ignoré de tous qu'à le résoudre. Les notions d'énigme ou de secret ont beau accompagner les disparitions et les meurtres dissimulés dans *BBB* et *BDCJ*, elles s'appliquent en premier lieu au langage, comme le rappelle l'exemple des deux jumelles, Fanny et Erika, qui inventent un langage crypté qu'elles refusent de partager avec qui que ce soit.

En fin de compte, le langage génère des médiations diverses, comme si, au lieu de lever le voile, Marta Sanz en introduisait de nouveaux afin que le lecteur prenne conscience de leur existence, le langage affichant sa dimension métaphorique, poétique et créatrice :

La llamada de Pauli denuncia *mis hipérbolas*. Me duele : exagerar es la única forma que me queda de rebelarme contra el mundo. [...] A veces creo – con esa fe ecuménica que me ha inducido a venerar a Ilse durante una noche como si contar bien nos convirtiese en santos o, como poco, en buena gente –, a veces creo – sí – que *la poesía puede iluminarme*. Que *la analogía o la sinestesia son recursos del conocimiento*, que *el poema no está ya escrito antes de escribirlo*. En una palabra, *me pongo órfico*³⁵. [italiques ajoutées]

Le développement d'une rhétorique policière dans laquelle la *poésis* et la création jouent un rôle aussi important que la *mimésis* et l'imitation met alors le lecteur au défi de découvrir ce qui se cache sous le masque de la métaphore. Ne pas rester à la surface des apparences, ne pas « reproduire le visible » mais « dire le caché », ou plutôt, suggérer la présence d'indices offerts aux yeux de tous mais qui demeurent invisibles aux consciences, tel est le ressort de l'enquête policière et du récit qui y est associé. Ainsi, la tâche du détective consiste à réunir les indices présents sous les yeux de tous les témoins et celle du romancier à les glisser subrepticement dans le texte dès le début du récit sans que le lecteur n'y prenne garde : c'est ainsi que, dans *BDCJ*, Marta Sanz égrène les

35. SANZ, *Un buen detective no se casa jamás*, op. cit., p. 213.

références aux pieds – le talon d'Achille de Zarco, la boiterie de Paula, le métier de podologue de Marcos Cambra, les moulages des pieds des jumelles Érica et Fanny³⁶ –, des pieds qui renvoient métaphoriquement aux assises économiques de la dynastie Orts dont la préservation constitue le motif déclaré du meurtre³⁷, des pieds qui, enfin, sont les seuls à trahir la substitution d'Amparo par sa jumelle Janni et à révéler non pas le meurtre mais la stratégie mise en place pour le taire.

C'est sur ce processus même de dissimulation que Marta Sanz insiste en déplaçant les problématiques du genre policier (en masquant les crimes par exemple), en multipliant les références à l'écriture et à ses fonctions, en rejetant la dimension mimétique de la littérature pour privilégier aussi bien sa capacité à crypter qu'à décrypter.

Quel est le dessein de cette dernière inversion dans l'économie du polar, qui promet en outre le langage et le place au premier plan du roman ?

Nous considérerons dans un premier temps, à la suite de José Abad³⁸, que l'occultation chez Marta Sanz n'est pas tant un outil qu'un message en soi et renverrons aux propos de l'écrivaine engagée³⁹ lorsqu'elle affirme que « l'on écrit [...] pour rendre visible

36. « Juego a un juego que encaja mucho más con mi carácter : voy abriendo los cajoncitos para reconstruir a las personas a partir de los fragmentos de su pie. Como los que recrean una vida a partir de una lápida ». *Ibid.*, p. 78.

37. Se référant à la menace qui pèse sur l'empire financier de la famille, désormais comparé à un « castillo de naipes » (p. 258), les futurs assassins constatent que « los pies de plomo del imperio de Amparo Orts se pudren » (p. 258), et programment la disparition de celle-ci.

38. « La ocultación, la omisión, la elipsis, el continuará, esos elementos típicos de la ficción, en manos de Marta Sanz son, no ya instrumentos, sino mensajes. Fines, no medios ». ABAD, *op. cit.*

39. Voir à ce propos les articles « Ver, oír y no callar », « Siete apuntes sobre literatura y compromiso », l'essai *No tan incendiario*, ainsi que l'ouvrage publié en collaboration *Qué hacemos con la literatura*. MARTA SANZ, « Ver, oír y no callar », *Dominio público*, 24 octobre 2007. URL : <<http://blogs.publico.es/dominio-publico/73/ver-oir-y-no-callar/>>. [Consulté le 25 juin 2016] ; MARTA SANZ, « Siete apuntes sobre literatura y compromiso », *Mercurio : panorama de libros*, n° 175, 29 octobre 2015 ; SANZ, *No tan incendiario*, *op. cit.* ; DAVID BECERRA MAYOR,

les espaces obscurs et générer un effet de transformation⁴⁰ ». Éclairer les espaces et les représentations tapies dans l'obscurité constituent la finalité de ses romans lorsqu'ils mettent en tension un ensemble de valeurs qui déterminerait en apparence les agissements de ses personnages – le Bien, l'amour, la fraternité –, avec l'arrière-plan idéologique du capitaliste qui sous-tend obrepticement les crimes. Une lecture naïve pourrait déboucher sur la conclusion que, dans *BBB*, Cristina Esquivel est assassinée par Clemente Peláez pour avoir abusé de la confiance de ses parents, et que, dans *BDCJ*, le meurtre d'Amparo et sa substitution à la tête de la famille par sa jumelle ont pour finalité de rétablir l'ordre familial transgressé. Mais cette préservation des liens familiaux cache en réalité des motivations économiques : il s'agit pour Clemente de défendre son patrimoine et d'hériter de l'appartement familial et, pour Janni et Marcos, d'empêcher Amparo de dilapider au jeu l'empire de la famille Orts. La fonction du motif amoureux en tant que modalité de travestissement de l'idéologie dominante se généralise d'ailleurs dans *BDCJ* : l'exil de Janni « par amour » cache en réalité le monnayage de ce départ par sa propre sœur, et Marcos joue sur l'affect de Charly pour occulter l'exploitation capitaliste à l'origine de son renvoi et apaiser – vainement – sa colère meurtrière :

—(Marcos) : *Nosotros te queremos como a una más*, Charly. Me dan ganas de sugerir a Ana Carolina Madariaga que se repita cien veces la frase que acaba de oír: « Te queremos como a una más, Charly, te queremos, como a una más... » [...] La mirada que, desde el suelo, le dirige la mujer al podólogo refleja una aspiración: *además de pagarla, Charly quiere que sus amos la quieran*⁴¹. [italiques ajoutées]

Raquel ARIAS CAREAGA, Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS et Marta SANZ, *Qué hacemos con la literatura*. Tres Cantos : Akal, 2013 (Qué hacemos, 14), 64 p.

