



HAL
open science

Aux origines du roman policier (Cahiers d'études Romanes, n° 34)

Michela Toppano, Claudio Milanesi

► **To cite this version:**

Michela Toppano, Claudio Milanesi (Dir.). Aux origines du roman policier (Cahiers d'études Romanes, n° 34) . PUP. 34, 2017, Origines du roman policier. Espagne, France, Italie, Pérou. Cahiers d'études Romanes. hal-01654548

HAL Id: hal-01654548

<https://hal.science/hal-01654548v1>

Submitted on 6 Dec 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.



Open licence - etalab

cahiers d'études romanes

34

Aux origines du roman policier

France, Espagne, Italie, Pérou

Centre aixois d'études romanes
CAER EA 854

2017

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE
Aix-Marseille Université
29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1
Tél. 33 (0)4 13 55 31 91
pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr
DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

Volume sous la direction de
Michela Toppano, Claudio Milanese

Équipe éditoriale de ce numéro

Virginie Culoma Sauva, Carine Ferradou, Armelle Girinon, Héloïse Moschetto,
Judith Obert, Ilaria Splendorini

Cahiers d'Études Romanes
Aix Marseille Université

Direction
Claudio Milanese

Comité de rédaction

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Pascal Gandoulphe, Gérard Gomez,
Stefano Magni, Sophie Saffi, Brigitte Urbani

Équipe éditoriale

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Estelle Ceccarini, Maud Gaultier, Armelle
Girinon, Yannick Gouchan, Clémence Jeannin, Michel Jonin, Pierre Lopez,
Stefano Magni, Estrella Massip, Claudio Milanese, Judith Obert, Ilaria Splendorini,
Michela Toppano, Daniela Vitagliano, Brigitte Urbani, Claire Vialet

Comité de lecture

Aix Marseille Université

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Pascal Gandoulphe, Yannick Gouchan,
Gérard Gomez, Colette Collomp, Stefano Magni, Claudio Milanese, Sophie Saffi,
Brigitte Urbani

Autres Universités

Silvia Contarini (Université Paris Ouest Nanterre La Défense, CRIX/Études Romanes),
Christian Del Vento (Université Paris 3, CIRCE/LECEMO), Andrea Fabiano (Université
Paris-Sorbonne, ELCI), Ugo Fracassa (Università Roma Tre), Monica Jansen (Universiteit
Utrecht), Christian Lagarde (Université Perpignan Via Domitia, CRESEM/CRILAUP),
Stéphanie Lanfranchi (ENS Lyon, Triangle), Dante Liano (Università Cattolica,
Milano), Marc Marti (Université de Nice Sophia Antipolis, LIRCES), Alessandro
Martini (Université Lyon 3, LUHCIE Grenoble 3), Philippe Merlo (Université Lumière
Lyon 2, Passages XX-XXI), Philippe Meunier (Université Lumière Lyon 2, IHRIM), Ana
Cecilia Ojeda (Universidad Industrial Santander, Bucaramanga), Matteo Palumbo
(Università degli Studi di Napoli Federico II), Nestor Ponce (Université Rennes 2,
ERIMIT), Sébastien Rutes (Université de Lorraine, LIS), Niccolò Scaffai (Université
de Lausanne), Franca Sinopoli (Università Roma La Sapienza), Arnaldo Soldani
(Università di Verona), Mirko Tavosanis (Università di Pisa), Rubén Torres Martínez
(UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México), Gianni Turchetta (Università
degli Studi, Milano), Bart Van Den Bossche (Université de Louvain), Margherita
Verdirame (Università di Catania), Christilla Vasserot (Université Paris 3, CRICCAL)

© Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence créative
Commons Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification 4.0 International

Sommaire

Michela Toppano, Claudio Milanesi	
Introduction	9
Italies France Espagne Pérou	
Michela Toppano	
Le récit d'enquête dans quelques romans italiens entre XIX ^e et XX ^e siècle	
Le cas de Federico De Roberto, Matilde Serao et Salvatore Farina	19
Alessio Berrè	
Judiciaire ou policière ?	
Vers une redéfinition de la littérature criminelle post-unitaire	33
Luciano Curreri	
L'entrée en matière vs le médaillon	
Quelques notes sur le policier archaïque italien et sur Jarro	43
Francesca Facchi	
Entre enquête et « mystères »	
La représentation de Florence dans les « romans judiciaires » de Jarro	53
Saliha Aklouf	
<i>Jean Diable</i> de Paul Féval, un précurseur oublié du roman policier français	75
Etienne Leterrier	
Cagliostro (1743-1795) inventeur d'Arsène Lupin	
Circulation, transformation et enjeux d'un modèle héroïque du roman historique au roman policier	85
Murielle Borel	
Remonter aux origines	
Les récits 'policiers' d'Emilia Pardo Bazán	101
Ricardo Sumalavia	
Territoire criminel	
Violence et roman policier au Pérou	115

Interprétations et réécriture au xx^e siècle

Paolo Caponi	
Broadway et parages	
Les origines anglo-américaines du théâtre “giallo” italien	131
Stéphane Chaudier	
Affleurements de l'intrigue policière dans <i>À la recherche du temps perdu</i>	143
Giuliana Pias	
Efisio Marini	
Une archéologie romanesque du policier des origines	163
Comptes rendus	
Carlo Baghetti	177

Introduction

Michela Toppano, Claudio Milanese

Aix-Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, France

Ce numéro des *Cahiers d'études romanes* présente les résultats de deux journées d'études consacrées aux origines du roman policier dans les traditions littéraires des pays de langues romanes. Elles s'inscrivent dans le cadre des recherches menées par le Centre aixois d'études romanes autour de la thématique « territoires hétérogènes du policier ».

Nous connaissons les opérations d'hybridation auxquelles a été soumis ce genre littéraire après sa stabilisation, issues de la volonté des auteurs de jouer, de manière délibérée, avec les conventions d'un genre désormais bien reconnaissable, par exemple le roman policier historique de Carlo Lucarelli en Italie ou de Dante Liano au Guatemala, à l'hybride entre histoire, noir et science-fiction du cycle de l'inquisiteur Eymereich de Valerio Evangelisti, ou encore situé aux marges des conventions des romans de Carlos Salem¹. Mais s'il y a une période où le genre se présente avec des contours particulièrement flous – c'est bien la période des origines, entre la deuxième moitié du XIX^e et le début du XX^e siècle.

En effet, dans ce laps de temps, bien qu'il ne soit pas encore possible de les rattacher à un genre formalisé et reconnaissable, de nombreux récits présentant des conventions plus tard attribuées au roman policier se répandent dans les littératures occidentales. On assiste ainsi à la constitution d'un ensemble hétérogène de récits tels que les mystères, les récits d'enquêtes, les romans judiciaires, les feuilletons « noirs », dans lesquels l'enquête et le crime occupent une place centrale. Il ne s'agit pas d'une hybridation délibérée, mais d'une longue phase de gestation d'un genre qui se précise au fur et à mesure à partir de genres littéraires préexistants et s'en distingue progressivement grâce à l'élaboration de conventions qui deviendront distinctives.

1 Pour un développement de cette problématique dans le roman policier contemporain de l'aire culturelle romane, cf. Dante Barrientos Tecún, Maud Gaultier, Pierre Lopez, Estrella Massip (dir.), *Cahier d'études romanes. Les formes hétérogènes du roman policier: Torrent, Roncagliolo, Vargas Llosa, Giardinelli*, 31, 2015.

Se pencher sur les prémisses du genre dans le domaine des langues romanes se justifie largement compte tenu de l'état de la recherche sur ce sujet. Les études sur le roman policier moderne et contemporain, depuis une vingtaine d'années, se sont bien développées, puisant dans une multiplicité d'approches qui vont de la littérature à la sociologie. Mais les travaux sur les origines du genre sont beaucoup plus rares.

Dans le domaine de l'italianisme, cette production est prise en compte dans quelques textes de référence, essentiellement des histoires du roman policier italien, comme les précieuses synthèses de Luca Covi, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco e Camilleri*, Maurizio Pistelli, *Un secolo di giallo italiano (1860-1950)* et Giuseppe Petronio, *Sulle tracce del giallo*². Ces ouvrages ont recensé un nombre considérable de textes et constitué ainsi une base de données importante à partir de laquelle il est possible de mener des études plus approfondies. Ils ont proposé des périodisations et essayé de dégager de grandes tendances. Néanmoins, compte tenu de l'approche panoramique privilégiée par les auteurs, la question de la genèse du genre n'est pas centrale dans ces ouvrages. Par conséquent, ils ne proposent ni une analyse précise des caractéristiques spécifiques des récits d'enquête dans cette période des origines ni une contextualisation fine. Il existe par ailleurs des études spécifiques concernant certains aspects de cette production. Sergia Adamo, par exemple, s'intéresse plus largement au rapport entre littérature et droit, et s'est occupée plus précisément du roman judiciaire italien³. Une étude ciblée sur la construction culturelle du crime et de la figure du criminel dans la littérature « pré-policrière » dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e a été menée par Alessio Berrè, qui participe aussi à ce volume⁴.

-
- 2 Luca Covi, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco e Camilleri*, Venise, Marsilio, 2002; Maurizio Pistelli, *Un secolo di giallo italiano (1860-1950)*, Rome, Donzelli, 2006; Giuseppe Petronio, *Sulle tracce del giallo*, Rome, Gamberetti, 2000.
 - 3 Cf. par exemple Sergia Adamo, « Mondo giudiziario e riscrittura narrativa in Italia dopo l'Unità », in *Problemi*, 113, 1999, p. 70-98; « Farina e il romanzo giudiziario: Il segreto del nevaio », in Dino Manca (éd.), *Salvatore Farina: la figura e il ruolo a 150 anni dalla nascita. Atti del convegno*, Sassari-Sorso 5-8 décembre 1996, Sassari, Edes, 2001, p. 373-389; « A proposito del romanzo giudiziario », in *L'attività storiografica, critica, letteraria, politica di Giuseppe Petronio. Atti della giornata di studio*, Trieste, 13 janvier 2005, Palerme, Palumbo, 2008, p. 115-120; « La giustizia del dimenticato: sulla linea giudiziaria nella letteratura italiana del Novecento », in Pierpaolo Antonello et Florian Musgnug (éd.), *Postmodern impegno*, Oxford, Peter Lang, 2009, p. 259-288; « La letteratura che non c'era: davanti alla legge », *Between*, II, 3, 2012, <http://www.Between-journal.it/>.
 - 4 Cf. Alessio Berrè, *Nemico della società. La figura del delinquente nella cultura letteraria e scientifica dell'Italia postunitaria*, Bologne, Pendragon, 2015.

Nous nous trouvons face à une situation similaire dans le domaine espagnol, puisqu'il n'existe pas d'ouvrages portant exclusivement sur les origines. Trois études bien documentées consacrées au policier sont en revanche disponibles, qui offrent un panorama très complet recensant les principales productions des origines jusqu'à la naissance du genre à proprement parler, en 1975 : José F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, José R. Valles Calatrava, *La novela criminal española* et Salvador Vázquez de Parga, *La novela policiaca en España*⁵. Par ailleurs, les origines sont rapidement abordées dans de nombreux chapitres, articles et anthologies. Ils s'appuient tous sur les références précédentes⁶.

Les études sur l'histoire du roman policier dans les pays centraméricains et sud-américains ne manquent pas, et contiennent pour la plupart des chapitres plus ou moins développés sur la question des origines. On pense aux *Asesinos de papel* de Jules Laffargue et Jorge Rivera, mais on en trouve des traces dans d'autres études concernant les autres pays du continent⁷.

Une exception notable concerne la recherche sur la littérature policière des origines dans l'aire culturelle française. Elle est en effet abordée, de manière sommaire, au sein des ouvrages panoramiques de l'histoire du genre depuis ses débuts jusqu'à l'époque contemporaine⁸, mais elle a été également bien balisée par des travaux qui lui ont été consacrés tout particulièrement. Dominique Kalifa a abordé de manière minutieuse et bien documentée cette production du point de vue de l'histoire des mentalités et de l'imaginaire social⁹. D'autres

-
- 5 José F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelone, Anthropos, 1994; José R. Valles Calatrava, *La novela criminal española*, Grenade, Universidad de Granada, 1991; Salvador Vázquez de Parga, *La novela policiaca en España*, Barcelone, Ronsel Editorial, 1993.
 - 6 Cf. par exemple Joan Ramon Resina, *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelone, Editorial Anthropos, 1997; Joan Estruch, « Apéndice » p. 159-181, in *La gota de sangre y otros cuentos policíacos*, Madrid, Anaya, 2001. Danilo Manera, « La gota de sangre: una poética detectivesca pardobazianiana », *La Tribuna. Cuadernos de Estudios da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, Núm. 8, 2010-2011, p. 169-186.
 - 7 Pour l'Argentine : Jules Laffargue y Jorge B. Rivera, *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires, Colihue, 1995; pour la Colombie : Hubert Pöppel, *La novela policiaca en Colombia*, Colombia, Editorial Universidad de Antioquia, 2001; le Chili : Ramón Díaz Eterovic, *Huellas de papel. Tras la pista de la novela policial en Chile*, Santiago, Centro Cultural de España en Santiago, 2011; le Mexique : Vicente Francisco Torres, *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*, México, Consejo Nacional para la cultura y las artes, 2003.
 - 8 Cf. par exemple, Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 2005; Jean Bourdier, *Histoire du roman policier*, Paris, Ed. Les Fallois, 1996; André Vanoncini, *Le roman policier*, Paris, PUF, 1993; Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Paris, PUF, 1975.
 - 9 Cf. Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et de société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995.

études l'ont approchée d'un point de vue plus strictement littéraire¹⁰. La plupart d'entre elles se sont penchées sur les initiateurs du genre (Gaboriau, Ponson du Terrail) et sur les séries les plus connues (*Roulettabille*, *Fantômas*, *Arsène Lupin*)¹¹. Plus récemment, Elsa De Lavergne a restitué avec précision un panorama littéraire plus riche et diversifié en récupérant bon nombre de textes et auteurs mineurs qui avaient été négligés dans les travaux précédents, en le mettant en relation avec le contexte culturel et historique¹².

D'après ce premier état des lieux, il apparaît donc que les travaux ici réunis permettent d'approfondir la connaissance de cette production dans l'aire culturelle romane. Ils visent à développer une réflexion autour des origines du roman policier selon plusieurs pistes : la périodisation et les auteurs des premiers récits d'enquête ; les modalités et les supports de publication de ces textes ; les modèles (étrangers ou non) de ces récits ; la manière dont les auteurs ont progressivement élaboré des conventions propres au récit d'enquête, avec des hybridations, des adaptations, qu'il faut questionner dans leur nature et leurs modalités ; les traductions et la circulation transnationale de ces récits ; le terreau culturel et sociologique qui a permis ou favorisé leur diffusion (l'industrialisation, la pensée positiviste, les impératifs liés aux processus d'individualisation, aux procédures de contrôle de la violence de la part de l'État moderne). Les contributions qui suivent ont toutes apporté un éclairage sur plusieurs de ces aspects.

Le volume est organisé en deux sections principales. La première réunit une série d'études sur l'élaboration progressive du genre et sur les modalités du processus qui a amené à sa cristallisation en tant que genre autonome et distinct. Le cadre géographique est celui des traditions littéraires en langues romanes, et notamment des traditions italienne, française, espagnole et latino-américaine. La seconde partie comporte deux études de cas sur les affleurements d'éléments structurels du genre dans le roman français et dans le théâtre populaire italien du xx^e siècle ainsi qu'une étude sur une mise en abyme de l'histoire des origines du genre dans un cycle de romans contemporains italiens ayant comme objet les enquêtes d'un personnage à moitié historique et à moitié fictionnel évoluant en Sardaigne et à Naples à la fin du xix^e siècle.

10 Cf. par exemple Jean-Paul Colin, *La belle époque du roman policier français. Aux origines d'un genre romanesque*, Lausanne, Delachaux et Nestlé, 1999 ; Jean Claude Vareille, « Préhistoire du roman policier », *Romantisme*, 53, 1986, p. 23-36 ; Jean-Paul Colin, *Le roman policier français archaïque*, Berne, Peter Lang, 1984.