40. « se escribe [...], visibilizando los espacios oscuros con la intención de operar como agente transformador ». SANZ, « Siete apuntes sobre literatura y compromiso », *op. cit.*

41. SANZ, *Un buen detective no se casa jamás*, *op. cit.*, p. 216-217.

En vérité, les deux romans reflètent la tentative d'effacement du concept de « classe », si bien que, dans *BDCJ*, les personnels subalternes, pourtant bien présents, apparaissent comme des ombres dont les visages ont été oblitérés par la maison (p. 34 et 156), comme si la négation de l'identité ou l'« invisibilisation » des êtres assurait leur disparition ou gommait de potentiels conflits. Un mouvement contraire est impulsé par les remarques qui émergent du fond de la conscience d'Arturo Zarco – grâce à Paula, véritable Jimmy Cricket⁴² –, et qui réinjectent de la différence dans un univers homogénéisé : « la voix de Paula, avec ses proverbes et sa conscience sociale⁴³ », rappelle les principes marxistes d'organisation sociale, et fait le lien entre les structures macroéconomiques modélisantes et le quotidien des individus⁴⁴. Ses propos soulignent les oppositions de classe dans *BDCJ*, ainsi que les dichotomies multiples développées dans la copropriété madrilène de *BBB*⁴⁵ tel que l'antagonisme entre les riches et les pauvres, les propriétaires et les locataires, les Espagnols et les immigrés, entre pratiques hétérosexuelles ou homosexuelles⁴⁶.

42. « Paula se comporta como un Pepito Grillo muy pero que muy rencoroso ». SANZ, *Un buen detective no se casa jamás*, op. cit., p. 32.

43. « la paulina y refranera voz de conciencia social ». *Ibid.*, p. 117.

44. « Paula conoce bien las relaciones entre modelos macroeconómicos y actitud cotidiana ante la vida ». *Ibid.*, p. 260.

45. Là encore, le rétablissement des antagonismes répond à un désir de contrecarrer le mensonge politique et l'obsession postmoderne consistant à dissoudre les dichotomies. Dans l'interview publiée par Violeta Ros Ferrer, Marta Sanz affirme : « Al final, yo tengo la sospecha de que la desactivación del desacuerdo, el reblandecimiento del límite y el prestigio de la labilidad [...] tienen como objetivo último la construcción de una falacia políticamente interesada : la de que no existe la dicotomía de rico/pobre – incluso la dicotomía izquierda/derecha – en un momento en el que en Occidente se acentúa la brecha de la desigualdad ». VIOLETA ROS FERRER, « Entrevista a Marta Sanz. Contar la transición, o cómo hablar de la china en el zapato », *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n° 4, 12 mai 2014, p. 261.

46. La question de l'homosexualité d'Arturo Zarco et la fonction du personnage de l'immigré dans *Black, black, black* ont été abordées de façon plus approfondie dans les articles de José Ismael Gutiérrez, « Las masculinidades alternativas en la narrativa antidetektivesca de Marta Sanz : El detective gay Arturo Zarco », qui analyse les modèles culturels et sexuels dominants véhiculés par les romans

Il ne fait pas de doute que si Marta Sanz repense ici les idéologies hégémoniques et les discours du pouvoir, s'emparant du concept d'« idéologie invisible » consacré par le philosophe Slavoj Žižek⁴⁷, c'est pour inciter le lecteur à porter un regard autocritique sur son environnement et à reconnaître le poids des soubassements idéologiques qui l'aliènent sans qu'il ait conscience de leur présence. Dans cette optique, l'analogie entre l'idéologie invisible et les mécanismes de dissimulation du roman policier est d'un intérêt indéniable, un rapprochement que Marta Sanz effectue elle-même, dans une interview accordée à Violeta Ros Ferrer en 2014 où elle met en regard l'idéologie invisible et la nouvelle d'Edgar Poe fondatrice du roman policier, *La lettre volée*, une lettre que l'on ne voit pas, justement parce qu'elle se trouve sous nos yeux⁴⁸.

Ce n'est là qu'une étape dans la stratégie de Marta Sanz qui, depuis la polarisation entre le visible et l'invisible, entre les modalités mimétique et cryptique, procède à un glissement sémantique qui transporte le lecteur de l'isotopie de l'occultation à celle de la mutation. C'est autour du personnage d'Ilse, la « devineresse »

policiers, de Margarita Almela, « Miradas al otro lado » et de Shanna Lino, « Mediated moralities of immigration : Metaphysical detection in Marta Sanz's *Black, black, black* », qui soulignent les mécanismes par lesquels les deux maçons originaires du Maroc, Yalal Hussein et Driss, sont *a priori* rangés dans la catégorie des coupables. GUTIÉRREZ, *op. cit.* ; Margarita ALMENA BOIX, « Miradas al otro lado », in *Mujeres en la frontera*. Madrid : Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013 ; Shanna LINO, « Mediated moralities of immigration: Metaphysical detection in Marta Sanz's *Black, black, black* », in Debra FASZER-McMAHON, Victoria L. KETZ et Brad EPPS (dirs.), *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts : Crossing the Strait*, Farnham, England : Ashgate, 2015 (New Hispansisms: Cultural and Literary Studies /xiii, 282).

47. « Y esto es de lo que debemos convencer a la gente : que la ideología funciona precisamente cuando es invisible, cuando uno no está atento ». Slavoj ŽIŽEK, « La Ideología Funciona Cuando Es Invisible », *La Voz del Interior*, 14 décembre 2004. URL : <<http://www.lacan.com/zizek-ideologia.htm>>. [Consulté le 21 septembre 2016].

48. « [...] hacer un ejercicio de abstracción de las coordenadas ideológicas del tiempo que a uno le toca vivir para sacar a la luz los elementos de esa ideología invisible que es como *La carta robada* de Poe: precisamente por tenerla delante de los ojos, no la podemos ver ». ROS FERRER, *op. cit.*, p. 261.

qui guide Arturo et Olmo dans les arcanes du roman que les deux concepts de mimésis et de crypsis sont convoqués et discutés, dans une scène mettant en abyme la poétique des romans policiers de Marta Sanz. En effet, la silhouette d'Ilse, jumelle de Marina, sa reproduction « mimétique », finit par se fondre dans l'espace labyrinthique (p. 127), ce qui génère dans les esprits d'Olmo et d'Arturo une série de comparaisons avec des organismes mutants, qu'ils soient nymphe ou papillon (p. 127), caméléon ou phasmatopère, des exemples renvoyant davantage au déplacement et à la métamorphose qu'à la simple imitation de la nature :

—Primero, Arturo me llama bicho palo. [...]. Después, querido Olmo, tú me llamas phasmatodea⁴⁹...

—Es lo mismo que bicho palo.

Adoro a este chico, entomológicamente correcto, de quien no sé si pensar que es mucho más inteligente que yo o tonto del culo. Resabiado o naíf. [...] Ilse rompe la burbuja en la que me había encapsulado:

—Además, yo no necesito mimetizarme con nadie. *Nací mimetizada*.

—El nombre técnico para el camuflaje de los insectos es « *cripsis* ». [...]

—Entonces yo llevo la *cripsis* encima a toda hora, querido⁵⁰. [italiques ajoutées]

Ce dialogue engendre une double tension, entre les phénomènes biologiques de mimétisme et de cryptisme d'une part, le dispositif mimétique étant moins apte à définir la stratégie de mutation décrite que le cryptisme et, à l'intérieur de chacun des deux phénomènes, entre les « processus » mis en jeu et les « images qui en résultent ».

Ainsi, lorsqu'Ilse affirme être née « mimetizada », elle se réfère à l'analogie de surface entre deux êtres, à la reproduction gémellaire avec sa sœur Marina. Or, nous venons de démontrer que cette reproduction mimétique, au centre de la réflexion métatextuelle

49. Le titre du deuxième chapitre de *BDCJ*, « Phasmatodea en el laberinto », est d'ailleurs consacré à cet insecte mutant.

50. SANZ, *Un buen detective no se casa jamás*, op. cit., p. 131.

de Marta Sanz, est reléguée au second rang des deux romans qui accordent leurs faveurs à une esthétique de représentation symbolique ou cryptique. Cette hiérarchisation métafictionnelle entre « mimétique » et « cryptique », « imitation » et « création » trouve sa confirmation dans l'analyse scientifique d'Olmo, qui ordonne pour sa part les deux manifestations éthologiques et donne sa préférence au phénomène du cryptisme sur celui du mimétisme pour décrire le processus d'imitation et de camouflage au cœur du labyrinthe.

Par ailleurs, là où les propos d'Ilse renvoient vers une image déjà dédoublée – avec sa sœur Marina derrière laquelle elle semble disparaître (« je suis née mimétisée ») –, Olmo se réfère avant tout au cryptisme en tant que processus de transfiguration ou de métamorphose. De fait, le cryptisme se prête à un brouillage interprétatif, puisqu'il renvoie tout autant à ce qui est caché qu'à ce qui est transformé, ce que confirme l'enquête policière de *BDCJ* et l'exemple révélateur d'Amparo/Janni qui conjugue ces deux dimensions du cryptisme. Si Amparo s'isole dans sa chambre et accumule des objets hétéroclites derrière lesquels elle finit par disparaître, « camouflée au milieu des fleurs comme un caméléon » (p. 104), cette dissimulation occulte en réalité une intrigue machiavélique reposant sur la métamorphose de Janni, le travestissement de son identité et la subrogation d'une jumelle par l'autre.

Il reste désormais à préciser l'articulation entre les deux formes de cryptisme, entre la dissimulation et la transformation, et à nous pencher sur les mutations qui affectent aussi bien les protagonistes des deux romans considérés isolément, que la structure familiale des Orts ou le microcosme madrilène de *BBB*, ces trois niveaux conjugués permettant, depuis le stade de l'individu, d'atteindre une compréhension ou une vision globale de la société.

ESPÈCES ET GENRES À LA LOUPE : INDIVIDUS, FAMILLES ET SOCIÉTÉ

Nous l'avons constaté, Marta Sanz utilise le roman policier pour effectuer des décentrement et orienter l'attention du lecteur vers des problématiques sociales. Ainsi choisit-elle comme base

de ses deux romans un groupe humain réduit, qu'il s'agisse de la communauté de voisins de *BBB* ou de la famille Orts dans *BDCJ*, à partir desquelles obtenir – par synecdoque – une radiographie de la société⁵¹. Prendre appui sur l'individu pour atteindre le général, telle est la perspective adoptée par la romancière pour qui « l'important n'est pas l'idiosyncrasie personnelle, l'individuel, le singulier et l'excentrique, mais l'idée que le personnel, l'individuel, le singulier et l'excentrique n'ont de sens qu'à l'aune de la communauté⁵² », le noyau familial s'imposant comme une strate intermédiaire entre l'histoire personnelle et l'histoire collective, étant capable de réfléchir en miniature le reste du monde⁵³.

Par ailleurs, la mise à distance des comportements individuels se nourrit de l'observation des personnages placés derrière une vitre ou de mises en abyme multiples, qu'il s'agisse du personnage d'Ilse dans la véranda – se sentant observée par Arturo Zarco et Marcos Cambra et les observant en retour⁵⁴ –, ou de la maison de poupée de Janni dont les habitants attendent minuit pour commettre leurs petits crimes. Le modèle du regard distancié confère

51. Cette conception héritée du roman réaliste du XIX^e siècle, selon lequel le sens d'une époque et d'une société ne peut être discerné qu'en partant de l'intimité de ses individus, trouve une nouvelle actualité dans la fiction espagnole contemporaine, et en particulier dans certains romans de Marta Sanz. Voir à ce propos Fietta JARQUE, « La burguesía se transforma, se adapta, pero no decae jamás », *El País*, 19 janvier 2001. URL : <http://elpais.com/diario/2001/01/19/cultura/979858804_850215.html>. [Consulté le 6 décembre 2016], ou Marta SIMO COMAS, « Ética y estética en la novela realista contemporánea : de "Miau" (1888) a "Animales domésticos" (2003) », *Pasavento : revista de estudios hispánicos*, vol. 2, n° 1, 2014.

52. « lo importante no es la idiosincrasia personal, lo individual, lo singular o lo excéntrico, sino la idea de que lo personal, lo individual, lo singular y lo excéntrico solo tienen sentido en lo común ». ROS FERRER, *op. cit.*, p. 262.

53. Propos issus d'une interview accordée à Javier Rodríguez Marcos en juin 2013, à l'occasion de la publication de *Daniela Astor y la caja negra* : « Hoy es autora de nueve novelas en las que la familia es un tema recurrente : "Solo puedo escribir de lo que conozco, y la familia es un reflejo en pequeño del resto del mundo" ». JAVIER RODRÍGUEZ MARCOS, « Rosa y negro », *El País*, Madrid, sect. Cultura, 8 juin 2013. URL : <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/06/actualidad/1370517976_178688.html>. [Consulté le 25 septembre 2016].

54. Voir SANZ, *Un buen detective no se casa jamás*, *op. cit.*, p. 228.

alors au récit une dimension pseudo scientifique qu'accentue la passion d'Olmo pour l'entomologie, le jeune homme combinant dans les deux romans « regard à la loupe », « dissection » et « mise en vitrine » des papillons :

En todas las paredes hay vitrinas con mariposas atravesadas por un alfiler. Encima de una gran mesa de madera descansan libros sobre lepidópteros, una lupa, un acerico, frascos con líquidos cuya composición ignoro [...]. Olmo diseña y colecciona mariposas, pero también las dibuja con una precisión que da miedo⁵⁵.

Le recours à la biologie animale comme critère de scientificité se prolonge dans le processus d'anthropomorphisme qui objective les relations humaines et permet de convoquer une typologie, un genre, afin de hiérarchiser la société de la même façon que l'on classerait des espèces animales. Ainsi Leo, dans *BBB*, est comparée à un cheval de race⁵⁶, le corps d'Arturo à celui d'une chenille⁵⁷, l'attitude de Cristina à celle d'une araignée qui tisse sa toile autour de la famille de Clemente⁵⁸, autant de caractérisations métaphoriques qui dispensent l'auteur de s'attarder sur les traits distinctifs de ses personnages. *BDCJ* s'appuie également sur une typologie animale, l'escargot imageant l'hermaphroditisme comportemental de Marcos Cambra⁵⁹ et la pie, « qui cache dans son nid les montres et les pépites d'or⁶⁰ », illustrant à merveille la personnalité d'Amparo, voleuse d'enfant ayant parasité le nid de sa sœur jumelle.