11 Cf. par exemple, Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.

12 Cf. Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du Second Empire à la Première Guerre mondiale*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

Dans la série d'études que nous avons recueillies dans la première partie du volume, on peut lire d'abord l'article de Michela Toppo sur le début du roman judiciaire italien à la charnière des XIX^e et XX^e siècles. À partir d'un corpus restreint constitué par Federico De Roberto, Matilde Serao et Salvatore Farina, M. Toppo décrit les tâtonnements qui ont accompagné l'élaboration d'un genre qui sera plus tard identifié comme policier. Elle montre en quoi le poids des mentalités et des idéologies de l'Italie post-unitaire ont fait que l'essor d'une littérature policière pleinement accomplie semble avoir été retardé d'au moins une génération dans la péninsule. L'étude d'Alessio Berrè s'appuie sur un corpus plus vaste de romans publiés dans la même période. Il montre l'intérêt d'interroger ces textes, au croisement entre le roman policier et le roman judiciaire, comme des œuvres appartenant à une catégorie plus générale de « littérature criminelle », afin de mieux saisir le rôle qu'ils ont joué dans la constitution d'un imaginaire social du crime et du criminel dans l'Italie post-unitaire.

La cible critique de Luciano Curreri est le volume de Maurizio Pistelli consacré à *Un secolo di giallo italiano*. En étudiant la place de Jarro dans ce qu'il appelle le roman policier archaïque, L. Curreri en profite pour apporter des précisions sur cette période de cristallisation progressive du genre et sur la façon d'en évaluer le contexte d'où émerge son auteur de prédilection, que Pistelli semble négliger. Francesca Facchi se penche sur le même auteur mais à travers une approche différente : ce qui l'intéresse est la déconstruction de *Firenze sotterranea* (1884), un recueil d'articles d'enquête réalisé par le même Jarro, afin de montrer les relations existante entre ses recherches documentaires sur la ville et les représentations de Florence qui ponctuent ses romans judiciaires, notamment *I ladri di cadaveri* (1884), publié en volume la même année que *Firenze sotterranea*. À travers l'étude de la ville, elle fait ressortir les traits que l'on pourrait évaluer comme faisant partie de ce bouillon de cultures d'où émergera sous peu la tradition italienne du *giallo*.

Les deux contributions consacrées à l'émergence de la tradition française du roman policier s'appliquent surtout à montrer les composantes de ce territoire aux contours flous où se croisent et se superposent des motifs encore indistincts et qui iront bientôt caractériser les différents genres de la littérature populaire : le feuilleton, le roman d'aventure et, là aussi, petit à petit, les premiers avatars du polar. Dans ce sens, Saliha Aklouf évalue les composantes policières du *Jean Diable* (1863) de Paul Feval, le policier archaïque français qui fut publié avant même *L'Affaire Lerouge* (1865) d'Émile Gaboriau, universellement considéré comme le premier roman policier français. De son côté, Étienne Letier retrace le cheminement qui lie le charlatanisme occultiste de Cagliostro à la création de l'un des premiers super-héros en négatif de la littérature populaire, Arsène

Lupin. C'est ce même esprit qui anime l'étude de Muriel Borel sur les traits qui deviendront plus tard propres Au policier espagnol, et qui apparaissent dans les nouvelles d'Emilia Pardo Bazan: l'écrivaine espagnole semble annoncer, surtout avec sa longue nouvelle *La gota de sangre* (1911), l'essor du récit policier espagnol au tout début du XIX^e siècle. L'essai pionnier de Ricardo Sumalavia conclut cette section du volume. Il donne un aperçu raisonné et documenté de l'apparition et du développement du roman policier, dans le continent latino-américain d'abord et au Pérou ensuite. Cette étude nous rappelle que l'histoire du genre va bien au-delà du continent européen et de l'Amérique du Nord. En effet, dès la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, on peut parler d'un roman policier latino-américain ayant ses caractères autonomes et décliné dans différentes traditions nationales qui sont de nos jours une réalité affirmée, à Cuba comme au Mexique, en Argentine comme au Chili.

Dans la deuxième partie du volume, le concept d'« origines » est pris dans un sens plus large qui comprend autant les origines proprement dites que certains moments postérieurs à la phase pionnière du genre littéraire. Il est ainsi possible d'observer la manière dont certains éléments du roman policier pénètrent dans des créations qui pourraient en principe sembler immunisées contre la contagion du genre. En effet, on peut déceler des influences directes, comme le montre Paolo Caponi dans le cas du théâtre policier italien. Caponi retrace l'histoire méconnue de la pénétration, de la traduction et de l'adaptation des pièces du théâtre policier américain dans le répertoire de certaines compagnies de théâtre populaire italien au milieu des années 1920. Stéphane Chaudier, pour sa part, relève des influences indirectes dans *La Recherche* de Marcel Proust, où émergent des éléments épistémologiques propres au récit policier type, tel le paradigme des indices. Enfin, dans le cas du cycle consacré à l'embaumeur sarde Efsio Marini étudié par Giuliana Pias, le concept d'« origines » s'applique à une sorte de mise en abyme de la genèse du roman policier. En effet, dans ces romans contemporains, l'action remonte à la période de la naissance du genre et le protagoniste est un médecin et chercheur ayant réellement vécu dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans ce cycle de *l'Embaumeur*, Giorgio Todde réécrit et réinvente aujourd'hui la figure de ce médecin en faisant de lui une sorte d'initiateur de l'enquête policière moderne.

L'histoire des origines du genre n'est pas encore écrite : les pistes parcourues par ce volume montrent bien l'étendue du chantier qui reste à fouiller si l'on veut poursuivre cette investigation sur les modalités de la constitution progressive du genre, sur ses phases et *spin-off* successifs, autant dans les traditions littéraires romanes que dans les autres aires linguistiques.

Italie France Espagne Pérou

Le récit d'enquête dans quelques romans italiens entre XIX^e et XX^e siècle

Le cas de Federico De Roberto, Matilde Serao et Salvatore Farina

Michela Toppano

Aix Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, France

Cet article examine trois romans considérés parmi les premiers exemples de policiers archaïques italiens : *Spasimo*, de Federico De Roberto (1896); *Temi il leone*, de Matilde Serao (1907); enfin *Il segreto del nevaio*, de Salvatore Farina (1906). Ces trois auteurs s'écartent souvent des conventions propres au récit d'enquête, telles qu'on peut les retrouver par exemple dans l'archétype du genre représenté par les récits de Conan Doyle. Les hésitations dans l'application du pacte de lecture que présuppose ce nouveau type de récits chez ces auteurs italiens ne doivent pas être attribuées à un manque de savoir-faire, qui les empêcherait de se détacher d'autres genres plus généralistes ou des formes spécialisées du feuilleton à thématique criminelle, mais plutôt à des motifs idéologiques profonds, notamment à leur méfiance envers la capacité de la raison et de la justice humaines à déchiffrer et à ordonnancer le monde.

L'articolo esamina tre romanzi considerati i primi esempi di romanzo poliziesco arcaico in Italia : *Spasimo*, di Federico De Roberto (1896); *Temi il leone*, di Matilde Serao (1907) e *Il segreto del nevaio*, di Salvatore Farina (1906). Questi autori si allontanano spesso dalle convenzioni specifiche del racconto d'inchiesta come si possono trovare ad esempio nell'archetipo del genere costituito dai racconti di Conan Doyle. Le incertezze nell'applicazione del patto di lettura presupposto da questo nuovo tipo di racconto presso questi autori italiani non devono essere attribuite a un'incapacità di padroneggiare le convenzioni che impedirebbe loro di abbandonare generi più generalisti o certe forme del *feuilleton*. Esse sono piuttosto dovute a motivi ideologici profondi, in particolare alla sfiducia nella capacità della ragione e della giustizia umana di decifrare e ordinare il mondo.

Cet article examine trois des premiers romans qui s'emparent du récit de détection en Italie entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. Ces romans, écrits par des auteurs de littérature générale, qui se sont essayés de manière épisodique à l'écriture de récits de détection, sont considérés parmi les premiers exemples de policiers archaïques italiens: *Spasimo*, de Federico De Roberto, publié d'abord dans le journal *Il Corriere della Sera*, en 1896, puis en volume la même année¹; *Temi il leone*, de Matilde Serao, publié en revue en 1907, puis en volume en 1916²; enfin *Il segreto del nevaio*, de Salvatore Farina, publié en 1906, en volume³.

Dans un premier temps nous montrerons comment ces trois auteurs s'écartent souvent des conventions propres au récit d'enquête, telles qu'on peut les retrouver par exemple dans l'archétype du genre – qui circulait déjà en Italie à l'époque –, les récits de Conan Doyle⁴. Dans un deuxième temps, nous dégagerons des constantes idéologiques qui nous permettront d'avancer des hypothèses sur les raisons des hésitations, de la part de ces auteurs, dans l'application du pacte de lecture que présuppose ce nouveau type de récits.

Ces trois auteurs s'emparent de plusieurs motifs et conventions normalement attribués au genre du récit policier « classique »⁵. Les trois romans s'ouvrent sur un crime, réussi ou raté, ils mettent en scène des professionnels de l'enquête (juges instructeurs, avocats, experts), leur travail d'induction à partir d'indices de nature différente, leur capacité à comparer des témoignages et de multiples versions des faits pour arriver à la vérité. La vérité est ainsi découverte progressivement et à

1 Federico De Roberto, *Spasimo*, Milan, Treves, 1896.

2 Matilde Serao, *Temi il leone*, Florence, Salani, 1916.

3 Salvatore Farina, *Il segreto del nevaio*, Turin, STEN, 1909.

4 Certaines de nouvelles de Conan Doyle ont été publiées en volume déjà en 1895. Cf. Arthur Conan Doyle, *Le avventure di Sherlock Holmes*, Milan, Verri, 1895.

5 Dans notre discours, la notion de récit policier « classique » correspond à la définition que Régis Messac a donnée du récit de détection, c'est-à-dire un récit dont la structure est fondée sur « la découverte méthodique et graduelle, par des moyens rationnels, des circonstances exactes d'un événement mystérieux » et par la mise en scène d'un professionnel ou plusieurs professionnels de l'enquête. Cf. Régis Messac, *Le "detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Champion, 1929, p. 9. Nous avons privilégié cette définition dans la mesure où elle nous paraît assez souple sans être trop générique. Elle renvoie, d'une part, à un projet d'écriture qui présuppose que l'information soit délivrée au lecteur de manière graduelle, au fur et à mesure qu'avancent les démarches d'un enquêteur. Dans ce processus, généralement, la vérité n'est connue qu'à la fin. D'autre part, du côté du lecteur, elle implique le plaisir intellectuel qui découle à la fois de la possibilité de suivre cette démarche intellectuelle visant à découvrir la vérité et de la tension qui naît de la découverte progressive de la vérité.

mesure que l'enquête avance et permet d'identifier le coupable. Grâce à cette démarche, les auteurs peuvent jouer sur le suspense qui découle des lacunes de la connaissance et de l'incertitude.

Spasimo décrit en effet l'enquête menée autour de la mort de la comtesse Fiorenza D'Arda par le juge instructeur Ferpierre. Autour d'eux, évoluent l'anarchiste Alessio Zakunin, l'amant infidèle de la comtesse, qui est aimé en secret par sa camarade Alessandra Natzichev, et l'écrivain Roberto Vérod, qui tombe amoureux de la très fervente catholique Fiorenza D'Arda. On apprend que la comtesse est dans un premier temps amoureuse de Zakunin, mais lorsqu'elle se rend compte qu'elle ne peut pas le ramener sur le bon chemin, elle finit par aimer Vérod. Autour de cette affaire, Ferpierre essaie d'interpréter tous les indices disponibles : les indices d'ordre matériel (les conditions de la mort de la comtesse), d'ordre psychologique ou moral (à travers la lecture du journal de la comtesse ou l'interrogatoire de Vérod et des deux anarchistes). Le roman accorde ainsi une large place au cheminement de l'enquête et au jeu intellectuel du juge, ainsi qu'à celui du lecteur, tous les deux engagés par le récit dans la recherche de la vérité.

Temi il leone, de Matilde Serao, mêle une quantité de thématiques qui le rattachent à plusieurs formes spécialisées du feuilleton. La protagoniste, Teresa, une jeune femme pauvre, ne sait pas qu'elle est l'héritière d'une grande fortune. Elle est victime d'une tentative d'assassinat au tout début du roman. Le lecteur découvre, assez rapidement, que le coupable est le diabolique duc San Luciano, qui est aussi cousin de Teresa et aspire à son héritage. Ce motif criminel permet d'introduire le récit d'enquête centré autour de l'avocat Rossi. Ce dernier a été chargé par un collègue de retrouver Teresa afin de lui remettre l'héritage à l'âge de sa majorité. Il déclenche l'enquête car il devine qu'il existe un lien entre le crime et cet héritage. Il s'applique à reconstruire l'ensemble des faits et parvient à réunir toutes les preuves pour faire arrêter San Luciano. Dans ce cas aussi, le narrateur mobilise les expédients du récit d'enquête : le dévoilement progressif de la vérité est obtenu en confrontant des versions différentes des faits et en comblant les lacunes des récits partiels des uns et des autres, en établissant des liens logiques entre des faits apparemment déconnectés, en menant des interrogatoires et en s'appuyant sur le principe selon lequel, pour découvrir le coupable, il faut savoir à qui profite le crime.

Dans *Il segreto del nevaio*, les protagonistes sont trois musiciens : le violoniste Flavio Campana, le pianiste Fritz Neumuller, la pianiste Irma, épouse de Flavio, mais aimée par Neumuller. Ce dernier, profitant d'une absence de Flavio, grâce à ses pouvoirs de suggestion, viole la jeune femme. Lorsque Flavio découvre la trahison de son ami, il le tue. Il se laisse arrêter et condamner, mais se fait passer

pour Fritz, afin de ne pas entacher sa mémoire et le nom de son épouse. Les experts, le juge instructeur, le délégué du roi essaient en vain de faire parler Flavio-Fritz pour obtenir le récit de ce qui s'est passé : ils finissent ainsi par condamner Fritz Neumuller pour avoir assassiné Flavio Campana. Ce dernier gagne la sympathie du directeur du pénitencier, le *cavalier* Felice, un homme doux et charitable. Felice, grâce à sa bienveillance, parvient à susciter les aveux et à connaître la vérité, qu'il ne communiquera cependant pas à l'institution judiciaire. Lorsque le directeur est affecté dans une autre prison, Flavio décide de s'évader. Mais la nuit de l'évasion, un orage violent éclate et Flavio meurt noyé dans la canalisation par laquelle il devait s'enfuir. Ici encore nous retrouvons les figures de professionnels de l'enquête qui analysent les circonstances matérielles du crime et essaient de reconstituer la vérité à travers différentes démarches inductives.

Cependant, l'appropriation des conventions et des éléments du récit d'enquête de la part de nos auteurs se fait de manière discontinue et approximative. Tout d'abord, ces romans mêlent souvent le récit d'enquête à d'autres genres, déjà connus et formalisés, tantôt appartenant à la littérature générale tantôt à des genres plus spécialisés de la littérature populaire.

Spasimo met bel et bien en scène l'aventure d'une enquête, mais sa spécificité consiste dans le fait qu'il s'agit d'une enquête avortée. Le lecteur ne retrouvera pas le plaisir de découvrir la vérité par les démarches inductives de la raison à partir d'indices. Nous reviendrons plus loin sur ce point. Par ailleurs, la nécessité de reconstruire les rapports entre la comtesse et les personnages masculins, ainsi que le passé de Fiorenza D'Arda à travers la lecture de son journal intime, pousse l'auteur à s'attarder sur les affres et les tourments psychologiques et moraux des différents personnages : la lutte de Vérod entre sa passion pour Fiorenza et le respect des convictions religieuses de la jeune femme, la lutte intérieure de Fiorenza, déchirée entre ses valeurs chrétiennes et son amour. Par ces analyses prolongées, *Spasimo* s'approche donc des romans psychologiques à la Paul Bourget⁶, dont De Roberto était un lecteur attentif et qu'il a pris pour modèle dans une bonne partie de sa production⁷. L'auteur même, d'ailleurs,

6 Paul Bourget fut un romancier et essayiste très connu en Italie à la fin du XIX^e grâce à ses *Essais de psychologie contemporaine* (1883) et *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (1885) et à des romans tels qu'*André Cornelis* (1887) et *Le disciple* (1888). Par ces œuvres d'inspiration psychologiste, il critiquait une approche strictement naturaliste qui négligeait la dimension spirituelle de l'homme et de la réalité. Il s'est converti au catholicisme en 1901.

7 L'écriture psychologique de Bourget a influencé les recueils de nouvelles que De Roberto a consacrées à l'analyse du sentiment amoureux, *La morte dell'amore*, Naples, Pierro, 1892 et *Gli Amori*, Milan, Galli, 1898. Mais les œuvres les plus marquées par le Français sont le roman

dans une lettre à l'ami et critique littéraire Domenico Oliva, explicite ses intentions lorsqu'il a rédigé ce roman : « Il y aura dedans la suspension de la curiosité que recherchent les lecteurs de feuilletons, et ce roman sera en effet un feuilleton, avec ceci : qu'il sera aussi une œuvre d'art »⁸. De Roberto souhaite donc écrire un roman caractérisé par une certaine qualité littéraire qui soit en même temps accessible à un public plus large grâce à des éléments capables de susciter la curiosité du lecteur à travers le suspense. Il trouve ces ingrédients dans une trame policière, même si, comme nous pouvons le voir, De Roberto ne l'identifie pas comme un genre à part, mais comme une variante du feuilleton.

Chez Matilde Serao, le récit de l'enquête est mêlé à d'autres lignes narratives redevables au feuilleton traditionnel. Une grande place est laissée aux histoires sentimentales et passionnelles des personnages, consistant en une série d'amours unilatérales. Teresa est aimée par Gennarino, un jeune et honnête marin qui a assisté à sa tentative d'assassinat. Toutefois Teresa est complètement éprise de l'aristocrate San Luciano, qui ne l'aime pas, mais convoite son héritage. Ce dernier s'est en revanche engoué d'une femme mondaine, au passé douteux, Anthonia d'Alembert, qui, pour sa part, est éperdument amoureuse de Gennarino et essaie de se racheter aux yeux du marin par toutes sortes de sacrifices et d'humiliations. De par ces thématiques, *Temì il leone* se rattache à certaines formes spécialisées du feuilleton : les vicissitudes de ces amours, soit sensuels et violents, soit purs et rédempteurs, relèvent des *topoi* des romans sentimentaux. La narration du terrible sort de Teresa, qui aime son assassin et se remet complètement entre ses mains, renvoie au roman de la victime. Mais finalement, l'attention accordée aux agissements ignobles de San Luciano fait virer le texte vers le roman du criminel.

Dans le cas de Farina, l'intérêt du roman réside dans une double incertitude : les circonstances exactes du crime et l'identité de la personne condamnée. Farina propose ici une autre forme spécialisée du feuilleton, le roman de l'erreur judiciaire, mais avec une variation intéressante de ce motif⁹. Alors que dans la version classique du genre, un innocent est puni à la place du coupable, ici le vrai

Ermanno Raèli (Milan, Galli, 1889), à propos duquel De Roberto a même dû se défendre de plagiat, et *La messa di nozze* (*La messa di nozze. Un sogno. La bella morte*, Milan, Treves, 1911), pour la dimension religieuse qui accompagne la représentation d'une histoire sentimentale compliquée couronnée par le renoncement à la passion amoureuse.

8 Federico De Roberto, « Lettere a Domenico Oliva », in Gaetano Mariani, *Ottocento romantico e verista*, Naples, Giannini, 1972, p. 656.

9 Voir, pour des exemples de romans de l'« erreur judiciaire », Xavier de Montépin, *La porteuse de pain*, Paris, E. Dentu (1884) ou Jules Mary, *Roger-la-Honte*, Paris, J. Rouff et Cie (1887-1889).

coupable reçoit la juste punition pour un crime qu'il a effectivement commis, mais sous le nom de sa victime (qui, d'ailleurs, n'est pas tout à fait innocente).

Ces romans présentent donc un enchevêtrement de genres narratifs qui les éloignent du récit d'enquête pur et les relient à des formes antérieures, appartenant soit à la littérature « générale » (le roman psychologique, chez De Roberto), soit à des formes spécialisées de feuilleton (le roman sentimental, le roman de la victime, le roman criminel, le roman de l'erreur judiciaire)¹⁰.

Par ailleurs, ces auteurs ne remplissent pas jusqu'au bout le cahier des charges du roman policier « classique ». Plus précisément, ils ne s'appuient pas systématiquement sur la démarche strictement indiciariaire et ne jouent pas jusqu'au bout sur la tension narrative qui découle du renvoi de la découverte de la vérité à la fin du récit.

Parmi les trois auteurs, De Roberto parvient à respecter ces conventions littéraires avec plus de bonheur que les deux autres. Le mystère autour de l'identité du coupable et des circonstances du crime demeure jusqu'au bout. De Roberto promène son lecteur dans le labyrinthe des hypothèses formulées par le juge d'instruction, lui fait suivre les cheminements de ses raisonnements et partager ses hésitations. Contrairement à ce qui se passe chez Serao ou Farina, aucun bavardage, aucune indiscretion du narrateur ne compromet l'attente créée par la découverte progressive de la vérité et le plaisir qui découle du jeu intellectuel de la démarche indiciariaire.

Cependant, une restriction du nombre des suspects se produit rapidement. Le juge instructeur finit par concentrer ses soupçons sur les deux anarchistes. Le lecteur, quant à lui, est amené à exclure d'emblée la responsabilité de Vérod. De par ses caractéristiques intellectuelles et morales, Vérod ressemble énormément à d'autres personnages similaires des nouvelles et des romans de De Roberto, qui sont tous des *alter ego* évidents de l'auteur¹¹. Certes, on aurait toujours pu

10 Cf. pour les distinctions entre ces formes spécialisées du feuilleton, Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français: du Second empire à la Première Guerre mondiale*, Paris, Garnier, 2009, p. 47-54.

11 Roberto Vérod appartient à la catégorie des personnages « analyseurs » (cf. Rosario Castelli, « Anatomie del cuore: De Roberto e il 'tormento simpatico' », introduction à Federico De Roberto, *L'Albero della Scienza*, Caltanissetta, Lussografica, 1997, p. 27) qui compte également Vico Dastri (« La scoperta del peccato »), Fritz Eisenstein, Fran Von Rödrich et Ludwig Kopliche (« Quesiti »), Dorani (« Menzogne »), le personnage de « Il gran rifiuto », ou encore Ermanno Reali, dans le roman homonyme. Le nom de Roberto Vérod, par ailleurs, rappelle clairement le nom de l'auteur lui-même.

imaginer que l'auteur veuille brouiller les pistes¹². Mais le dénouement du récit montre que son intention réside ailleurs. Vérod a été conçu pour être l'homme désespéré et désenchanté et finalement ramené à la foi par l'amour de Fiorenza D'Arda. De Roberto ne voulait pas en faire un piège pour le lecteur et un assassin déguisé sous le masque d'un individu au-delà de tout soupçon. La tension du récit n'est pas construite sur cette possibilité. Ainsi, le doute plane uniquement sur les deux anarchistes. Cette restriction compromet l'effet d'incertitude qui constitue l'intérêt de beaucoup de policiers et dirige l'interprétation du lecteur vers le personnage qui se révélera être effectivement le coupable.

Chez Matilde Serao, le récit s'éloigne plus encore de la sémiologie propre au récit d'enquête, puisque la découverte de la vérité de la part du lecteur se fait assez rapidement. Le narrateur ne désigne pas explicitement l'auteur du crime, mais il utilise des conventions facilement lisibles, héritées du feuilleton, qui amènent le lecteur à deviner très vite l'identité du coupable et le déroulement du crime. Les personnages négatifs se trahissent de par leurs caractéristiques physiques, qui les assignent rapidement à leur rôle : Tore o' Stuurto, le malfaiteur chargé par San Luciano de l'assassinat, a le nez aquilin, les yeux gris. San Luciano a une étrange lumière dans les yeux, il a la distinction d'un noble mais une nature violente et autoritaire. En d'autres termes, le narrateur a recours à la sémiologie de la métaphore ou du symbole, que Jacques Dubois reconnaît comme spécifique du mystère feuilletoniste, et renonce à la sémiologie indiciaria présumée par le mystère propre au récit policier¹³.

Par ailleurs, le narrateur délivre rapidement des informations qui lèvent le mystère sans tout révéler. Le lecteur comprend assez tôt, grâce à des échanges entre Tore o' Stuurto et sa mère, que le malfaiteur est le commanditaire de l'assassinat. En outre, il fait rapidement le lien entre San Luciano et le crime. D'une part, San Luciano lui-même fait des allusions à un héritage qu'il doit recevoir grâce à la mort d'un parent pendant ses conversations avec Anthonia d'Alembert. D'autre part, le lecteur sait qu'une devise étrange est gravée dans le médaillon que Teresa a reçu de sa mère : "*Temì il leone*". Or, le lion est aussi le symbole de la maisonnée San Luciano. Ces éléments sont évoqués très tôt dans

12 De Roberto privilégie en effet des stratégies narratives aux significations multiples et ambivalentes. Carlo Alberto Madrignani, par exemple, souligne que, dans *I Vicerè*, De Roberto « joue avec ses matériaux fictionnels afin d'accentuer sa distance et sa supériorité et laisser au lecteur la possibilité de lire son roman grâce à plusieurs entrées différentes et à des niveaux différents ». Carlo Alberto Madrignani, *Realtà e illusione nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, Laterza, 1972, p. 119 [notre traduction].

13 Cf. Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Colin, 2005, p. 21.

le roman. Ainsi, lorsque Rossi entre en scène, le lecteur connaît les modalités du crime et a déjà deviné qui est l'assassin et même quels sont les mobiles. Il ne manque que la confirmation, les détails de l'affaire et les recueils des preuves pour être sûr de l'identité du coupable et le punir.

Farina, pour sa part, joue en même temps sur le mystère concernant certaines circonstances de l'homicide et celui de l'identité de l'homme condamné. Mais, encore une fois, l'incertitude du lecteur quant à l'identité du condamné se dissipe rapidement, entraînant ainsi des hypothèses très plausibles sur le déroulement du crime. Le narrateur alerte sans cesse le lecteur sur la possibilité de l'erreur judiciaire. Il attribue ce doute au juge instructeur lui-même. Lorsqu'on lui demande : « – Est-ce qu'on va faire le procès à Fritz Neumuller ? », le juge répond, après avoir réfléchi : « On le fera au survivant »¹⁴. Après la condamnation de Flavio, le juge instructeur demande à Felice d'essayer de découvrir la vérité, convaincu que le procès n'a pas su la trouver. Finalement, le narrateur aide le lecteur à dévoiler le mystère dans la deuxième partie du roman grâce aux hypothèses avancées par Felice et sa femme. Ces derniers, en effet, devinent que le coupable est Flavio ainsi que les mobiles qui l'auraient poussé à accomplir le crime. Quand la confirmation de la vérité arrive par l'aveu d'Irma Campana, dans le troisième et dernier chapitre, le lecteur détenait déjà tous les éléments nécessaires.

Dans ces trois romans, il apparaît donc que, d'une part, les auteurs essaient de mettre en place une stratégie d'écriture fondée sur la rétention de l'information et sur la reconstruction rationnelle des faits pour découvrir une vérité cachée typique du roman policier. Mais, d'autre part, ils ne poussent pas cette logique jusqu'au bout. Ils prodiguent des indications qui orientent très rapidement le lecteur vers la vérité, ou, comme chez De Roberto, restreignent la marge de mystère. De cette manière, la tension retombe, l'objectif n'est plus vraiment braqué sur l'aventure de l'enquête mais sur d'autres aspects.

Ces auteurs, comme on peut le voir, ont bien malmené les conventions du récit policier. Le crime est presque parfait, on connaît les coupables, mais qu'en est-il des mobiles ?

Une première hypothèse pourrait être que ces auteurs ont du mal à manier ces conventions parce qu'ils hésitent entre différents genres ou bien parce qu'ils n'ont pas pu se familiariser avec un genre très nouveau en Italie. Cependant, nous avons aussi pu constater que le roman le plus ancien, celui de De Roberto,

14 Salvatore Farina, *op. cit.*, p. 33 [notre traduction].

s'approche d'un récit policier « classique » plus que les autres, écrit dans des années où ce genre commence à circuler largement dans des revues ou en volume.

Nous pourrions peut-être formuler une autre hypothèse. Peut-être que ces auteurs n'arrivent pas à appliquer les conventions du roman policier pour des raisons plus profondes, qui renvoient à des aspects idéologiques et culturels qui dépassent leur maîtrise – ou leur absence de maîtrise – des conventions de genre.

En effet, ces romans partagent une caractéristique commune. Ils laissent transparaître la conviction que la raison humaine est impuissante et mettent en exergue la faiblesse de la justice des hommes lorsqu'il s'agit de punir des crimes que seul un Dieu omniscient est en mesure de juger. Paradoxalement, cette conviction s'exprime à travers un genre littéraire qui exalte normalement la perspicacité de l'enquêteur, sa raison et le succès de l'enquête judiciaire.

De Roberto développe une intrigue qui met en scène les limites de la démarche inductive de la raison. Les indices psychologiques, obtenus par la lecture du journal intime de Fiorenza d'Arda, ne permettent pas au juge Ferpière de trancher. Lors des interrogatoires, la lecture des physionomies, une pratique objective de déchiffrement de l'individu préconisée par la science lombrosienne, n'est d'aucun secours : la physionomie des principaux suspects se soustrait à toute interprétation. Alessandra, au visage inexpressif, est sémiotiquement pauvre. Alessio, caractérisé par la mobilité et l'instabilité émotionnelle, envoie trop de signes contradictoires. Toutes les méthodes rationnelles mobilisées par Ferpière échouent. Finalement, pour De Roberto, la vérité n'est pas induite par la raison, mais elle peut être établie seulement grâce à l'aveu individuel. En effet, converti par les valeurs chrétiennes de la comtesse, c'est le coupable, Zakunin, qui, après des années, dévoile à Vérod la vérité. Le coupable n'est pas mis dos au mur par les découvertes effectuées par la raison, mais il est poussé à l'aveu par l'exemplarité du pardon et de la charité de Fiorenza D'Arda.

Chez Serao, la démarche rationnelle de Rossi n'aurait pas pu aboutir sans une série de coïncidences extraordinaires attribuées à la Providence. C'est la Providence qui permet à Rossi de faire le lien entre la question de l'héritage et la tentative d'assassinat de Teresa en lui envoyant chez lui Tore o' Stuurto. Ce dernier, sans le vouloir, ni s'en rendre compte, délivre spontanément beaucoup d'informations sans que Rossi soit obligé de faire preuve d'une grande sagacité. L'avocat attribue aux arcanes d'une volonté divine cette chance :

Di certo, era un arcano disegno della Provvidenza quello che aveva mandato Tore o' Stuurto dall'avvocato Giuseppe Rossi. Colui che era una delle glorie del foro napoletano, era anche un credente e ammirava, bene spesso, l'aiuto del Cielo nelle situazioni più strane e più complicate. L'invio del camorrista era un

soccorso divino, dunque, e Rossi, dopo aver ringraziato Iddio, si congratulava con sé stesso per aver conduit bene quella prima scaramuccia¹⁵.

Le narrateur fait souvent référence à une intervention divine chaque fois qu'un événement capable de faire avancer l'enquête se produit. La fonction de ces coïncidences est clairement idéologique et non seulement formelle et narrative, comme cela se produit dans les feuilletons, où ce ne sont que des expédients inventés pour débloquent la narration. C'est un avertissement explicite du narrateur : la raison humaine et ses démarches, mises à l'honneur par les récits d'enquête, ne sauraient suffire.

Chez Farina, les procédures judiciaires échouent également : les professionnels de la justice se laissent tromper par l'échange d'identité, ne parviennent pas à identifier le coupable, ni à élucider les circonstances et les mobiles du crime. Comme chez De Roberto, les méthodes physionomistes chères à l'expertise criminologique de l'époque, sont mises en doute. Les experts n'arrivent pas à se déterminer sur la base du corps du condamné, qui ne présente pas de signes susceptibles de révéler des tares particulières. Lorsqu'ils arrivent à « faire parler » son corps, ils le lisent de manière complètement erronée. Ils attribuent en effet le crime à une monomanie. La vérité n'est pas découverte par une démarche scientifique et rationnelle adoptée par les représentants de l'institution judiciaire, mais grâce à la relation qui s'établit entre le bienveillant directeur de la prison et le prisonnier et qui amène le coupable à avouer. La vérité éclate grâce à une qualité morale, et éminemment chrétienne, et non pas grâce à la raison. Elle ne parviendra pourtant jamais à l'institution judiciaire car le directeur Felice fera le choix de taire ce qu'il a découvert. Il est convaincu que la vérité pourrait satisfaire l'institution. Mais elle ne serait qu'un motif de malheur pour les personnages impliqués, qui ne méritent pas à ses yeux ces nouvelles souffrances.

Ces trois auteurs ne paraissent donc pas vraiment intéressés au récit d'enquête dans la mesure où il leur permet de mettre en scène un jeu intellectuel fondé sur l'exercice de la raison et débouchant sur le rétablissement de l'ordre. Ils l'exploitent plutôt pour réfléchir sur l'incapacité humaine à interpréter le monde à travers la raison ainsi qu'à élaborer des normes capables d'assurer la vraie justice.

15 « C'était sûrement un mystérieux dessin de la Providence qui avait envoyé Tore o' Stuorto chez l'avocat Giuseppe Rossi. Celui-ci, qui était l'une des gloires du barreau napolitain et aussi un croyant, avait pu admirer très souvent l'aide du Ciel dans les situations les plus étranges et compliquées. L'envoi du malfaiteur était un secours divin, donc, et Rossi, après avoir remercié Dieu, se félicitait lui-même pour avoir mené si bien ce premier affrontement ». Matilde Serao, *op. cit.*, p. 261 [notre traduction].