Mais si l'anthropomorphisme sert à parler de l'humain en soulignant les relations de force au sein du groupe, il affaiblit également la notion d'individualité pourtant prônée par Zarco et déstabilise d'autant plus les constructions identitaires qu'il s'accompagne de métamorphoses plurielles. Prenons comme exemple Zarco le détective, censé représenter la stabilité et rétablir l'ordre troublé

55. SANZ, *Black, black, black*, op. cit., p. 73.

56. *Ibid.*, p. 201.

57. *Ibid.*, p. 71, 76.

58. *Ibid.*, p. 316.

59. SANZ, *Un buen detective no se casa jamás*, op. cit., p. 169.

60. *Ibid.*, p. 247.

par les meurtres : défini comme un détective gay, cette spécificité n'introduit pas tant la transgression des normes sociales qu'elle ne rend manifeste une identité mouvante et « schizée », égarée ou en devenir, Arturo Zarco étant passé du statut d'hétérosexuel marié à celui d'homosexuel déclaré :

Yo, perdido desde la irrupción de Ofiuco en el mapa astral, desde que dejé de ser escorpio para convertirme en libra, desde que transmigré de Plutón a Venus, [...] no puedo comparar mi problema de identidad —«y de clase», que sí, Paula que sí— con el de Ana Carolina Madariaga, alias Charly⁶¹.

À ce processus d'identité mutante répond l'animalisation fantastique de Zarco en lycanthrope⁶² (nom savant du loup-garou), elle-même soumise à de nouvelles transformations du détective, comparé à un dromadaire ou identifié à un reptile. Aucun personnage de Marta Sanz n'échappe aux animalisations polymorphes, depuis Marina, papillon, furet, musaraigne, jusqu'aux jumelles Fanny et Érica, oiseaux, couleuvres ou tortues⁶³. Au-delà de la métaphore animalière ultime, c'est la transmutation en soi qui prime, inhérente à l'évocation d'animaux qui se métamorphosent par nature, tel le caméléon, le papillon, ou le phasme bâton.

Si le nomadisme générique et le désordre identitaire déterminent le niveau de l'individu, les microsociétés de *BBB* et de *BDCJ* se peuplent quant à elles de doubles, de formes géminées et de leurres humains, en phase avec la société du simulacre qui les accueille⁶⁴. La thématique du double, déjà présente sous une forme embryonnaire

61. *Ibid.*, p. 218.

62. « [...] como a los licántropos con la luna llena, las uñas se me alargan y se me pintan de rojo profundo. [...] Me ahueco las plumas, me “ajilguero” ». *Ibid.*, p. 57.

63. Voir *ibid.*, p. 37, 38, 87, 96.

64. La description de la ville-simulacre des Orts, vaste parc d'attraction élaboré d'après une simulation cartographique (*ibid.*, p. 46-47), est une allusion non dissimulée au chapitre de « La précession des simulacres », dans lequel Jean Baudrillard délimite cette notion en recourant à la métaphore de la carte et en présentant Disneyland comme le modèle parfait de tous les ordres de simulacres

dans *BBB* à travers les deux maçons immigrés – Yahal et Driss –, les faux-siamois Arturo et Paula⁶⁵, ou le couple victime-assassin formé par Cristina et Clemente, unis dans la gémellité symbolique d'une même date de naissance, devient effective et obsédante dans *BDCJ* à travers la lignée des jumelles monozygotes, Amparo et Janni, Marina et Ilse, Érica et Fanny, justifiant dès lors l'expression de « monde redoublé⁶⁶ » :

Réplicas y repeticiones, gemelos, espejos, *déjà vu*, la sensación de que esto ya lo he vivido antes, Olivia de Havilland es ella misma dos veces, dos hermanas Terry y Ruth, una perfecta y la otra un mal simulacro, una loca, la pudrición interior, maniqués, muñecas de porcelana china, clones de corderos o de seres nacidos en vainas [...] disfraces y suplantaciones de identidad, frankensteins, sueños, retratos y sugenes [...]⁶⁷.

À l'image des métaphores animales et des réductions typologiques, les schémas familiaux de Marta Sanz interrogent la capacité des individus à se différencier les uns des autres, à faire valoir une identité propre. Adoptant des formulations spécifiques – le nomadisme identitaire et la production de doubles ou de simulacres –, les deux romans noirs engagent une réflexion commune sur l'un et le multiple, sur le rapport entre l'identité et l'altérité, abordé à travers le rapport du positif au négatif. De fait, les personnages de Marta Sanz sont à la fois être et apparence, personnes vivantes et fantômes. Ils ne sont jamais « eux-mêmes », ils ne sont jamais « un », mais sont perçus en tant qu'objet d'une quête ou en tant que réplique perpétuelle. Ainsi, bien que la ressemblance entre les jumelles de *BDCJ* soit essentiellement physique et que les membres de chaque binôme se caractérisent par des caractères opposés, le fonctionnement du roman révèle avant tout le processus de

enchevêtrés (Jean BAUDRILLARD, « La précession des simulacres », in *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981, p. 9-68).

65. « una pareja de siameses, de distinto sexo, unidos por las paletillas ». *Ibid.*, p. 293

66. « mundo duplicado ». SANZ, *Un buen detective no se casa jamás*, op. cit., p. 30.

67. *Ibid.*, p. 31.

substitution des unes par les autres⁶⁸, la fonction occupée au sein de la famille – à savoir au sein du microcosme social – primant sur l'identité de chacune. L'exemple de Janni et d'Amparo est à ce titre éloquent : il suffit que Janni parte en Allemagne pour qu'Amparo, tel un coucou, prenne sa place auprès de ses filles et qu'à l'inverse Amparo disparaisse pour que Janni opère une métamorphose et reprenne non seulement sa place auprès de ses filles mais qu'elle se retrouve à la tête de l'empire financier des Orts : « la fonction détermine l'organisme au-delà de l'héritage génétique⁶⁹ ».

Finalement, les trois niveaux évoqués, celui de l'individu « schizé », celui de l'univers familial des doubles, et celui des espèces – sur lesquelles se projettent les membres de la cellule familiale ou de la communauté madrilène – font émerger des schémas analogues et des invariants. Les processus de mutation signalés supposent à la fois une affirmation de l'individu – une quête d'authenticité ou de recouvrement de soi – et sa négation, un affaiblissement de la construction identitaire qui relève davantage de la ressemblance avec les autres que d'une véritable différenciation par rapport aux autres. *BBB* et *BDCJ* décrivent ainsi des individus caractérisés par l'instabilité, des êtres mutants qui, tout en recherchant cette personnalité véritable qui leur permettrait d'atteindre un état cathartique⁷⁰, ne sont pas indispensables dans une société elle aussi en mutation, et dans laquelle les individus

68. On ne peut que revenir vers la grande production hitchcockienne, *Sueurs froides*, convoquée dès la couverture de *BDCJ*, dont la dimension programmatique est désormais confirmée, en tant que narration sur le thème du double et que film sur la production de simulacres. Voir à ce sujet la critique sagace que Victor Stoichitǎ en propose dans « La copie originale », le dernier chapitre de son ouvrage *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres* (Victor Ieronim STOICHIȚĂ, « La copie originale », in *L'Effet Pygmalion : pour une anthropologie historique des simulacres*. Genève : Librairie Droz, 2008).