Chez De Roberto la justice est fondée sur un critère moral plutôt que sur un critère juridique : sur l'idée de pardon et de grâce. Zakunin, en effet, se convertit grâce à l'exemple de Fiorenza D'Arda et s'en remet à la justice du tzar. Le tzar lui accorde la grâce et lui permet de réintégrer la société pour poursuivre sur son nouveau chemin de croyant et de porte-parole de valeurs supérieures. Le moyen de rétablir l'ordre n'est pas la condamnation du coupable, bien qu'elle soit juste d'un point de vue juridique, mais son repentir et sa conversion aux valeurs chrétiennes.

Chez Serao, l'histoire se termine par le dévoilement du coupable et son arrestation. Mais le coupable se soustrait à la justice humaine par le suicide. Teresa, la victime, quant à elle, ne trouve pas de réparation aux souffrances que San Giuliano lui a infligées, car elle meurt de tuberculose, sans pouvoir profiter de son héritage. Ainsi, l'enquête a dévoilé la vérité, mais la justice n'a pas pu être faite par l'institution terrestre. En revanche, les deux personnages sont confiés à la justice ineffable mais sans doute infaillible de Dieu.

Cette interprétation dans une optique chrétienne est suggérée par d'autres passages du roman. Matilde Serao n'évalue pas le crime à l'aune de la notion de responsabilité, qui appelle le recours au droit, mais plutôt de celle de péché, qui renvoie à la justice divine. Les erreurs et les fautes des différents personnages sont en effet conçues comme des péchés, comme nous pouvons le constater dans cet échange entre l'avocat Rossi, Gennarino et Anthonia. Ici, Gennarino s'adresse à Anthonia, qui est prête à jouer de son pouvoir de séduction sur San Luciano pour lui arracher les preuves de sa culpabilité :

- Dio aiuterà i vostri sforzi! Dio non può volere la perdita e la morte di Teresa,
- soggiunse il marinaio.
- Ella ha peccato, però... – disse Rossi, che era un credente.
- Tutti abbiamo peccato! – mormorò la contessa.
- Ma tutti siamo anche puniti – soggiunse l'avvocato¹⁶.

Ainsi, Serao s'intéresse tout d'abord au drame qui dérive de cette impossibilité de l'innocence humaine, due à la nature inéluctablement imparfaite de l'homme. Elle considère comme une illusion la capacité que s'attribue la justice humaine de distinguer ceux qui sont coupables de ceux qui ne le sont pas. Tous

16 « – Dieu soutiendra vos efforts! Dieu ne peut pas vouloir la perte et la morte de Teresa! ajouta le marin. – Cependant, elle a péché... – dit Rossi, qui était croyant. – Nous avons tous péché – murmura la comtesse. – Mais nous sommes tous punis aussi – ajouta l'avocat ». *Ibidem*, p. 444 [notre traduction].

les hommes sont coupables à cause du péché originel et il ne revient qu'à Dieu de juger s'ils méritent ou non le salut.

Farina met en scène l'impossibilité d'établir une vraie justice à cause du conflit existant entre deux systèmes de normes: la norme juridique moderne, selon laquelle un homicide doit être puni par l'institution qui détient le monopole légitime de la violence, et la norme morale commune, selon laquelle la compromission de l'honneur d'une femme justifie l'exercice d'une vengeance personnelle.

L'existence de ces deux normes concurrentes est dramatisée à travers l'expédient de l'échange d'identité. Campana a été puni parce qu'il a tué et, ce faisant, le narrateur le soumet à la norme juridique qui veut qu'un assassin reçoive la peine qu'il mérite. Mais il est condamné sous l'identité d'un autre, ce qui atténue en quelque sorte la sanction au nom d'une autre norme qui considère que son acte est légitime. Cependant, ce compromis ne satisfait pas complètement l'auteur. Il révèle, au bout du compte, la confusion que génèrent les normes élaborées par l'homme et qui entrent en conflit entre elles. Le narrateur soustrait donc Campana aux conflits entre les normes humaines en le faisant mourir dans une tentative d'évasion et en remettant l'affaire dans les mains de la justice divine. Le roman se clôt explicitement sur une référence au divin. Après la mort de Flavio, Irma Campana; répète chaque jour la même prière: « Dieu de miséricorde, faites-moi mourir, faites-moi rejoindre mon Flavio! Dieu de miséricorde, faites-le vite! ». Et le narrateur de conclure: « Et un jour, la miséricorde descendit du ciel et arriva jusqu'à elle »¹⁷. C'est le tout dernier mot du roman.

Ainsi, dans toutes ces œuvres, l'injustice et le désordre, représentés de manière exemplaire par l'acte criminel, peuvent être résolus seulement par le recours à des normes autres que les normes humaines.

En guise de conclusion, nous pouvons nous demander si la manière laborieuse dont les auteurs italiens s'emparent du récit d'enquête en Italie, la difficulté qu'ils montrent à s'éloigner des thématiques et de la sémiologie propres au feuilleton et à se diriger vers une sémiologie indiciaria ne seraient pas liées justement à la méfiance qu'ils nourrissent envers les capacités de la raison et des normes humaines plutôt qu'à l'incapacité de maîtriser des conventions littéraires. Cette méfiance, à son tour, pourrait peut-être dépendre d'une spécificité italienne. Elle serait liée à plusieurs facteurs, idéologiques, historiques et littéraires à la fois: d'une part l'influence de la pensée catholique, qui fournirait des grilles d'interprétation

17 « "Dio di misericordia, fatemi morire, ricongiungetemi a Flavio mio! – Dio di misericordia, fate presto". E un giorno la misericordia scese dal cielo e arrivò fino a lei ». Salvatore Farina, *op. cit.*, p. 257 [notre traduction].

même à des auteurs par ailleurs anticléricaux comme De Roberto¹⁸; d'autre part, le doute autour de la légitimité de l'institution qui exerce le monopole de la violence légitime au sein d'un État qui a eu beaucoup de mal à asseoir sa légitimité en Italie¹⁹; enfin, l'influence de Manzoni, et notamment de son chef-d'œuvre, *I promessi sposi*, l'un des grands classiques et l'un des premiers romans 'populaires' de la littérature italienne, qui a abondamment décrit les défaillances de la justice et de la raison humaine lorsqu'elles ne se conforment pas aux valeurs chrétiennes. Bien sûr, il est possible de repérer au sein d'autres littératures nationales de la même époque des récits policiers où la Providence ou l'aveu individuel jouent un rôle d'une certaine importance. Mais il s'agit souvent de cas isolés et marginaux par rapport à la production prédominante, où c'est plutôt la démarche rationnelle qui est mise en valeur, qui obtient un succès narratif et qui est proposée comme un modèle satisfaisant de déchiffrement et d'ordonnement du monde. Le fait qu'en Italie ce modèle « classique » et les auteurs choisissant de le mobiliser soient plus rares demeure indéniablement digne d'être souligné.

18 De Roberto met en exergue une critique acérée des institutions religieuses et de leurs représentants de tout ordre dans son chef-d'œuvre, *I Viceré*.

19 Selon Vittorio Spinazzola une tradition du roman policier a tardé à se constituer en Italie en raison de la « méfiance de l'opinion publique vis-à-vis de l'efficacité de l'état de droit bourgeois en tant que garant d'une justice énergique, sûre et égale pour tous ». Vittorio Spinazzola, « Dal romanzo popolare alla narrativa di intrattenimento », in *La modernità letteraria*, Milan, Mondadori (Il Saggiatore), p. 426.

Judiciaire ou policière ?

Vers une redéfinition de la littérature criminelle post-unitaire

Alessio Berrè

Paris Ouest Nanterre La Défense – CRIX (Centre de recherches italiennes)

Dans cet article, l'auteur passe en revue les principales définitions du « roman judiciaire » (ou « proto-policié ») élaborées par les chercheurs au cours des vingt dernières années, en mettant en évidence les contradictions dans lesquelles l'ensemble de ces définitions risque de tomber. Dans un deuxième temps, il prend en considération la définition du « roman criminel » français proposée par Dominique Kalifa – qui inclut le roman judiciaire ainsi que le roman policier à l'intérieur d'une plus large catégorie de « littérature criminelle » – afin de démontrer la légitimité de l'application de cette définition aux romans italiens de la période post-unitaire, en suggérant ainsi quelques nouvelles pistes de recherche qui pourraient être abordées.

In questo articolo, l'autore passa in rassegna le principali definizioni del « romanzo giudiziario » (o « proto-poliziesco ») fornite dagli studiosi nel corso degli ultimi vent'anni, evidenziando le contraddizioni nelle quali l'insieme di queste definizioni rischia di incappare. In un secondo momento, si esamina la definizione del « romanzo criminale » francese proposta da Dominique Kalifa – che riunisce tanto il romanzo giudiziario quanto il poliziesco all'interno di una più vasta « letteratura criminale » – allo scopo di dimostrare come tale definizione possa essere legittimamente applicata anche ai romanzi italiani postunitari, suggerendo così alcune nuove piste di ricerca che potrebbero essere intraprese.

Au cours des vingt dernières années, le roman judiciaire a fait l'objet d'un renouveau d'intérêt de la part de la critique. Autour de l'existence et des caractéristiques de ce genre littéraire se sont développées une série de contributions que l'on peut subdiviser en deux domaines différents. D'une part, les chercheurs en littératures comparées ont analysé le rapport entre le droit, la loi et la littérature, en apportant ainsi une contribution importante aux études de critique thématique¹; ils ont aussi recherché les affinités et

1 Remo Ceserani, « Giustizia, diritto, giudizio, processo », et Sergia Adamo, « Legge », in Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano (éd.), *Dizionario dei temi letterari*, Turin, Utet, 2007, vol. II, p. 1256-1265.

les divergences entre les littératures judiciaires de plusieurs nations, tout en donnant une définition du roman judiciaire comme genre littéraire autonome et distinct du genre policier²; enfin, suite à la vaste production dans le champ d'études dit de « Droit et Littérature »³, ils ont analysé les relations entre les littératures nationales et leur système judiciaire respectif⁴. D'autre part, les historiens de la littérature policière, en se concentrant sur les mêmes œuvres littéraires, ont affirmé que le roman judiciaire ne constitue pas un véritable genre autonome, mais un sous-genre de transition, ou mieux une « préhistoire du roman policier », plus ou moins étendue selon les différentes interprétations.

Dans cet article, je passerai en revue les principales définitions de roman judiciaire fournies par les chercheurs qui ont animé ce débat, en mettant en évidence les contradictions dans lesquelles l'ensemble de ces définitions risque de tomber. Dans un deuxième temps, je prendrai en considération la définition de « roman criminel » français proposée par Dominique Kalifa, qui préfère inclure le roman judiciaire et le roman policier à l'intérieur du champ plus large de la « littérature criminelle ». Enfin, j'évaluerai la légitimité de l'application de cette définition aux romans italiens de la période post-unitaire, tout en suggérant quelques pistes de recherche nouvelles qui pourraient être abordées.

Le roman judiciaire comme genre autonome

Une contribution importante à la redécouverte du roman judiciaire a été offerte par Remo Ceserani, auteur de plusieurs études sur ce sujet⁵ et directeur, chez l'éditeur palermitain Sellerio, d'une collection de romans judiciaires qui rassemble des ouvrages de périodes différentes (du livre de Job jusqu'à *Spotted Horses* de William Faulkner, en passant par *Une ténébreuse affaire* de Honoré de Balzac). Sur l'existence effective d'un vrai genre judiciaire, Ceserani s'est exprimé de façon très claire dans l'introduction au premier livre de la collection

2 Remo Ceserani, « Romanzi e racconti giudiziari », *Compar(a)ison*, I (2003), p. 11-22.

3 Maria Paola Mittica, « Diritto e Letteratura in Italia. Stato dell'arte e riflessioni sul metodo », *Materiali per una storia della cultura giuridica*, I (juin 2009), p. 273-300; Arianna Sansone, *Diritto e Letteratura. Un'introduzione generale*, Milan, Giuffrè, 2001.

4 Remo Ceserani, « Davanti alla grande macchina della legge », *Between*, II, 3, 2012, <http://www.Between-journal.it/>, DOI: HYPERLINK "<http://dx.doi.org/10.13125/2039-6597/534>" <http://dx.doi.org/10.13125/2039-6597/534> [consulté le 16 mars 2016].

5 Outre les travaux déjà cités, voir Remo Ceserani, « Giudici, avvocati, esperti nel determinare colpe e punizioni », in Id., *Convergenze: gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milan, Mondadori, 2010, p. 141-164.

– *Il processo di Frine* de Edoardo Scarfoglio⁶ – où il a sélectionné certains éléments fondamentaux qui caractérisent les romans judiciaires, tout en les différenciant des romans policiers.

Le premier de ces éléments réside dans la faible importance de l'intrigue, puisque généralement le lecteur des romans judiciaires découvre tout de suite l'identité du coupable et le déroulement des faits. Le deuxième élément consiste en une centralité absolue du personnage, au point que les romans judiciaires, d'après Ceserani, offrent le modèle d'un type de narration où tout semble dépendre du caractère du protagoniste⁷. Enfin, le troisième élément est constitué par l'idée spécifique de vérité qui est à la base de ces romans. D'une part, en effet, le roman policier, qui se développe dans la plupart des cas autour de la résolution d'une énigme, appréhende la recherche de la vérité comme un processus logique fermé – qui parvient généralement à se compléter à la fin du roman, une fois que la pièce manquante a été retrouvée. D'autre part, le roman judiciaire se base sur une idée de vérité conçue comme un processus rhétorique ouvert, exploitant la multiplicité des narrations autour des mêmes événements, à partir de points de vue différents :

A differenza che nei romanzi gialli veri e propri, in cui la domanda di fondo è « chi è stato? », qui la domanda è « chi lo dice? ». Fra gli interrogatori e la sentenza, fra i discorsi e il faccia a faccia con la verità, si stende il territorio, altamente vantaggioso per la narrazione e il romanzo, della suspense. È questa la vera protagonista di tante storie giudiziarie⁸.

Cette définition du roman judiciaire a ensuite été reprise par Pierluigi Pellini dans son introduction à *Une ténébreuse affaire*⁹, dans laquelle il a contesté la tendance à ramener ce roman de Balzac dans le domaine du roman policier. Une tendance dictée, selon Pellini, par une sorte de chauvinisme littéraire, étant donné que *Une ténébreuse affaire* anticipe d'un cheveu les trois romans d'Edgar Allan Poe (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841; *The Mystery of Marie Rogêt*, 1842; *The*

6 Remo Ceserani, *Il gioco delle parti*, in Edoardo Scarfoglio, *Il processo di Frine*, Palerme, Sellerio, 1995, p. 9-19.

7 *Ibidem*, p. 18.

8 « À la différence des romans policiers à proprement parler, où la question latente est “Qui est le coupable?”, on se demande ici “Qui le dit?”. Entre les interrogatoires et le verdict, entre les discours et le face à face avec la vérité se déploie, aussi profitable au roman qu'à la narration, le territoire du suspens. C'est bien lui, le véritable protagoniste de nombre d'histoires judiciaires ». *Ibidem*, p. 14.

9 Pierluigi Pellini, *Balzac e il rovescio del 'giallo'*, in Honoré de Balzac, *Un caso tenebroso*, Palerme, Sellerio, 1996, p. 9-32.

Purloined Letter, 1845) généralement considérés comme étant à l'origine du roman policier.

En reprenant les éléments caractéristiques du genre judiciaire déjà sélectionnés par Ceserani, Pellini a souligné la nature strictement judiciaire du roman de Balzac, dans lequel la Cour d'Assises devient effectivement le lieu symbolique d'un débat métalittéraire entre le vrai et le vraisemblable :

La posta in gioco del processo non è l'accertamento della verità, ma la conquista del pubblico; il tribunale è il luogo di una retorica, non di un'ermeneutica. Il compito della difesa, anche quando è al servizio di imputati innocenti, non è di ricostruire fedelmente i fatti, ma di « opporre un romanzo probabile al romanzo improbabile dell'accusa ». E la materia di quel romanzo può essere fornita da particolari del tutto secondari, al limite estranei alla vicenda, che acquistano tuttavia un'importanza « capitale ». Il dettaglio (« le piccole cose che vedrete diventare immense ») non è spia, indizio di verità, come nel romanzo poliziesco, ma puro pretesto per infinite variazioni narrative¹⁰.