69. « Llegará un día en que estas mujeres idénticas comenzarán a separarse. Una será la fea y otra la guapa : por lo que sé de Janni, ella y Marina son los miembros agradecidos. Amparo e Ilse, los muñoncitos. Los rasgos son idénticos. [...] Sin embargo, no el peso del tiempo, sino las acciones que se emprenden a lo largo de él, modificando las fisonomías [...]. La función hace el órgano más allá de la herencia genética ». SANZ, *Un buen detective no se casa jamás*, op. cit., p. 33.

70. « al final me encontraré ». SANZ, *Black, black, black*, op. cit., p. 132.

sont davantage déterminés par leur fonction ou leur valeur marchande que par leur personnalité propre, se réduisant à des pièces interchangeables soumis à la logique de l'échange inhérente à tout système capitaliste.

BAS LES MASQUES

L'heure du dénouement a sonné, ce moment où l'enquêteur – l'investigateur – réunit théoriquement les indices épars, reconstitue l'histoire du crime, et révèle l'identité du coupable tout en reprenant le cheminement intellectuel de sa pensée. C'est aussi le moment du retour à la norme, le rétablissement d'un ordre que le crime avait rompu, si l'on en croit les constantes de la littérature policière, reprises, entre autres, par Iván Martín Cerezo dans l'un de ses articles :

La literatura policíaca agrupa aquellas obras de ficción en las que se produce un hecho criminal, es decir, una ruptura del orden cotidiano, un quebrantamiento de la ley, lo que da lugar a una investigación sobre ese hecho.

El detective cura la herida social que el crimen simboliza. Recompone el desorden que el crimen ha desencadenado. Su objetivo es el retorno del orden, del orden mental por medio de la verdad, y del orden social por medio de la justicia⁷¹.

Précisément, si le crime nous importe, lui qui se trouve théoriquement au commencement et au terme de toute enquête policière, c'est que les meurtres commis dans les romans de Marta Sanz vont à l'encontre des conventions : ils ne sont pas découverts au début du roman⁷², et ils ne sont non plus synonymes de chaos ou de désordre, puisqu'ils autorisent au contraire le rétablissement

71. Iván Martín CEREZO, « La evolución del detective en el género policíaco », *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, n° 10, 2005. URL : <<http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.html>>. [Consulté le 2 août 2016].

72. Dans *BBB*, le crime a eu lieu un an avant le début du roman et dans *BDCJ*, aussi bien le lecteur que l'enquêteur doivent attendre le troisième tiers du roman pour apprendre qu'il y a bien eu meurtre.

d'un ordre antérieur, avant même l'intervention du détective. La première victime, Cristina Esquivel, avait en effet bafoué l'ordre familial et renié les privilèges de sa classe sociale en renonçant au bien-être financier et à la sécurité familiale pour se consacrer à la gériatrie et épouser un maçon immigré originaire du Maroc. Quant à la seconde victime, Amparo Orts, elle avait usurpé la place de sa sœur Janni auprès de ses enfants et dilapidait la fortune familiale. De fait, l'assassinat de Cristina Esquivel, tout en permettant à Clemente d'hériter des biens matériels qui lui étaient légitimement dus, rétablissait les valeurs bourgeoises dont ses parents étaient porteurs ; quant à la disparition d'Amparo Orts, elle permettait à Janni de restaurer la filiation originelle, de reprendre sa juste place de mère et de sauver l'empire financier des Orts, symbole de réussite capitaliste.

En vérité, le dénouement de notre histoire – le bilan de notre recherche – doit davantage porter sur les transgressions d'un genre que sur le respect qui lui est théoriquement dû et, plus encore, sur l'écart modélisant entre le respect du canon dominant et sa transgression, entre forme orthodoxe sous-jacente et forme hétérodoxe en construction. En ce sens, le choix du polar est déterminant – comme l'aurait été toute forme littéraire suffisamment codifiée pour rendre visible la tension entre forme dominante et forme émergente –, et il présente en outre deux atouts qui lui sont propres : la « puissance de dévoilement » inhérente au polar, une fois détournée, devient en effet « signe de l'objet caché », et le récit policier, de tout temps ancré dans la société et ses évolutions, abandonne sa clarté démonstrative pour devenir outil de verbalisation de l'implicite et, en l'occurrence, révélateur des idéologies invisibles. Finalement, l'exploration des limites du genre policier donne lieu à la création d'une structure double qui métaphorise – raison pour laquelle nous nous référons à un « écart modélisant » – la tension entre l'idéologie invisible qui appose son sceau normatif aux sociétés capitalistes et une tentative de sortie du système, qui prendrait forme dans la proposition de nouveaux modèles éthiques incarnés par le personnage d'Arturo Zarco – porteur du gène de la mutation – et plus

généralement, par les personnages en évolution, en quête de nouvelles identités ou de nouvelles valeurs.

L'assertion de Marta Sanz selon laquelle « les formes sont idéologiquement et historiquement significatives⁷³ » prend alors tout son sens, puisque la forme générique, rigide et hypercodifiée qui sous-tend les deux romans, soumise à un processus de transformation, dévoilerait les enjeux d'une société post-moderne remettant en question l'idéologie capitaliste et tentant de lui substituer des éthiques individuelles, une tendance contemporaine synthétisée par Amélie Florenchie dans son introduction au numéro de *Pasavento* dédié aux derniers réalistes :

[...] La cultura democrática de los españoles se ha ido consolidando y, desde finales del siglo xx, asistimos a un doble movimiento: de retroceso de las ideologías (lo que J.-F. Lyotard llamó la desaparición de los « grandes relatos »), por un lado, y, por otro, de desarrollo de éticas individuales y/o comunitarias, lo cual formaría parte de la evolución natural de la democracia, al pasar esta de una fase materialista (preocupaciones « materiales », como el poder adquisitivo, etc.) a una fase posmaterialista (preocupaciones « posmateriales », como la preservación del medioambiente, la defensa de los derechos humanos, o el cuestionamiento de las instituciones democráticas nacionales...) ⁷⁴.

C'est à travers l'image de nouvelles éthiques venant se couler dans le lit des idéologies invisibles que nous percevons l'articulation manquante entre les deux formes de « cryptisme » précédemment étudiées, entre la « dissimulation » et la « métamorphose », les soubassements cachés du roman (l'idéologie dissimulée ou invisible) étant concurrencés, voire évincés par des éthiques en devenir. C'est sans surprise que l'on trouve dans les deux romans de Marta Sanz, aux deux pôles de cette société « en crise » – à savoir une société devant faire face à des choix

73. SANZ, « Siete apuntes sobre literatura y compromiso », *op. cit.*

74. Amélie FLORENCHIE, « Presentación », *Pasavento : revista de estudios hispánicos*, vol. 2, n° 1, 2014, p. 9.

déterminants⁷⁵ –, deux individus, Ramiro Esquivel – le père de Cristina – et le détective Arturo Zarco, qui focalisent chacune des perspectives envisagées. Le premier, tenant de valeurs sclérosées, prend conscience de sa méconnaissance des nouveaux codes sociaux – une ignorance partagée avec ses congénères de l'ancienne Espagne – qu'il associe à une véritable perte d'identité⁷⁶, entérinant par là même l'interdépendance entre existence et adhésion aux normes sociales dominantes. La deuxième figure, celle de l'enquêteur défini en principe par une identité stable porteuse d'un ordre transcendant⁷⁷, induit au contraire le désordre. Cet anti-modèle du détective, manifestation d'une quête identitaire toujours renouvelée, défend une éthique de l'individu remettant en question l'ordre social antérieur. Mais si Arturo Zarco cherche un épanouissement personnel, il se trouve dans l'impossibilité de proposer une idéologie de remplacement ou un ordre attaché aux individualités. Son refus d'être sacralisé, son incomplétude, son absence de transcendance, son désir d'être considéré comme un simple humain le confrontent à ses propres apories. Il incarne la contestation de l'ordre par l'individu, par des éthiques personnelles qui ne parviennent pas à restructurer le fonctionnement de

75. Nous renvoyons à l'acception figurée du terme donnée dans le dictionnaire Littré, à savoir « moment périlleux et décisif », et à son étymologie grecque, la crise dérivant du verbe κρισις, séparer, juger. Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française. Tome 1e, A-C*, Paris, France : Hachette, 1875, p. 901.

76. « Hombres como Esquivel o como mi padre [...] parece que saben lo que hacen, pero se han perdido con el coche en la carretera comercial. No conocen los atajos de la nueva señalización. [...] De repente, no son nadie. Descubren que no son nadie ». Marta SANZ, *Black, black, black*, op. cit., p. 280.

77. Reprenons le modèle du « bon détective » exposé par R. Chandler dans la lettre envoyée à James Sandoe le 12 mai 1949, qu'il définit à partir des critères de distanciation et d'intégrité par rapport à l'univers enquêté : « Lo importante es que el detective exista completo y entero y que no lo modifique nada de lo que sucede ; en tanto detective, está fuera de la historia y por encima de ella, y siempre lo estará. Es por eso que nunca se queda con la chica, nunca se casa, nunca tiene vida privada [...]. La novela policiaca no es y nunca será una "novela sobre un detective". El detective entra sólo como catalizador. Y sale exactamente como era antes de entrar ». Raymond CHANDLER, Tom HINEY et Frank MACSHINE, *El simple arte de escribir [Texto impreso]: cartas y ensayos escogidos*. 1^a ed. en esta colección, Barcelona : Emecé, 2004, p. 146-147.

la société. Bien au contraire, la quête identitaire, le délitement du sujet autorisent le retour en force de la valeur d'échange, la valeur marchande de l'individu qui obéit à des impératifs de fonctions ou d'utilité. En fin de compte, les polars de Marta Sanz reflètent une situation d'entre-deux, dans laquelle les individus « déliés » sont rattrapés par les idéologies capitalistes ou néolibérales, saisis comme Zarco entre le chaos de la crise et l'attente d'une lumière ou d'une nouvelle idéologie à venir :

*Yo aún no he llegado a este instante de lucidez que surge del caos absoluto. [...] Sé que Olmo me ha sumido en un estado de confusión e hiperestesia semejante al de los detectives noqueados por una hipodérmica, por una cachiporra o por un litro de whisky. Que en el centro de mi pasión voy a hallar, como los poetas y las mariposas, la luz. Que este estado de aparente aturdimiento me llevará hacia la verdad*⁷⁸. [italiques ajoutées]

Si l'individu incarné par Zarco ne peut seul rétablir l'ordre dominant ni en instituer de nouveau, le rétablissement de l'ordre impliquerait-il alors, *in fine*, que le détective illégitime disparaisse au profit de Paula, celle qui voit sans leurre, qui réfléchit et déduit, et qui, à travers une analyse marxiste du système capitaliste, est porteuse d'une véritable éthique ?

Bien entendu, les romans de Marta Sanz n'apportent pas de réponse explicite à cette question, et leur impact potentiel sur la société est à considérer avec précaution, car il est difficile de continuer à penser aujourd'hui que la littérature puisse en transformer directement les normes et les valeurs hégémoniques. Mais si l'engagement littéraire peut avoir une véritable efficience, n'est-ce pas sur le champ littéraire lui-même ? Nous l'avons constaté, l'ordre du roman policier et celui de la société sont analogiques, dans la mesure où tous deux sont investis par une idéologie dominante soumise à des forces d'émancipation. En ce sens, la condition première d'un engagement authentique et légitime ne consiste-t-elle pas, pour l'écrivain, à travailler depuis le lieu de production qu'il occupe lui-même, à savoir l'espace de création littéraire, non pas

78. SANZ, *op. cit.*, p. 90.

tant pour dénoncer les relations sociales données, que pour les transcender, en transgressant la conscience prépondérante ? Tel est l'argument avancé par le groupe d'écrivains de *Qué hacemos con la literatura* – qui compte Marta Sanz parmi ses auteurs –, lorsqu'il présente ses objectifs et ses modalités d'action :

Si lo que se pretende es denunciar de forma objetiva la sociedad en que el escritor se inserta, resulta más eficaz que éste escriba sobre el modo en que la explotación atraviesa su propia vida y su propia profesión. Porque todos estamos marcados por el signo de la explotación capitalista y el mejor modo que tenemos de combatirla será objetivando nuestra experiencia subjetiva y nuestras propias contradicciones⁷⁹.

En effet, les poètes, écrivains et romanciers sont, à l'image de tout travailleur, victimes de l'exploitation capitaliste, contraints à faire publier leurs écrits dans des maisons d'édition ne leur assurant qu'une faible diffusion s'ils refusent de se plier aux canons invisibles du marché littéraire. Les acteurs du marché – éditeurs, distributeurs, etc. – déterminent les normes implicites d'une littérature de grande diffusion, aseptisée, insouciante et superficielle, une littérature *light*⁸⁰ dans laquelle le livre n'est qu'une marchandise jetable, à la durée de vie limitée, intégrée dans une logique de consommation, où le lecteur joue le rôle du client qu'il convient de ne surtout pas heurter, mais de satisfaire ou de séduire par des stratégies tenant davantage de la publicité que de la littérature, une situation appelant, selon le critique Ignacio Echevarría, le passage du « roman social » au « roman sociable »⁸¹. Cette logique du succès commercial implique, cela va sans dire,

79. BECERRA MAYOR et al., *op. cit.*, p. 54.

80. « En la sociedad de consumo no se busca la inquietud del lector, sino seducirlo con estrategias más próximas a la publicidad que a la literatura. En este sentido, se empezó a hablar, al final de la década de los ochenta, de la existencia, en referencia a una literatura despreocupada y superficial, de novela *light*, esto es, una novela ligera ». *Ibid.*, p. 33.