Au-delà du domaine des littératures comparées, la définition du roman judiciaire – en tant que genre autonome et opposé au policier – a également été amorcée dans le domaine de la littérature italienne¹¹, et ce notamment grâce aux recherches conduites par Sergia Adamo, qui a souligné dans plusieurs de ses travaux l'importance de cette typologie de textes, en retraçant une ligne

-
- 10 « L'enjeu du procès n'est pas l'établissement de la vérité, mais la conquête du public; le tribunal est un lieu de rhétorique, et pas d'herméneutique. Le devoir de la défense, quand bien même elle est au service d'accusés innocents, n'est pas de reconstruire fidèlement les faits, mais d'"opposer un roman probable au roman improbable de l'accusation". Et la matière de ce roman peut être fournie par des détails complètement secondaires, voire étrangers à l'affaire, qui acquièrent cependant une importance "capitale". Le détail ("les petites choses que vous verrez devenir immenses") n'est pas signe ou indice de vérité, comme dans le roman policier, mais pur prétexte à d'infinies variations narratives ». *Ibidem*, p. 17.
- 11 Sergia Adamo, « Mondo giudiziario e riscrittura narrativa in Italia dopo l'Unità », in *Problemi*, 113, 1999, p. 70-98; « Farina e il romanzo giudiziario: *Il segreto del nevaio* », in Dino Manca (éd.), *Salvatore Farina: la figura e il ruolo a 150 anni dalla nascita. Atti del convegno, Sassari-Sorso 5/8 dicembre 1996*, Sassari, Edes, 2001, p. 373-389; « *Il cappello del prete*: il romanzo giudiziario e il racconto della giustizia », in Renzo Cremante (éd.), *Emilio De Marchi un secolo dopo: atti del convegno di studi, Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, p. 125-156; « A proposito del romanzo giudiziario », in *L'attività storiografica, critica, letteraria, politica di Giuseppe Petronio. Atti della giornata di studio, Trieste, 13 gennaio 2005*, Palerme, Palumbo, 2008, p. 115-120; *La giustizia del dimenticato: sulla linea giudiziaria nella letteratura italiana del Novecento*, in Pierpaolo Antonello et Florian Mussgnug (éd.), *Postmodern impegno*, Oxford, Peter Lang, 2009, p. 259-288; « La letteratura che non c'era: davanti alla legge », *Between*, II, 3, 2012, <http://www.Between-journal.it/>.

judiciaire spécifique à la littérature italienne. Dans sa première contribution sur ce sujet, la chercheuse nous invite à redécouvrir un certain nombre de romans aujourd'hui quasiment oubliés – comme *Il processo Montegù*¹² de Gerolamo Rovetta et *Il processo Duranti*¹³ de Parmenio Bettoli – tout en les reliant à des ouvrages bien plus célèbres, comme *Spasimo*¹⁴ de Federico De Roberto, *Il Marchese di Roccaverdina*¹⁵ de Luigi Capuana et *L'Assassinio di via Belpoggio*¹⁶ d'Italo Svevo. Est-il possible, à partir de ce corpus de textes, d'établir l'existence d'un véritable genre littéraire codifié, ou doit-on plutôt les considérer comme une forme primitive du « giallo » ? En reprenant à son tour la définition soutenue par Ceserani, Adamo souligne que tous ces romans sont caractérisés par la faible importance de l'intrigue, la centralité du personnage et la multiplication des narrations à partir de points de vue différents. Cependant, la frontière entre judiciaire et policier semble devenir cette fois plus faible et poreuse, puisque la littérature narrative italienne présente un cas dans lequel le passage du judiciaire au policier se déroule à l'intérieur de l'œuvre d'un même auteur (et de plus, en l'espace d'une seule année). Il s'agit de Jarro – pseudonyme de Giulio Piccini –, écrivain toscan très connu et apprécié¹⁷ du public de l'Italie post-unitaire. En 1883 l'éditeur milanais Emilio Treves publia deux de ses romans – *L'assassinio nel Vicolo della Luna* et *Il processo Bartelloni* –, suivis, l'année suivante, d'un troisième tome, *I ladri di cadaveri*. Comme l'a souligné Adamo, dans les deux premiers

12 Gerolamo Rovetta, *Il processo Montegù*, Milan, Galli, 1885.

13 Parmenio Bettoli, *Il processo Duranti. Relazione del dott. T. Monti, notaio, dimorante in Torino, via Bertola, 32. Con note e documenti*, Milan, Treves, 1874.

14 Federico De Roberto, *Spasimo*, Milan, Galli, 1897.

15 Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, Milan, Treves, 1901.

16 Ettore Samigli [Italo Svevo], *L'assassinio di via Belpoggio*, in *L'indipendente*, 6-13 octobre 1890.

17 Teodoro Rovito, *Dizionario dei letterati e giornalisti italiani contemporanei*, Naples, Melfi & Joele, 1907, p. 196 : « Ingegno vivace, versatilissimo, è uno dei più popolari scrittori nostri. Luigi Capuana disse di lui: "Chi lo conosce da vicino può dire che tra lo scrittore e il brioso parlatore in conversazione non c'è nessuna differenza. Le macchiette ch'egli schizza, ragionando con amici, i motti arguti che gli sfuggono di bocca hanno lo stesso valore di quelli da lui profusi nei suoi libri. Questi infatti sembrano parlati; non si leggono, si stanno ad ascoltare, e il godimento che ne risulta è simile a quello che si proverebbe udendoli dalla stessa voce del narratore". [...] Prese quindi a scrivere sui giornali e sulle riviste migliori, con lo pseudonimo di Jarro (jarro è un aggettivo della lingua spagnuola che corrisponde all'italiano *garrulo* ed al francese *bavard*) ed ottenne presto fama di romanziera, di critico e di umorista originale. [...] I suoi romanzi furono pubblicati in Italia anche nelle appendici del *Corriere di Napoli*, del *Capitan Fracassa*, del *Don Chisciotte*, del *Don Marzio*, dello *Adriatico*, del *Mattino*, del *Giornale di Sicilia*, del *Secolo XIX*, del *Pungolo* di Milano, della *Nazione* di Firenze, del *Resto del Carlino*, della *Provincia di Brescia*, ecc. Molti fra i suoi volumi furono tradotti in varie lingue ».

romans les événements sont présentés tout de suite au lecteur et le procès devient l'occasion de les discuter et de les raconter plusieurs fois à partir de perspectives différentes. En revanche, dans le troisième roman, le lecteur se retrouve face à un mystère. Par conséquent, les deux premiers romans présentent des éléments rapportables à la structure du roman judiciaire, tandis que dans le troisième, il s'agit plutôt d'une variante narrative proche du roman policier qui se développera par la suite¹⁸.

Si un passage si rapide d'un genre à l'autre doit donc nous suggérer la prudence lorsqu'on veut distinguer le roman judiciaire du policier, un autre cas nous permet, au contraire, de réaffirmer avec conviction cette même distinction entre les deux genres. Il s'agit de *Il cappello del prete* d'Emilio De Marchi (roman déjà cité comme l'un des exemples les plus représentatifs du genre judiciaire par Salvatore Farina, dans son introduction à *Il segreto del nevaio*¹⁹). En abordant à nouveau la question de la définition du genre judiciaire, Adamo analyse la structure narrative du roman de De Marchi et souligne le rôle primordial joué par un autre élément formel, c'est-à-dire l'aveu, qui permet de faire émerger, à la fin du roman, la vraie identité du personnage, tant face aux institutions de la vie sociale qu'à sa propre définition de soi²⁰. Comme c'est la dernière narration – à partir d'un point de vue très subjectif et problématique – d'événements déjà connus du lecteur, la confession du protagoniste semble inclure tous les autres éléments caractéristiques du genre – à savoir la faible importance de l'intrigue, la centralité du personnage, la multiplication des narrations – en identifiant ainsi la nature strictement judiciaire (et non pas policière) de *Il cappello del prete*²¹.

Le roman judiciaire comme préhistoire du « giallo »

D'autres chercheurs ont toutefois donné une interprétation diamétralement opposée de ce roman, comme c'est le cas de Luca Crovi, qui, dans son volume intitulé *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a*

18 Sergia Adamo, « Mondo giudiziario e riscrittura narrativa in Italia dopo l'Unità », *op. cit.*, p. 81.

19 Salvatore Farina, *Il segreto del nevaio* (1909²), Rome, Vecchiarelli, 1996, p. IV: « La ricetta del Poe doveva servire ancora a un altro grande. Il Dostojewski se ne innamorò anche lui; seguì egli pure il metodo dello Zola stemperando un po' più; [...] Emilio De Marchi se ne impossessò anche lui e nel *Cappello del prete* ci dà forse il migliore dei tre romanzi attinti alla stessa piccola polla americana ».

20 Sergia Adamo, « *Il cappello del prete*: il romanzo giudiziario e il racconto della giustizia », *op. cit.*, p. 152-153.

21 *Ibidem*.

Camilleri, a considéré *Il cappello del prete*²² comme étant le premier roman policier italien. Par la suite, le même chercheur a reculé ultérieurement l'origine du « giallo » à deux occasions. Dans un premier temps, en effet, il a défini le personnage de « Lucertolo » – protagoniste des romans de Jarro – comme étant le chaînon manquant entre le feuilleton et le roman policier²³. Cette interprétation a été soutenue aussi par Maurizio Pistelli²⁴, qui dans son livre *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)* nous rappelle que Jarro lui-même voulut revendiquer son rôle de père fondateur du roman judiciaire (italien) :

Io fui il solo, alcuni han detto, l'unico, a cercar di dare tra noi il *Romanzo giudiziario*, con un'impronta tutta italiana: senza andar nulla a pescare negli stranieri. Cercai, prima di tutto, addestrarmi a saper maneggiare lo strumento, che m'era più necessario: il raro e prezioso strumento della nostra lingua: e fui in ciò molto scrupoloso. Poi studiai, per anni, gli ordinamenti della polizia toscana, modella a tutte le altre [...]. Quindi mi studiai di innestare al romanzo giudiziario, che mi pare troppo fosco, se dev'essere tutto di un pezzo, il romanzo d'amore, e contemperarvi un po' di umorismo, e dargli sempre, nella lingua, nello stile, uno schietto sapore di italianità²⁵.

Pistelli divise le siècle d'histoire du policier italien en trois phases – « preistoria » (1860-1929); « periodo d'oro » (1930-1940); « parabola discendente » (1940-1960) – dont la première comprend les romans de Farina, De Roberto, Imbriani et Jarro, mais aussi des textes comme *Il cappello del prete* de De Marchi et *Il processo*

22 Luca Crovi, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venise, Marsilio, 2002.

23 Luca Crovi, *L'anello mancante*, in Jarro [Giulio Piccini], *I ladri di cadaveri* (1884), Reggio Emilia, Aliberti, 2004.

24 « Considerando che i suoi *detective novels* precedono cronologicamente non solo *Il cappello del prete* di De Marchi, ma addirittura quelli dello stesso Conan Doyle, ci sembra convincente la riflessione di Luca Crovi, il quale individua proprio nella serie di libri con protagonista Lucertolo l'«anello mancante» di collegamento tra il romanzo d'appendice a trama gialla e la narrativa poliziesca italiana ». Maurizio Pistelli, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Rome, Donzelli, 2006, p. 33.

25 « Je fus, comme l'ont dit certains, le seul et l'unique à chercher à refondre le *Roman Judiciaire* dans un style typiquement italien, sans rien emprunter aux étrangers. Je cherchai, avant tout, à m'entraîner au maniement de l'instrument qui m'était le plus nécessaire: à savoir, le rare et précieux instrument de notre langue. Et je fus en cela extrêmement scrupuleux. J'étudiai ensuite, pendant des années, l'organisation de la police toscane, qui sert de modèle à toutes les autres [...]. Je m'employai donc à insuffler au roman judiciaire, qui me semble trop sombre s'il doit être d'un seul tenant, des éléments du roman d'amour, à y introduire un peu d'humour, et à toujours lui donner, dans la langue et dans le style, la pure saveur de l'italianité ». Jarro [Giulio Piccini], *Prefazione*, in Id. *L'istrione*, op. cit., p. X-XI.

di *Frine* de Scarfoglio, ou encore *Il mio cadavere* de Francesco Mastriani. Si l'on considère que ce dernier roman a été publié en 1852, on devrait en conclure que les romanciers italiens auraient commencé à écrire des romans judiciaires (ou policiers) bien avant Émile Gaboriau. Cette hypothèse a été corroborée par Luca Crovi, qui a ainsi encore reculé l'origine du roman policier italien, en reconnaissant la « paternité du premier giallo italien »²⁶ à *Il mio cadavere* de Mastriani (roman récemment réécrit par Divier Nelli et publié dans la collection « Gialli Rusconi »²⁷).

Cependant, il est utile de rappeler que d'autres chercheurs – il y a quelques années – étaient bien plus prudents vis-à-vis de l'existence effective d'une préhistoire du « giallo »²⁸. Giuseppe Petronio, par exemple, a souligné que la définition du roman judiciaire donnée par Farina dans sa préface à *Il segreto del nevaio* est très problématique, puisqu'il décrit le roman judiciaire comme un genre qui ne coïncide pas exactement avec le policier, même si celui-ci se base à son tour sur un délit et un procès, tout en pouvant également présenter un mystère qui sera finalement résolu. Petronio en arrive donc à se demander quels sont les rapports entre le roman strictement judiciaire et le roman policier²⁹. Afin de répondre à cette question, le chercheur décrit tous les différents courants qui ont caractérisé la littérature, pour ainsi dire, généralement criminelle à la fin du XIX^e siècle :

Ed ecco allora che la narrativa criminale, e quella che chiamarono “giudiziaria”, quella “poliziesca” (gialla) nascono contemporaneamente. E l'una narra del delinquente e lo mitizza, ne fa un eroe tra superuomo e dandy (Fantomas, Arsenio Lupin); l'altra inventa storie di casi giudiziari, sfruttando l'attrattiva morbosa che allora esercitava il processo: il poeta Carducci se ne irritava e la sferzava moralisticamente (*A proposito del processo Fadda*), il sociologo Scipio Sighele scriveva tutto un capitolo sulla “letteratura dei processi”, cioè sul

-
- 26 Luca Crovi, *Il mio cadavere di Francesco Mastriani*, in HYPERLINK “<http://giallo.blog.rai.it/2011/01/11/il-mio-cadavere-di-francesco-mastriani/>”; HYPERLINK “<http://www.controappuntoblog.org/2013/02/10/francesco-mastriani-da-il-mio-cadavere-ai-vermi-studi-storici-sulle-classi-pericolose-in-napoli/>”<http://www.controappuntoblog.org/2013/02/10/francesco-mastriani-da-il-mio-cadavere-ai-vermi-studi-storici-sulle-classi-pericolose-in-napoli/>.
- 27 Francesco Mastriani, *Il mio cadavere*, réécrit par Divier Nelli, Sant'Arcangelo di Romagna, Rusconi, 2010.
- 28 Loris Rambelli, *Storia del “giallo” italiano*, Milan Garzanti, 1979; Loris Rambelli, « Il presunto giallo italiano : dalla preistoria alla storia », *Problemi*, 86, 1989, p. 233-256; Giuseppe Petronio, *Quel pasticciaccio brutto del romanzo poliziesco*, in *I canoni letterari. Storia e dinamica*, Trieste, Edizioni LINT, 1981, p. 19-34; Giuseppe Petronio, *Il punto sul romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1985.
- 29 Giuseppe Petronio, *Quel pasticciaccio brutto del romanzo poliziesco*, op. cit., p. 22.

risalto dato dai giornali a certi processi. La terza mette al centro del racconto l'indagine: un poliziotto superdotato – tra superuomo e *dandy* anche lui – che da sparsi indizi, inesistenti per gli altri, risale, con processi logici e analisi proprie della “scienza”, alla scoperta del delinquente, e lo denuncia e arresta, e risarcisce il tessuto sociale lacerato³⁰.