81. « [...] el imperativo común pasó a ser la seducción. Se trataba, a partir de ahora, de seducir al lector, de establecer con él una relación "cómplice". Nada de actitudes incómodas. El fantasma de la narrativa social se conjuró mediante

un appauvrissement des propositions culturelles, un renoncement des écrivains à toute prise de risque ou à tout sens critique, et débouche sur le paradoxe notable selon lequel, dans des sociétés démocratiques qui privilégient théoriquement les libertés individuelles, les écrivains en arrivent à pratiquer l'autocensure en fonction de normes d'acceptabilité, pour répondre à des critères de rentabilité, de commercialisation, de lisibilité. Même le roman policier, historiquement chargé d'une fonction sociale, n'est pas épargné par la raréfaction linguistique et la perte de substance de la littérature de fiction, le polar s'adaptant au politiquement correct et se vidant de sa forme et de son sens pour devenir, selon des termes de Marta Sanz elle-même, « des romans noirs avec quelques touches acceptables de critique sociale »⁸².

Dès lors, qu'en est-il de la capacité des écrivains à interroger la littérature, à formuler une proposition linguistique et générique novatrice qui ne se perde pas dans les rouages du marché et qui offre une nouvelle vision à opposer au réel ? Quelle alternative

una narrativa sociable. Esta nueva sociabilidad impuso el éxito como arancel o canon necesario en el tráfico de la literatura en la sociedad. Ya de ahí se pasó, inevitablemente, al canon del éxito ». Ignacio ECHEVARRÍA, *Trayecto: un recorrido crítico por la reciente narrativa española*. Barcelona : Debate, 2005, p. 35-36.

Le constat d'Ignacio Echevarría est loin d'être isolé et aussi bien Juan Carlos Rodríguez, théoricien de la littérature espagnole contemporaine et écrivain ayant défendu l'utilité sociale de la création littéraire que le critique italien Carlo Bordonni soulignent la soumission de la littérature à la logique capitaliste, et ses conséquences sur le lecteur, confiné à des fonctions passives, ainsi que sur l'écrivain, dont l'intégration à l'industrie éditoriale entraîne la disparition en tant que « génie créateur romantique » et sa substitution par la figure du « travailleur de l'écriture ». Carlo BORDONI, *Il romanzo di consumo : editoria e letteratura di massa*. Napoli : Liguori, 1993, 212 p. ; Constantino BÉRTOLO, *La cena de los notables: sobre lectura y crítica*. 1. ed, Cáceres : Editorial Periférica, 2008 (Pequeños tratados, 4), 249 p. ; Juan Carlos RODRÍGUEZ, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura : las formas del discurso*. Granada : Comares, 2002, 656 p.

82. « Los escritores intuyen lo que deben o no deben escribir, para ser acogidos en el seno del mercado : novelas negras con tintes aceptables de crítica social ; historias sentimentales que rescatan el pasado con benevolencia ; aventuras metaliterarias con leves toques del género fantástico y de la ciencia ficción ». SANZ, *No tan incendiario, op. cit.*, p. 131.

pour une littérature subversive et dissidente ? Un choix fondamental pour les auteurs repose sur le lieu depuis lequel produire cette « autre » littérature, qui conditionne aussi leur stratégie d'écriture : il consiste soit à rester à la marge d'un système de production qu'ils cherchent à combattre – limitant en cela l'impact sur la « cible » recherchée, à savoir le lecteur – soit à lutter contre le pouvoir en utilisant les stratégies de la littérature de masse pour la dynamiter de l'intérieur. Il va sans dire qu'à travers le détournement des polars, Marta Sanz penche vers cette dernière option, et qu'elle cherche à agir sur le lectorat, faisant de la proposition rétive une pédagogie orientée vers un impératif de désinfantilisation du lecteur. En adoptant le polar, elle feint de lui donner ce livre qui répond aux canons de la normalité qu'il recherche, dans lequel il se reconnaît et qui le rassure. Mais en recombinaison de façon critique certains codes hégémoniques de la communication avec l'intention de générer d'autres images du monde, en rendant possibles de nouvelles formes de production de sens, en substituant à l'écriture transparente une écriture parfois déconcertante, chargée d'énumérations et de métaphores, elle cherche à déstabiliser le lecteur, à l'éveiller, et à faire de lui un véritable interlocuteur. En ce sens, se rebeller contre les genres qui codifient et légitiment le monde contredit la perception d'une littérature comme une activité autonome, indépendante de ce qui advient dans la société, puisqu'elle peut en cela agir de façon subreptice et modifier les consciences des lecteurs. N'est-ce pas là, en occultant partiellement sa propre stratégie, en reprenant à son compte les armes du pouvoir pour les retourner contre lui que la manipulation s'avère la plus insidieuse et plus efficiente ? Aucune image ne nous semble mieux illustrer la stratégie à l'œuvre que celle du Cheval de Troie, certains écrivains dissidents – dont Belén Gopegui, à qui nous laisserons le dernier mot – visant à imiter la forme des *best-sellers* pour s'introduire chez « l'ennemi », pour atteindre le plus grand nombre de lecteurs et amplifier ainsi leur capacité subversive :

[...] siempre pagando peajes, disimulando, poniendo un poco de complejidad formal o un poco de ironía o un poco de sentimentalismo para que el caballo [de Troya] tenga pinta de caballo o para que el capitalista piense que

será más alto el beneficio obtenido que la cantidad de sabotaje que la novela o la película puedan contener⁸³.

83. Belén GOPEGUI, « Retaguardia y ficción », *Papeles de la FIM: ¿Para quién trabajamos, el trabajador intelectual, cultura y comunicación*, nº 25, 2007, p. 63.

BIBLIOGRAPHIE

- ABAD, José, « Un mundo de pequeñas maldades », *Granada Hoy*, Granada, 29 juillet 2010. URL : <<http://www.granadahoy.com/articulo/ocio/757491/mundo/pequenas/maldades.html>>. [Consulté le 8 août 2016].
- ALMELA BOIX, Margarita, « Miradas al otro lado », in *Mujeres en la frontera*, Madrid : Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013, p. 193-218.
- ARMER, Frank, « Sex in Detective Fiction – Do's and Don'ts », *Spicy Detective magazine*, 1935.
- BAUDRILLARD, Jean, « La précession des simulacres », in *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 1981 (Débats), p. 9-68.
- BECERRA MAYOR, David, ARIAS CAREAGA, Raquel, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio et SANZ, Marta, *Qué hacemos con la literatura*, Tres Cantos : Akal, 2013 (Qué hacemos, 14), 64 p.
- BÉRTOLO, Constantino, *La cena de los notables: sobre lectura y crítica*, 1. ed, Cáceres : Editorial Periférica, 2008 (Pequeños tratados, 4), 249 p.
- BORDONI, Carlo, *Il romanzo di consumo: editoria e letteratura di massa*, Napoli : Liguori, 1993, 212 p.
- CENTOFANTI, Fabrizio, « Guido Michelone entrevista Marta Sanz », *La poesía e lo spirito*, 13 septembre 2014. URL : <<https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2014/09/13/guido-michelone-intervista-marta-sanz/>>. [Consulté le 9 août 2016].
- CEREZO, Iván Martín, « La evolución del detective en el género policíaco », *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, n° 10, 2005. URL : <<http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm>>. [Consulté le 26 juin 2016].
- CHANDLER, Raymond, « Twelve Notes on The Mystery Novel », in Frank MACSHANE (dir.), *The Notebooks of Raymond Chandler and « English Summer » : A Gothic Romance*, New York, États-Unis d'Amérique : Ecco press, 1991, p. 35-40.