À la lumière de ces réflexions, il serait donc possible de contester la tendance des historiens du roman policier (italiens et étrangers³¹) à réduire le roman judiciaire à une simple préhistoire du roman policier. Cependant, la définition du roman judiciaire comme genre autonome et complètement distinct du policier pourrait elle aussi être contestée, surtout en ce qui concerne le corpus italien, étant donné le fait que plusieurs romanciers – comme c'est par exemple le cas de Jarro et Mastriani, mais aussi de Paolo Valera et Alessandro Giuseppe Giustina (*alias* Ausonio Liberi) – ont aussi bien signé des romans judiciaires³² que des romans policiers³³, tout en écrivant également des romans d'enquête³⁴ sur les classes dangereuses habitant les bas-fonds des villes italiennes. Plusieurs courants

-
- 30 « La naissance du roman criminel, de celui qui fut appelé “judiciaire” et de celui que l'on appela “policier” (polar) est donc concomitante. Le premier se fonde sur l'histoire du délinquant, le mythifie et en fait un héros oscillant entre surhomme et *dandy* (*Fantomas*, Arsène Lupin). Le second invente des récits d'affaires judiciaires, profitant de l'attraction morbide qu'exercent alors les procès. Le poète Carducci s'irritait de cela et le fustigeait moralement (*A proposito del processo Fadda*), tandis que le sociologue Scipio Sighele écrivait un chapitre entier sur la “littérature des procès” – à savoir les rapports donnés aux journaux à l'issue de certaines audiences. Le troisième genre place l'enquête au cœur du récit: un policier surdoué – qui oscille lui aussi entre surhomme et *dandy* – parvient, à partir d'indices épars et invisibles pour les autres, par des processus logiques et analytiques propres à la “science”, à la découverte du coupable. Il le dénonce, l'arrête, et suture ainsi le tissu social lacéré », Giuseppe Petronio, *Il punto sul romanzo poliziesco*, op. cit., p. 29.
- 31 Sur le sujet, voir Jean-Claude Vareille, *Préhistoire du roman policier*, in « Romantisme », 53, 1986, p. 23-36; Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- 32 Francesco Mastriani, *Il processo Cordier*, Naples, Regina, 1878; Ausonio Liberi, *L'cit d'Vanchija. Romanzo giudiziario*, Turin, Candeletti, 1878; Jarro, *L'Assassinio nel Vicolo della Luna*, Milan, Treves, 1883; *Il processo Bartelloni*, Milan, Treves, 1883; Paolo Valera, *Il processo celebre: Madama Steinheil alla Corte d'Assise della Senna*, Milan, Floritta, 1910; *La donna più tragica della vita mondana: romanzo ambientale*, Milan, La Folla, 1923.
- 33 Francesco Mastriani, *Il mio cadavere*, Naples, Tipografia dell'Omnibus, 1852; Ausonio Liberi, *L'agente segreto. Romanzo storico-giudiziario*, Turin, Libreria Martirolo, 1877; Jarro, *I ladri di cadaveri*, Milan, Treves, 1884.
- 34 Francesco Mastriani, *I Vermi. Studi storici sulle classi pericolose in Napoli*, Naples, Gargiulo, 1863; *I misteri di Napoli. Studi storico-sociali*, Naples, Nobile, 1869-1870; Paolo Valera, *Milano sconosciuta*, Milan, Bignami, 1879; Ausonio Liberi, *I misteri di Torino. Romanzo sociale*, Turin, Romanziere popolare, 1880; *Il ventre di Torino. Rivelazioni. Romanzo sociale*, Turin, Presso D. Fino, 1880; Jarro, *Firenze sotterranea. Appunti, ricordi, descrizioni, bozzetti*, Florence, Ricci, 1884.

littéraires – le judiciaire, le policier, le criminel, celui des bas-fonds, etc. – se rejoignent donc dans la littérature italienne du XIX^e siècle et s'enchevêtrent jusqu'à former un inextricable imbroglio. Plutôt que d'essayer d'isoler chaque courant en en cherchant les spécificités qui pourraient le distinguer des autres, serait-il possible de donner une définition globale de cette littérature, dans le but d'observer ces romans dans leur ensemble ?

Littérature criminelle

Une réponse intéressante à cette question nous a été fournie, non pas par un historien de la littérature, mais par un historien du crime et de la répression – Dominique Kalifa – qui, dans ses recherches sur la France du XIX^e siècle, a porté une grande attention à la production littéraire, avec la conviction que « faits divers et romans criminels » peuvent « informer » l'historien, voire constituer une source incontournable pour l'étude de la culture européenne du XIX^e siècle :

Analysés en série, les motifs déployés par ces récits s'avèrent donc essentiels en ce que, loin de la refléter, ils structurent la perception du réel criminel, organisent et régulent le discours social qui le porte. À trois égards au moins, cette pensée de l'inessentiel et du faux témoigne de sa capacité à ordonner par le langage le monde social et à produire du « vrai ». En désignant d'abord les figures du risque criminel, qu'elle objective et hiérarchise, et dont elle scande l'évolution. [...] Elle indique ensuite avec grande précision les lieux et points névralgiques de la vulnérabilité sociale. [...] Elle décrit enfin les agents acceptables du retour à l'ordre, et avec eux les conceptions et modes de fonctionnement légitimes de l'ordre public³⁵.

Si l'on assume que deux des éléments les plus représentatifs des sociétés européennes de la fin du XIX^e siècle sont le développement de la production culturelle de masse et l'émergence du crime entendu comme phénomène social, on peut aussi observer que ces deux éléments finissent par désigner un seul objet de recherche : « Comme si "le crime" n'était au bout du compte que le produit d'une "négociation" entre des représentations souvent premières et les expériences individuelles ou collectives qui les confirment, les infirment ou les infléchissent »³⁶. Et c'est justement à partir de l'observation du rôle joué par les romans et les faits divers dans la « construction culturelle du crime » que Kalifa est arrivé à fournir une redéfinition globale de la

35 Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2005, p. 132.

36 *Ibidem*.

littérature criminelle de la fin du XIX^e siècle en mettant l'accent sur les éléments communs à tous les courants qui la composent :

Utilisée par les contemporains, l'expression « roman criminel », qui regroupe à la fois les grands cycles feuilletonesques du milieu du siècle (Sue, Dumas, Féval, Ponson du Terrail...), le roman judiciaire (Gaboriau et ses suivants) et les prémices du roman de détection, permet d'éviter les querelles génériques sur la « naissance » du roman policier, et met l'accent sur la spécificité alors reconnue à ces textes : des récits d'aventures où la rupture criminelle donne lieu à une exploration plus ou moins méthodique du monde social³⁷.

En ce qui concerne notamment les prémices du roman policier, Kalifa nous invite à éviter le risque « de ne considérer la littérature criminelle du XIX^e siècle qu'à l'aune d'un modèle – le roman de détection – tardif et marginal », au vu du fait que la grande majorité des récits d'enquête lus à cette époque ne laissent au raisonnement qu'une place infime ou inexistante. Ce qui ne signifie pas nier que les logiques de l'enquête de tous ces romans soient effectivement porteuses d'une approche plus « éclairée » :

Les liens sont forts avec l'observation sociale, son souci d'exploration méthodique et de taxinomie. D'autres savoirs du temps y sont fréquemment convoqués : phrénologie, toxicologie, physiognomonie, anthropologie, faisant de la littérature un des relais majeurs des sciences criminelles, évoqué dès la fin du siècle par des criminalistes comme Enrico Ferri ou Scipio Sighele³⁸.

Bien plus que le plaisir du raisonnement et de la résolution d'une énigme, l'élément qui définit les romans policiers du XIX^e siècle – mais aussi les romans judiciaires et les romans des bas-fonds de la même période – est l'exploration du monde social qui caractérise les grandes villes de la fin du XIX^e siècle. En effet, ce n'était pas à cause des énigmes que Ferri et Sighele se sont intéressés aux romans judiciaires et à la littérature des procès³⁹, mais plutôt pour vérifier si les personnages criminels représentés dans ces romans correspondaient ou non à la figure du criminel issue de leurs théories scientifiques (et de l'idéologie de la défense sociale qui les inspirait). De ce point de vue, la valeur principale des romans judiciaires, policiers, criminels, etc. ne réside plus dans les éléments formels qui les différençaient en plusieurs sous-genres, mais dans le rôle

37 *Ibidem*, p. 144.

38 Dominique Kalifa, « Enquête judiciaire, littérature et imaginaire social au XIX^e siècle », in *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 33, 2011, p. 43.

39 Enrico Ferri, *I delinquenti nell'arte*, Gênes, Libreria editrice ligure, 1896 ; Scipio Sighele, *Letteratura tragica*, Milan, Treves, 1906.

commun qu'ils ont eu dans la construction culturelle du crime et des criminels, autour desquels s'est jouée la construction de l'identité sociale en Europe durant la deuxième partie du XIX^e siècle. Comme l'a affirmé Kalifa de façon très claire :

en figurant explicitement un double écart, celui qui sépare le monstre de l'humanité, celui qui distingue dans le groupe les limites du recevable et de l'irrecevable, faits divers et romans criminels exhibent les constituants à la fois anthropologiques et sociaux dont se dote chaque communauté⁴⁰.

Au vu de ces considérations, il me semble qu'il y a de bonnes raisons pour entreprendre, dans le contexte italien, un processus de redéfinition qui puisse nous permettre d'observer la littérature criminelle post-unitaire dans son ensemble. Car en Italie aussi – et ce n'est sans doute pas un hasard si cela s'est produit durant la période qui a suivi l'unité nationale – s'est développé un roman judiciaire qui emprunte aux grands succès de la littérature française. Ici aussi ces romans furent liés à d'autres courants littéraires, dont notamment le roman de détection et le roman de bas-fonds. De plus, c'est surtout dans la péninsule, et précisément à partir de l'œuvre de Cesare Lombroso, qu'une série d'anthropologues, de sociologues et de juristes ont compris avant beaucoup d'autres le fait que ces romans, « loin de la refléter, structurent la perception du réel criminel, organisent et régulent le discours social qui le porte »⁴¹; et c'est justement pour cette raison qu'ils y ont prêté une attention tout à fait particulière et singulière.

Cet élargissement de la perspective d'étude sur la littérature criminelle post-unitaire – entendue comme l'ensemble des romans qui ont contribué à la construction culturelle du crime dans l'Italie post-unitaire – ouvre la porte à plusieurs questions qui devraient dorénavant intéresser les historiens de la littérature italienne autant que la question de la naissance du policier : existe-t-il un rapport entre la conception littéraire du criminel et celle qui a été diffusée par les sciences médicales et juridiques de la même période ? Les romanciers italiens ont-ils remis en question la conception lombrosienne du criminel ? Ou bien l'ont-ils plutôt alimentée ? Et surtout, l'idée du criminel comme ennemi intérieur de la société n'a-t-elle pas assumé un rôle prédominant dans la construction de l'identité nationale ?

40 Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 131.

41 *Ibidem*, p. 132.

L'entrée en matière vs le médaillon

Quelques notes sur le policier archaïque italien et sur Jarro

Luciano Curreri

Université de Liège – TRAVERSES (Unité de recherches transdisciplinaire)

Après avoir entamé une critique de la périodisation, de la préhistoire, du catalogue et de la construction d'une tradition du roman policier archaïque italien à partir de *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)* de Maurizio Pistelli, cet article souligne l'importance de mettre en évidence, de manière peut-être manifeste mais juste, les modèles littéraires italiens et une plus grande continuité de la littérature du *bel paese*. Dans cette perspective, Jarro (Giulio Piccini, né en 1849 à Volterra et mort en 1915 à Florence) est une "entrée en matière" qui permet d'apprécier une "fluide fécondité" au sein du contexte littéraire italien et d'estomper ce "médaillon" qui fait rapidement de Jarro un "chaînon manquant" dans la chaîne du roman policier archaïque et qui métamorphose son inspecteur en une sorte de Sherlock Holmes avant la lettre sur l'Arno.

Dopo aver intrapreso una critica della periodizzazione, preistoria, rassegna e catena protogiulla di autori italiani a partire da *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)* di Maurizio Pistelli, questo articolo sottolinea l'importanza di dare un forse ovvio ma giusto risalto ai modelli letterari italiani e una maggiore continuità alla letteratura del *bel paese*. In questa prospettiva, Jarro (al secolo Giulio Piccini, nato nel 1849 a Volterra e morto nel 1915 a Firenze) è una "entrée en matière" che permette d'apprezzare una "fluida fecondità" in seno al contesto letterario italiano e di sfumare quel "medaglione" – che fa rapidamente di Jarro "l'anello mancante" di una catena protogiulla e che metamorfizza il suo ispettore in una specie di Sherlock Holmes *avant la lettre* in riva all'Arno.

Critique de la périodisation, de la préhistoire, du catalogue et de la construction d'une tradition du roman policier archaïque italien à partir de Maurizio Pistelli

Maurizio Pistelli, dans les quatre-vingt premières pages (sur quatre cents) de *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*¹, l'un des ouvrages les plus récents et les plus complets sur le sujet, parle de "préhistoire" du roman jaune italien (et du policier, comme l'indique le sous-titre) pour ce qui est des années 1860-1929. Il semble que sept décennies s'écoulent rapidement à l'intérieur d'une "préhistoire" qui oscille entre un feuilleton avec une intrigue "policière" et les récits policiers dont Jarro (Giulio Piccini, né en 1849 à Volterra et mort en 1915 à Florence) semble être un véritable pionnier. Nous pourrions même suggérer avec Luca Crovi et Claudio Gallo, respectivement préfacier et éditeur de *I ladri di Cadaveri* (1884)², auxquels Pistelli aussi fait référence, que Jarro est le "chaînon manquant" dans la chaîne du roman policier archaïque qui pourrait relier le feuilleton des "mystères" avec les premières collections de *gialli* italiennes.

La périodisation qui découle de ce type d'approche est traitée à l'intérieur d'un siècle d'histoire du genre. Si la date finale du laboratoire préhistorique est évidente, car il s'agit de l'année où commencent les publications des fameux *Libri gialli* Mondadori, il est moins évident d'établir celle qui marque le début, comme le reconnaît d'ailleurs Pistelli lui-même. En outre, il semble s'appuyer sur un catalogue d'auteurs des premiers romans policiers plus que sur un discours historico-littéraire.

Certes, c'est toujours l'initiative de l'écrivain singulier, ou d'un certain nombre d'écrivains, qui provoque la naissance d'un discours historico-littéraire fort, très diversifié à cause de la différence de ces auteurs, avant de se transformer en système, pendant la troisième et la quatrième décennie du xx^e siècle, dans le cadre d'un réseau éditorial organisé. La critique littéraire, ainsi que la radio et le cinéma, la bande dessinée et la littérature policière pour la jeunesse ne pourront plus être étrangers à ce système et à cette organisation éditoriale. Si cette période coïncide avec l'âge d'or du policier, à laquelle Pistelli consacre le noyau du volume

1 Maurizio Pistelli, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Rome, Donzelli, 2006, p. 3-94.

2 Jarro, *I ladri di cadaveri*, Milan, Treves, 1884. Puis, avec l'introduction de Luca Crovi, Claudio Gallo (éd.), *I ladri di cadaveri*, Reggio Emilia, Aliberti, 2004.

(c'est-à-dire plus de deux cents pages pour deux décennies seulement)³, il n'y a pas une contextualisation littéraire significative et Jarro lui-même demeure tel une pépite sans mine, un graffiti sans grotte.

Autrement dit, il nous semble qu'il n'apparaît que comme une simple découverte qui s'ajoute aux autres, accompagnée de son médaillon critique, parfois même trop flatteur, peut-être à cause du fait que Pistelli lui-même a du mal à l'insérer dans son catalogue. Par ailleurs, ce dernier ne peut pas s'appuyer véritablement sur une réception critique stable, dans le sillage de Gramsci et Eco, qui ne se sont pas penchés sur Jarro. En effet, pour la relance de l'ouvrage policier de Jarro, il faudra attendre l'édition de Gallo, en mai 2004⁴. Et Pistelli ne peut pas prétendre le « canoniser » dans sa préhistoire déjà en avril 2006.

Par ces remarques, nous ne voulons pas dire que les quelques notes critiques consacrées à Jarro du milieu du XIX^e siècle au début du XXI^e par Guglielmo Lo Curzio et Marco Villorosi⁵, Luca Crovi et Claudio Gallo sont inutiles. Ce qui est en revanche inutile, et même nuisible, c'est le médaillon, qui finit par confluer dans la logique du catalogue, en renonçant à un contexte plus large et à un discours historico-littéraire fort. En somme, Jarro, selon nous, aurait dû être traité plutôt comme une « entrée en matière » dans le but de problématiser un contexte de fin de siècle plus large, où s'insèrent et sont définis sans cesse périodisations, auteurs, canons, modèles, etc.

C'est comme s'il y avait une rupture nette dans l'histoire littéraire, voire culturelle, du genre policier en Italie. On a l'impression que le début de cette histoire – la préhistoire selon Pistelli – n'est pas vraiment contextualisée, mais qu'elle est comme « isolée » et « abstraite » au sein de la périodisation choisie, surtout en amont, où l'auteur semble obligé de trouver une niche temporelle en 1860, au début de la décennie qui nous offrira, entre autres, le fameux *I misteri di Napoli* de Francesco Mastriani (Naples 1819-1891). Il ne s'agit certainement pas du premier texte de ce type, qui appartient à un genre bien étudié en son temps par Quinto Marini dans *I «misteri» d'Italia*⁶. Par ailleurs, Mastriani, dans sa *Prefazione dell'Autore* était critique envers ce même filon, puisqu'il le

3 Maurizio Pistelli, *Un secolo in giallo*, op. cit., p. 95-325.

4 Cf. note 2.

5 Guglielmo Lo Curzio, *Ottocento minore. Incontri e pretesti*, Palerme, Palumbo, 1950, p. 63 et suivantes; Marco Villorosi, « La letteratura poliziesca e del mistero ambientata a Firenze. Contributo per un itinerario di ricerca », *Archivi del Nuovo*, 8/9, 2001, p. 68-69.

6 Quinto Marini, *I «misteri» d'Italia*, Pise, ETS, 1993.

jugeait déjà trop fréquenté⁷. Cependant, *I misteri di Napoli* n'en demeure pas moins un point de départ, notamment à travers l'influence qu'ont exercée les indications des *Quaderni* de Gramsci, pour de nombreuses recherches sur la littérature et plus précisément sur la littérature et la culture populaires. Mais, alors que Marini s'en sert pour une mise en perspective⁸ des "*Mystères*" d'Italie à partir du même point de vue critique qu'adopte Mastriani pour écrire ce genre, alors qu'Antonio Palermo tente d'historiciser de manière problématisée la littérature parthénopéenne⁹, Pistelli inaugure et simplement « valide » avec Mastriani le catalogue des auteurs du policier archaïque¹⁰, presque en faisant fi de la mise en perspective et même de la « napoléanité » du genre qui se fera entendre pourtant, à plusieurs reprises, à travers Imbriani (Naples 1840-1886), Di Giacomo (Naples 1860-1934), Serao (Patras 1856; Naples 1927)¹¹. Ce n'est pas un hasard si les formules de Pistelli se répètent et se suivent de manière un peu générique pour souder – et je dirais presque « condenser » – la fin des années Soixante du XIX^e avec le début du XX^e siècle. Par exemple, il écrit: « Matilde Serao, héritière directe du feuilleton de Mastriani et protagoniste active de la vie culturelle romaine et napolitaine entre la fin du XIX^e et le début du XX^e, elle non plus n'arrive pas à échapper à l'appel séduisant du roman policier »¹².

En somme, cette approche laisse en suspens des points qui méritent d'être évoqués.

D'après nous, il ne suffit pas de renvoyer pour l'énième fois à Eugène Sue, dont les *Mystères de Paris* (1843-1844) circulent à Naples chez Batelli, traduits par Filippo Berti, dès 1843, au fur et à mesure qu'ils sortent en France (ils paraîtront en volume en 1845 chez Fibreno)¹³.

Cette opération ne permet pas d'expliquer comment on passe de *I misteri di Napoli* de Mastriani, de 1869-1870, au *Il delitto di via Chiatamone* de 1907, que Serao publie dans « Il Giorno » sous le pseudonyme de Francesco Sangiorgio – le

7 *Ibidem*, p. 61.

8 *Ibidem*.

9 Antonio Palermo, *Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura a Napoli fra Otto e Novecento*, Naples, Liguori, 1972, p. 7-20.

10 Maurizio Pistelli, *op. cit.*, p. 6-10.

11 *Ibidem*, p. 34, 35-36, 63-64.

12 *Ibidem*, p. 63.

13 Eugenio Sue, *I misteri di Parigi*, traduction de Filippo Berti fiorentino, Naples, C. Batelli, 1843-1845; Eugenio Sue, *I misteri di Parigi*, traduction de Filippo Berti, Naples, Fibreno, 1845.

nom du héros de son roman parlementaire *La conquista di Roma* (1885)¹⁴ – et qui paraîtra en volume l'année suivante sous son vrai nom. Ce n'est pas suffisant que dans chaque ville italienne soit publié un « mystère italien » pour avoir un roman à intrigue policière, puis un policier italien. Sommes-nous déjà arrivés à l'école de Lucarelli? Bref, ce serait très mécanique de faire dépendre les romans « policiers », ou « policiers archaïques », publiés par Jarro dans les années 1880, dont l'action se déroule à Florence, de ces *Mystères de Florence* (1857), très différents, de Carlo Lorenzini (Collodi), qui d'ailleurs sont des « non-mystères ».

Il nous paraît bien plus fructueux de prendre en compte les caractéristiques communes (et qu'on retrouve en partie dans les fragments des notes et des ébauches de *Firenze sotterranea* de Jarro, paru en 1884¹⁵), l'esprit toscan (même dans la langue) et le sens plus ou moins fin, subtil, de la provocation, du travestissement, de la description et de la digression, de l'humour. On ne peut pas les ignorer seulement parce que ces caractéristiques ne se conforment pas à l'idée un peu traditionnelle – bien qu'elle soit, à travers l'urbanisation, gothiquement moderne – que nous avons des mystères, c'est-à-dire de ces « romans d'intrigues obscures, situés dans les coupe-gorge sordides, dans le “ventre” des villes peuplées, où se cache le rebut de la nouvelle société capitaliste »¹⁶.

De même, il ne suffit pas de faire appel à l'exemple de Carolina Invernizio (Voghera 1851, Coni 1916), devenue un autre cas d'école grâce à Gramsci, pour « corriger » et « actualiser » juste ce qu'il faut le feuilleton ou roman social de Mastriani et arriver au policier pur avec Serao, qui a été aisément répertoriée parmi les « épigones du feuilleton en version policière », après avoir été la reine de Montecitorio avec le roman parlementaire « rouge et noir » de Madrigiani

14 Francesco Mastriani, *I misteri di Napoli. Studi storico-sociali*, Naples, Stabilimento Tipografico del Commend. G. Nobile, 1869-1870; Francesco/Sangiorgio (Matilde Serao), *Il delitto di via Chiatamone. Romanzo*, prefazione di Matilde Serao, Naples, Francesco Perrella, 1908 (ma già su «Il Giornò» nel 1907); Matilde Serao, *La conquista di Roma. Romanzo*, Florence, G. Barbera, 1885.

15 Jarro, *Firenze sotterranea. Appunti, ricordi, descrizioni, bozzetti*, Florence, Mariano Ricci, 1884 (I et II édition avec ajouts). Une troisième édition revue par l'auteur paraît chez Le Monnier (1885) et une quatrième, illustrée par Fabio Fabbi, avec une nouvelle préface, chez Bemporad (1900). Aujourd'hui il est possible de lire deux passages (*Il ghetto di Firenze* et *Il sottoboa & C.*) tirés de *Firenze sotterranea* de Jarro, in Riccardo Reim, *Il cuore oscuro dell'Ottocento*, Rome, Avagliano, 2008, p. 98-103 et p. 150-151.

16 Quinto Marini, *op. cit.*, p. 15.

ou une « donna intorno al cor » avec le roman « rose et noir » d'Umberto Eco et Marina Federzoni ou d'Edoardo Sanguineti et Riccardo Reim¹⁷.

Et enfin, et peut-être surtout, quelles sont les problématiques concernant le *point de départ* napolitain et cette périodisation spécifique qui le lie à une date précise, celle de 1860 ?

Certes, c'est le début de la première décennie post-unitaire et c'est le début de la fin d'un roman historique qui avait incité, mais aussi fini par agacer, le public italien pendant un long Risorgimento dont l'Unité, en 1861, et les années difficiles qui s'en suivirent, auraient tiré des conclusions bien moins généreuses et optimistes – notamment dans le Sud, mais pas seulement – que celles qui étaient contenues dans de nombreux romans historiques de la première moitié du XIX^e siècle.

Pourtant, à y regarder de plus près, et comme cela est évident, le roman historique ne meurt pas, surtout grâce à son caractère hybride qui apparaît dès *I promessi Sposi*, œuvre dont Manzoni uniformise la langue, passant de la *ventisettana* à la *quarantana*, mais non les couleurs rose et noir qui séduisent tant de lecteurs, plus que ne le fait le message national.

Critique des compartiments étanches : pour mettre en évidence, de manière peut-être patente mais juste, les modèles littéraires italiens et une plus grande continuité de la littérature et dans la littérature du *bel paese*

La logique de la périodisation finit par créer des compartiments étanches et ne met pas suffisamment en relief le rôle des modèles italiens, qui remontent jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle et garantissent la continuité de la littérature italienne et à l'intérieur de la littérature italienne, peut-être parce que cela paraît évident à Pistelli. À cet égard, s'ajoute également la forme du catalogue, qui doit être « condensée », afin de rechercher des origines qui toutefois paraissent détachées de l'âge d'or du « policier » des années Trente et

17 Carlo Alberto Madrignani, *Rosso e nero a Montecitorio. Il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861-1901)*, Florence, Vallecchi, 1980; Umberto Eco, *Tre donne intorno al cor...*, p. 3-27, in Umberto Eco, Marina Federzoni, Isabella Pezzini et Maria Pia Pozzato, *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*, Florence, La Nuova Italia, 1979; Marina Federzoni, *Carolina Invernizio*, *ibidem*, p. 29-59; Carolina Invernizio (Riccardo Reim dir., préface d'Edoardo Sanguineti), *Nero per signora*, Rome, Editori Riuniti, 1986 et 2006; Id., (Riccardo Reim dir.), *Pallida bruna. Racconti*, *ibidem*, 1987.

Quarante du xx^e siècle, dans la mesure où il n'y a pas vraiment de renvois, chez Pistelli, de la préhistoire à l'histoire du policier.

Nous ne voulons pas dire qu'il n'y aurait pas d'autres modèles et que la rapidité avec laquelle sont traduits chez Treves Emile Gaboriau et Wilkie Collins dans la première moitié des années 1870 ne soit pas significative (rapidité justement soulignée par Claudio Gallo par rapport à Jarro écrivain de policiers archaïques, publié par Treves, un éditeur qui peut-être l'invitait à écrire dans ce sens)¹⁸. Nous ne voulons pas dire non plus, puisque nous revendiquons une approche comparatiste dans tous nos travaux, que la littérature nationale doit être considérée comme un vase clos.

Il semble néanmoins paradoxal que, juste au moment où l'on essaie de donner de la légitimité à un genre littéraire, on crée de fait des compartiments étanches qui ne facilitent pas son entrée dans la continuité de la littérature italienne et repoussent à l'extérieur pratiquement toute origine, à cause d'un culte de l'étranger assez générique et pas toujours avisé et pondéré. Et acceptons, pour une fois, de mettre de côté la *vulgata* critique qui, de Gramsci à Eco, semble avoir réglé la question une fois pour toutes.

Le risque, en dernière instance, à y regarder de près, est d'identifier l'âge d'or du policier dans les années 30 et 40 du xx^e siècle presque uniquement sur la base de données de marché et/ou de sociologie de la littérature. En somme, lorsque le « policier » devient une industrie, une entreprise (éditoriale, mais pas seulement), nous sommes dans l'âge d'or. En revanche, lorsque ce genre n'est pas encore clairement détaché du système de la littérature « générale » – et avec des résultats pas toujours banals, ni escomptés –, il ne s'agit que d'une phase du laboratoire préhistorique. Nous ne sommes pas sûrs qu'il s'agisse de la manière de procéder la plus correcte pour mettre en lumière l'importance de la tradition du policier italien. Dans ces conditions, sommes-nous sûrs qu'il suffise de suivre le chemin de Pistelli et/ou de la *vulgata* critique dont il s'inspire pour résoudre le vieux dilemme « littérature vs paralittérature » qui pèse également sur le policier ?

Nous n'en sommes pas sûrs du tout. Au contraire, il nous semble que le problème se trouve justement dans ces prémisses. Mais abandonnons maintenant la critique et essayons de plaider en faveur d'une plus grande continuité de la littérature italienne et à l'intérieur de la littérature italienne, partant de Jarro et du texte qui l'a relancé il y a une dizaine d'années, au début de ce nouveau siècle et millénaire : *I ladri di cadaveri*, édité en 1884.

18 Cf. Claudio Gallo, *Il commissario Lucertolo: uno Sherlock Holmes in riva all'Arno*, in Jarro, *I ladri di cadaveri*, introduction de Luca Crovi, cit., p. 298.

Nous avons mentionné Manzoni et les romans historiques du début du XIX^e siècle, par lesquels prend forme le roman moderne en Italie, un genre hybride plus que d'autres. En lisant *I ladri di cadaveri* de Jarro, nous pouvons aisément remarquer que la modernité du policier est filtrée par un récit qui est et se revendique encore comme historique, même s'il ne se frotte pas à un passé éloigné, mais à un passé proche : nous ne sommes plus, disons, dans les années 30 du XVII^e siècle, comme chez Manzoni, mais dans les années 30 du XIX^e, plus précisément en 1836, c'est-à-dire à l'époque du Grand-Duché de Toscane et de Léopold II, qui est, en gros, le dernier duc. Et Jarro, un peu comme Manzoni, se soucie de combler le fossé creusé par un demi-siècle d'histoire – et quelle histoire ! – dans la vie de Florence, de la Toscane et de l'Italie tout entière, grâce à des digressions qui concernent le plus souvent les abus du vieux gouvernement et, ce n'est pas un hasard, les nouveaux ingrédients du roman « policier » : la police, les méthodes de l'enquête, les institutions judiciaires, les prisons. Tous ces ingrédients sont critiqués, mais on sait qu'ils sont *in progress*, notamment grâce à l'avant-garde des meilleurs hommes de justice qui, dans un passé plus ou moins proche – que ce soit des frères, des cardinaux ou des commissaires et des greffiers – ont essayé de montrer la voie, dans le bien et dans le mal, avec leurs qualités et leurs défauts.

Tout ce travail, fait de digressions, qui est le résultat d'une grande application et d'acribie, mais aussi d'un certain esprit de provocation, d'un certain humour, trouve une clef de lecture significative dans la dichotomie adverbiale « alors » vs « maintenant », qui, dans les faits, produit – en perspective – une sorte d'actualisation qui est moins paradoxale qu'on ne le croit. Cette actualisation permet d'évoquer aux yeux du plus grand nombre – c'est-à-dire la foule des citoyens post-unitaires, parmi lesquels nous trouvons de nombreux déçus et nostalgiques – un lieu pas très éloigné dans le temps, de manière à ce qu'il soit encore intéressant mais sans qu'il soit aplati sur la chronique quotidienne : bref qu'il soit présenté comme quelque chose qu'on peut vivre par procuration. Comme s'il s'agissait encore de quelque chose de sauvage, un peu comme cela arrive, toujours vers la moitié des années 1880, pour le roman d'aventure d'Emilio Salgari, qui doit beaucoup lui aussi à Manzoni et à ce grand réservoir d'histoires, procès, projets de société, critique sociale explicite, épisodes noirs et gothiques et réflexions sur le mal que sont *I promessi sposi*. Sans parler de ces « mariages impossibles » qui sont le ressort des romans historiques, « policiers » et d'aventure du XIX^e siècle et qui, devenant « possibles », les clôturent avec un *happy end* plus ou moins réussi, de Manzoni à Jarro, en passant par Salgari.

Ce n'est pas tout. Lucia, dans *I ladri di cadaveri* de Jarro, est vraiment « manzonienne », et pas seulement de par son nom. Elle est pendant une grande partie de la narration un personnage presque absent, que son fiancé Luciano essaie

d'atteindre, après une plongée douloureuse dans un monde dont il reçoit des coups durs, bien sûr injustement. Mis à part ses pleurs et ses prières, qui montrent, avec quelques autres manifestations, qu'elle a un cœur extrêmement généreux, Lucia a pour seule fonction textuelle de s'être promise, en son for intérieur, à Luciano, et d'attendre le dénouement du roman de formation compliqué que son amoureux est en train de vivre, entre la pauvreté et la prison. Heureusement pour lui, le commissaire de Santa Maria Novella, Domenico Arganti, deux siècles après Fra Cristoforo, a plus de succès que le vieux capucin et parvient à élucider le cas du double homicide qui tire ses racines d'un épisode vieux de dix-huit ans. Certes, même le commissaire est animé par la foi, qui le soutient de manière indirecte, c'est-à-dire plus grâce à sa femme qu'à travers ses rares et découragés replis sur soi à la Renzo Tramaglino. Par ailleurs, l'enquêteur doit croire avant tout en lui-même, car il doit être le meilleur complice de lui-même et de son savoir-faire technique, de ses compétences intellectuelles, de ses déguisements etc. Et toutefois il a aussi ses moments de grand découragement et de rage envers l'injustice et des instants de fatigue et de manque de confiance en ce monde, qui rappellent ceux du fileur lombard.

Je rappellerais en outre – toujours dans le sillage de Manzoni, mais, disons, contaminé par quelques-unes des caractéristiques de Collodi mentionnées plus haut – les descriptions et les digressions de Jarro, qui quitte et reprend ses personnages avec la complicité du lecteur, à qui il fait souvent des clins d'œil, avec un choix adapté de la temporalité et une créativité non banale, soutenue par une langue qui pioche aussi – et parfois abondamment – dans le toscan et le florentin du XIX^e siècle.