- CHANDLER, Raymond, HINEY, Tom et MACSHINE, Frank, *El simple arte de escribir: cartas y ensayos escogidos*, 1^a ed. en esta colección, Barcelona : Emecé, 2004, 326 p.
- EISENZWEIG, Uri, *Le Récit impossible : forme et sens du roman policier*, Paris : C. Bourgois, 1986, 357 p.
- EVARD, Franck, *Lire le roman policier*, Paris : Dunod, 1996, 183 p.
- FANSTEN, Maïa, FIGUEIREDO, Cristina et PIONNIÉ-DAX, Nancy, *Hikikomori, ces adolescents en retrait*, Paris : Colin, 2014, 216 p.
- FLORENCHIE, Amélie, « Présentation », *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 2, n° 1, 2014, p. 7-10.
- GOLUBOV, Nattie, « La masculinidad, la feminidad y la novela negra », *Anuario de Letras Modernas*, vol. 5, 1991-1992, p. 99-121.
- GOPEGUI, Belén, « Retaguardia y ficción », *Papeles de la FIM: ¿Para quién trabajamos, el trabajador intelectual, cultura y comunicación*, n° 25, 2007, p. 59-65.
- GUTIÉRREZ, José Ismael, « Las masculinidades alternativas en la narrativa antidelectivesca de Marta Sanz: El detective gay Arturo Zarco », *Letras Femeninas*, 40 (2), Winter 2014, p. 109-128.
- HROMADOVA, Céline, « Le pouvoir des fleurs dans le roman policier », Projet innovant des jeunes chercheurs de l'ED 120 (Paris 3), *Ecrivez-le avec des fleurs*, 2014. URL : <<https://fleurs.hypotheses.org/519>>. [Consulté le 14 août 2016].
- JARQUE, Fietta, « La burguesía se transforma, se adapta, pero no decae jamás », *El País*, 19 janvier 2001. URL : <http://elpais.com/diario/2001/01/19/cultura/979858804_850215.html>. [Consulté le 6 décembre 2016].
- KNOX, Ronald Arbuthnott, « A Detective Story Decalogue », in Henri HARRINGTON et Ronald Arbuthnott KNOX (dirs.), *The best English detective stories : first series*, New York : Horace Liveright, 1929, p. 420.
- LINO, Shanna, « Mediated moralities of immigration : Metaphysical detection in Marta Sanz's *Black, black, black* », in Debra FASZER-McMAHON, Victoria L. KETZ et Brad EPPS (dirs.),

African Immigrants in Contemporary Spanish Texts : Crossing the Strait, Farnham, England : Ashgate, 2015, p. 37-52.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura: las formas del discurso*, Granada : Comares, 2002, 656 p.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, « Rosa y negro », *El País*, Madrid, sect. Cultura, 8 juin 2013. URL : <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/06/actualidad/1370517976_178688.html>. [Consulté le 25 septembre 2016].

ROS FERRER, Violeta, « Entrevista a Marta Sanz. Contar la transición, o cómo hablar de la china en el zapato », *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n° 4, 12 mai 2014, p. 257-263.

SAITŌ, Tamaki, *Hikikomori : adolescence without end*, traduit par Jeffrey ANGLES, Minneapolis, Etats-Unis d'Amérique : University of Minnesota Press, 2013, 192 p.

SANZ, Marta, « Ver, oír y no callar », *Dominio público*, 24 octobre 2007. URL : <<http://blogs.publico.es/dominiopublico/73/ver-oir-y-no-callar/>>. [Consulté le 25 juin 2016].

SANZ, Marta, « Por qué un detective no se casa jamás », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 741, 2012, p. 43-48.

———, *Black, black, black*, Barcelona : Anagrama, 2014 (Compactos), 332 p.

———, *No tan incendiario: textos políticos que salen del cenáculo*, Cáceres : Editorial Periférica, 2014, 187 p.

———, *Un buen detective no se casa jamás*, Barcelona : Anagrama, 2014 (Compactos), 314 p.

———, « Siete apuntes sobre literatura y compromiso », *Mercurio: panorama de libros*, n° 175, 29 octobre 2015, p. 12-13.

SIMO COMAS, Marta, « Ética y estética en la novela realista contemporánea: de “Miau” (1888) a “Animales domésticos” (2003) », *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 2, n° 1, 2014, p. 33-56.

STEVENSON, Rocío, « Is the gay or lesbian detective necessarily a transgressive figure? the examples of gravedigger and murder

by tradition under discussion », *AngloGermanica online: Revista electrónica periódica de filología alemana e inglesa*, n° 5, 2007, p. 71-75.

STOICHIȚĂ, Victor Ieronim, « La copie originale », in *L'effèt Pygmalion : pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève : Librairie Droz, 2008 (Titre courant, 37), p. 267-296.

VAN DINE, S. S., « Twenty Rules for Writing Detective Stories », *The American Magazine*, septembre 1928.

ŽIŽEK, Slavoj, « La Ideología Funciona Cuando Es Invisible », *La Voz del Interior*, 14 décembre 2004. URL : <<http://www.lacan.com/zizek-ideologia.htm>>. [Consulté le 21 septembre 2016].

L'IMAGINAIRE SOCIAL DANS LE ROMAN NOIR ESPAGNOL ET PORTUGAIS DU XXI^e SIÈCLE

Émilie GUYARD (Éd.)

Parmi les pays européens, l'Espagne et le Portugal figurent au rang des pays les plus sévèrement touchés par la crise : le chômage exponentiel, les expulsions, l'éclatement de la bulle immobilière ne constituent finalement que les conséquences les plus médiatiques d'une crise particulièrement destructrice dont l'Espagne, en particulier, peine encore aujourd'hui à se remettre. Le postulat de cet ouvrage consacré au roman noir espagnol et portugais ultra-contemporains est donc le suivant : si le roman noir est le roman de la crise, alors le boom actuel du polar doit immanquablement être l'expression de la crise économique, sociale et politique qui touche si durement les deux pays. Dès lors, les questions qui se posent à nous sont les suivantes : quelles sont les différentes modalités d'exploration du lien social et de son délitement mises en œuvre dans les romans abordés ? Quels sont les partis pris idéologiques et esthétiques des différents auteurs ? Le polar espagnol et le polar portugais contemporain sont-ils contestataires ? Sont-ils engagés ? En somme, comment la question de l'imaginaire du lien social s'y exprime-t-elle ? Telles sont les questions auxquelles les différents textes réunis dans ce volume tentent de répondre en analysant la question de l'imaginaire social dans l'œuvre d'auteurs aussi variés que Lorenzo Silva, Cristina Fallarás, Ramón Pinilla, Antonio Lozano, Francisco José Viegas, Juana Salabert, Marta Sanz, Esther García Llovet mais aussi Víctor del Árbol et Alicia Giménez-Bartlett.



9 782367 830919

ISBN : 978-2-36783-091-9

ISSN : 2265-0776

25,90 €

www.editionsorbistertius.fr