Où m'amènent toutes ces remarques ? Pas très loin, certes, et pas vers des horizons critiques très originaux, mais néanmoins il me semble plus consciencieux d'œuvrer dans une telle direction plutôt que de citer les auteurs français et anglais habituels, les faisant en quelque sorte passer en revue à côté des écrivains italiens qui semblent presque devoir se refléter dans ces modèles étrangers pour pouvoir se définir en tant qu'écrivains de policiers. Le résultat est, souvent, d'en agrandir l'image au point de les faire devenir anticipateurs de Conan Doyle, et même de les présenter, par exemple, comme les créateurs d'« un Sherlock Holmes sur les rives de l'Arno », selon ce que suggère Claudio Gallo à propos de Jarro à l'intérieur d'un discours dans lequel se place également Pistelli.

Ainsi, tout en appréciant l'enthousiasme espiègle et la *ruse*, l'astuce du baptême critique de Claudio Gallo, il nous semble qu'il faut quand même dire que la rive de l'Arno fait partie de la formation de Jarro d'une autre façon : elle accueille d'autres héros et auteurs qui peuvent être considérés plus facilement comme les modèles d'un écrivain toscan né en 1849 qui – je cite Jarro lui-même – « sans aller rien chercher chez les étrangers », s'entraîne à « manier l'instrument [...] rare et précieux de notre langue », comme il le dit et atteste lui-même dans la *Préface à L'istrione* (1887)¹⁹. Il n'a pas sous la main Sherlock Holmes, dont les aventures, publiées justement à partir de 1887, ne sortent en Italie qu'au milieu des années 1890. Pas seulement. Il me semble qu'on finit par déformer et perdre, dans cette fuite en avant, un peu de cette « franche saveur d'italianité » à laquelle Jarro a toujours voulu rester attaché, comme le suggère encore la *Préface* que nous venons de citer ci-dessus. À ce propos, Pistelli lui-même évoque « des modèles déjà théorisés [...] par les véristes »²⁰ et ne cite même pas une fois Collodi, qui collabore, avec le manzonisme, à diffuser la langue toscane dans toute l'Italie, tout en adhérant à un modèle d'écriture narrative qui est marginal mais auquel appartient, à mon avis, Giulio Piccini, *alias* Jarro.

Traduction de Michela Toppiano

Aix Marseille Univ, AMN, CAER, Aix-en-Provence, France

19 Jarro, *Prefazione*, in Id., *L'istrione*, Milan, Treves, 1887, p. X-XI.

20 Cf. Maurizio Pistelli, *Un secolo in giallo, op. cit.*, p. 30 (cf. note 1) et 32.

Entre enquête et « mystères »

La représentation de Florence dans les « romans judiciaires » de Jarro

Francesca Facchi
University of Toronto

Giulio Piccini, *alias* Jarro, revêt une importance considérable dans l'étude du policier italien, car avec les romans *L'assassinio nel vicolo della Luna*, *Il processo Bartelloni*, *I ladri di cadaveri*, *La figlia dell'aria* (1882-1884) il a introduit l'officier de police sériel dans notre littérature. Le cadre est un autre élément essentiel de ses textes : l'histoire se déroule dans la même Florence que celle qui est décrite dans *Firenze sotterranea* (1884), la célèbre enquête de Piccini. L'analyse comparée des ouvrages montre que la Florence des romans est dépeinte à la fois comme une « ville de mystères » et comme la une « ville de l'enquête », caractéristiques que l'auteur a empruntées notamment à Sue et Gaboriau.

Giulio Piccini, *alias* Jarro, riveste un'importanza considerevole nello studio del poliziesco italiano, poiché nei romanzi *L'assassinio nel vicolo della Luna*, *Il processo Bartelloni*, *I ladri di cadaveri*, *La figlia dell'aria* (1882-1884) ha introdotto il poliziotto seriale nella nostra letteratura. Altro elemento chiave di questi testi è l'ambientazione: la vicenda si svolge nella stessa Firenze descritta in *Firenze sotterranea* (1884), celebre inchiesta di Piccini. Un'analisi comparata tra le opere rileva come la Firenze dei romanzi presenti tratti sia da « città da misteri » sia da « città dell'indagine », mutuati in particolare da Sue e Gaboriau.

Ces dernières années, la critique a reconnu en Jarro, nom de plume du journaliste et écrivain toscan Giulio Piccini (1848¹-1915), un des représentants majeurs du

1 Les informations relatives à la date de naissance de Giulio Piccini sont incertaines. Gualtiero Guatteri écrit que « per Jarro [...] resta quella che egli stabilì da se stesso quando Angelo De Gubernatis gliela richiese allorché pubblicò il voluminoso *Dizionario degli scrittori del Mondo Latino*: il 28 ottobre 1851 » (« pour Jarro, [...] il ne reste que celle qu'il fixa lui-même quand Angelo De Gubernatis la lui demanda, au moment où il publia le volumineux *Dizionario degli scrittori del Mondo Latino*: le 28 octobre 1851 », Gualtiero Guatteri, *Jarro* in Giulio Piccini, *La moglie del Magistrato*, avec un portrait et une biographie de Gualtiero Guatteri, Milan, Fratelli

protopolar² italien³. Bien qu'il ait, au cours de sa carrière, pratiqué les genres les plus divers – études érudites, almanachs de gastronomie, critiques théâtrales, enquêtes journalistiques – et mis sous presse plus de cinquante volumes⁴, ce sont un écrit critique et quatre romans qui ont rendu sa contribution à la naissance du policier italien fondamentale. En effet, bien qu'il recoure, dans ses textes, aux tropes du roman-feuilleton⁵, Jarro fait preuve d'une précoce conscience de genre, que ce soit dans l'écrit théorique que constitue la préface de *L'istrione* ou dans *L'assassinio nel vicolo della Luna*, *Il processo Bartelloni* (publié en feuilleton en 1882, en volume en 1883), *I ladri di cadaveri* (publié en feuilleton en 1883, en volume en 1884) et *La figlia dell'aria* (publié en feuilleton entre 1883 et 1884, en volume en 1884). Si, dans le premier, il manifeste explicitement sa volonté de « cercar di dare tra noi il *Romanzo Giudiziario*, con impronta tutta italiana⁶ », par ses romans, il introduit la figure de l'officier de police sériel dans la littérature italienne, créant une saga qui, dans le quatrième volume, se révèle également être générationnelle. Le héros, incarné par le *flic* Lucertolo, en constitue le

Treves, 1915, p. V.) Il ajoute toutefois en note que « secondo informazioni che [...] giungono da Volterra, sua città natale [...] risulta che la data precisa della nascita di Jarro è il 29 ottobre 1848 » (« selon des informations [...] venant de Volterra, sa ville natale [...] il résulte que la date de naissance précise de Jarro est celle du 29 octobre 1848 », *ibidem*). Mais on note également que, dans la première édition du *Dizionario* de De Gubernatis cité précédemment, la date indiquée est en réalité celle du 28 octobre 1849 (Angelo De Gubernatis, dir., *Dizionario biografico degli Scrittori Contemporanei ornato di oltre 300 ritratti*, Florence, Le Monnier, 1879), date à laquelle fait par exemple référence Lo Curzio (Guglielmo Lo Curzio, *Ottocento minore. Incontri e pretesti*, Palerme, Palumbo, 1950, p. 60)

- 2 « Protopolar » traduit littéralement le terme « protogiallo », employé par l'auteur de l'article (ndlt) et par la critique italienne. Voir Maurizio Pistelli, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Rome, Donzelli editore, 2006.
- 3 Loris Rambelli, « Il presunto giallo italiano: dalla preistoria alla storia », *Problemi*, n. 86, 1989, p. 233-256; Luca Cровi, *Tutti i colori del giallo. Il giallo da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venise, Marsilio, 2002; Maurizio Pistelli, *op. cit.*; Francesca Facchi, « Le molteplici facce della polizia: Lucertolo, primo investigatore seriale della letteratura italiana », *Altre Modernità*, n. 15, 2016, p. 6-23.
- 4 Voir « Per una bibliografia di Jarro », Giulio Piccini, *I ladri di cadaveri*, Claudio Gallo (dir.), introduction de Luca Cровi, Reggio Emilia, Aliberti editore, 2004, p. 311-316. Gallo établit une liste de soixante-trois volumes, parmi lesquels figurent romans, almanachs de gastronomie, traductions, curatelles, essais critiques, écrits humoristiques et théâtraux. La liste est toutefois incomplète – il ne cite pas, par exemple, *Madonna Lionessa, cantare inedito del secolo XIV^o, aggiuntarvi una novella del Pecorone*, sous la direction de Giulio Piccini, Bologne, Romagnoli, 1866.
- 5 Maurizio Pistelli, *op. cit.*, p. 29.
- 6 « Chercher à refondre le *Roman Judiciaire*, avec une empreunte typiquement italienne », « Prefazione », Giulio Piccini, *L'istrione*, Milan, Fratelli Treves, 1887, p. X.

principal centre d'intérêt, notamment du fait que, comme l'ont révélé de récentes recherches⁷, il confirme la connaissance approfondie qu'a Piccini des modèles étrangers, ainsi que son objectif de les décliner dans la culture italienne. De nombreux autres éléments jouent toutefois un rôle important dans la naissance du protopolar en Italie, parmi lesquels l'étude des lieux dans lesquels se déroulent les événements.

L'objectif de cet article consiste à mettre en lumière la contribution de Piccini à la genèse du policier italien à travers l'analyse des lieux dans lesquels se déroulent ses romans. Ce travail portera plus précisément sur la ville de Florence, toile de fond des trois premiers tomes de la série des Lucertolo, *L'assassinio nel vicolo della Luna*, *Il processo Bartelloni* et *I ladri di cadaveri*⁸.

Le choix de s'arrêter sur la ville est motivé, en premier lieu, par la place centrale qu'elle occupe dans la littérature du XIX^e siècle. En effet, c'est cette période qui donne à la ville une forme narrative. Poètes et écrivains la consacrent comme l'un des noyaux thématiques les plus importants de la modernité en tirant une série de *topoi*, parmi lesquels la ville comme lieu de déchéance, de marginalisation sociale ou, au contraire, d'accomplissement d'un destin par l'ascension individuelle ou encore la ville tentaculaire, labyrinthique. C'est ainsi que prennent forme le Paris de Hugo, le Londres de Dickens et le Milan de Manzoni, lieux littéraires où le tracé urbain et les masses deviennent le symbole des contradictions et des

7 Cf. Francesca Facchi, « Le molteplici facce della polizia: Lucertolo, primo investigatore seriale della letteratura italiana », *Altre Modernità*, n. 15, 2016, p. 6-23.

8 *La figlia dell'aria*, au contraire, se déroule presque exclusivement à Milan. Comme l'écrit Pistelli, l'œuvre « non viene preceduta da un'analoga ricerca [d'ambiente]; la descrizione della città lombarda appare di conseguenza affrettata e superficiale ed è forse per tale motivo che il romanzo risulta meno convincente ed efficace rispetto agli altri tre » (« n'est pas précédée par une recherche [topographique] analogue; la description de la ville lombarde semble par conséquent hâtive et superficielle, et c'est peut-être la raison pour laquelle le roman apparaît finalement comme moins convaincant et efficace que les trois autres », Maurizio Pistelli, *op. cit.*, p. 32). Piccini se limite à décrire l'intérieur des tavernes, pour lesquelles l'influence de Gaboriau est évidente (Giulio Piccini, *La figlia dell'aria*, troisième édition, Milan, Fratelli Treves, 1886, p. 109-110, 113, 139-142, 148-149, 281); l'hôtel où loge le père de Lucertolo, « un albergo detto della *Cervietta*, che sorgeva in una delle viuzze di Milano, attiguo al Duomo e ora demolite [*sic*] » (« une auberge appelée la Cervietta, qui surgissait d'une des ruelles de Milan attenante au Duomo, aujourd'hui démolies », *ibidem*, p. 99), et une rue dans un quartier résidentiel indéfini, « la strada, già di per sé remota, si porgeva più sicura a tentarvi certe imprese, poichè in quella stagione, alcune delle palazzine erano disabitate: i proprietari, o coloro che le avevano in affitto, viaggiavano, o cercavano aere più miti in Brianza o presso i laghi » (« la rue, en elle-même déjà éloignée, offrait plus de sécurité à certaines entreprises, puisqu'en cette saison, certains des immeubles étaient inhabités: les propriétaires, ou ceux qui les louaient, voyageaient, ou cherchaient un air plus doux en Brianza ou près des lacs », *ibidem*, p. 112).

transformations politiques, économiques et sociales de l'Europe du XIX^e siècle⁹. Il n'est donc pas étonnant que l'espace urbain soit également déterminant au sein de l'un des genres naissant avec le XIX^e siècle, à savoir le roman policier, comme le rappelle Benjamin à propos de *L'homme des foules* de Poe :

Il celebre racconto di Poe «L'uomo nella folla» è una sorta di radiografia di un racconto d'investigazione. In essa l'autore ha fatto a meno dell'abito avvolgente del crimine. È rimasta la nuda armatura: l'inseguitore, la folla, uno sconosciuto che organizza il suo itinerario attraverso le strade di Londra in modo da restare sempre al suo centro¹⁰.

Dans ce passage, tout en reprenant les mots de Dana Brand, Benjamin démontre que Poe « invented a new genre and new models for reading and consuming the modern city »¹¹: la naissance du policier introduit dans la littérature une nouvelle conception de la ville, où le poursuivant, le détective, cherche à capturer le suspect, tandis que celui-ci tente de se fondre dans la foule.

L'autre raison qui motive la décision d'analyser Florence est l'analogie qui existe entre la Florence des romans et celle de la célèbre enquête journalistique de Piccini, *Firenze sotterranea* (1884), qui eut pour conséquence la destruction de vastes zones du centre historique. Bien que Gallo et Pistelli¹² aient déjà remarqué des similarités concernant la description des lieux dans ces textes, il est nécessaire de mener une étude plus approfondie qui en mette en lumière les relations effectives, qui confirme ou infirme une origine commune et qui analyse le degré d'analogie existant entre les deux représentations de la ville toscane.

9 Cfr. Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Turin, Einaudi, 1997.

10 « La célèbre nouvelle de Poe *L'homme des foules* est une sorte de radiographie d'un récit d'investigation. Dans ce texte, l'auteur s'est libéré de la cape du crime. Seule en est restée la structure dépouillée: le poursuivant, la foule, un inconnu qui organise son itinéraire à travers les rues de Londres de façon à rester toujours en son centre », Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique nell'età del capitalismo avanzato*, Giorgio Agamben, Barbara Chitussi, Clemens-Carl Härle (dir.), Milan, Neri Pozza, 2012.

11 « Inventa un nouveau genre et de nouvelles façons de lire et consommer la ville moderne », Dana Brand, *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 79. En ce qui concerne les éléments policiers de « L'homme des foules », voir également Federico Castigliano, « Il detective e l'uomo della folla: il doppio volto del flâneur in *The Man of the Crowd* di Edgar Allan Poe », in Giuseppe Sertoli, Carla Vaglio Marengo et Chiara Lombardi (dir.), *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di Franco Marengo*, t. II^e, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 767-777.

12 Claudio Gallo, « Il commissario Lucertolo: uno Sherlock Holmes in riva all'Arno », Giulio Piccini, *I ladri di cadaveri, op. cit.*, p. 291-310, p. 308-310 et Maurizio Pistelli, *op. cit.*, p. 31-32.

Dans un premier temps, nous mènerons une analyse comparative que nous paraît nécessaire au vu de la correspondance particulière existant entre le cadre des romans et celui de l'enquête journalistique. Nous essaierons ensuite de voir si Florence peut être considérée comme l'un des motifs permettant de définir ces textes comme des œuvres policières. Pour cela, nous chercherons à identifier des caractéristiques potentielles empruntées aux modèles étrangers du genre en nous fondant sur les études récemment menées sur la figure de Lucertolo.

Comparaison avec la Firenze sotterranea

Le premier élément évident qui émerge de l'analyse des analogies entre romans et enquête journalistique est celui de leur contemporanéité. Les trois textes qui se déroulent à Florence, *L'assassinio nel vicolo della Luna*, *Il processo Bartelloni* et *I ladri di cadaveri*, sont publiés par les éditions Fratelli Treves entre 1883 et 1884, tandis que la *Firenze sotterranea* paraît d'abord dans « La Nazione » entre le 22 juin et le 27 juillet 1884, puis en volume au mois d'août de la même année¹³. Outre les lieux, dont nous avons déjà parlé – tous les textes ont comme toile de fond les rues obscures du Ghetto et du Vieux Marché – le sujet même des récits semble presque identique. En effet, romans et enquête racontent l'immersion d'un représentant du Bien – que ce soit le *flic* ou Piccini lui-même – dans le réseau labyrinthique et dangereux du ventre citadin, au cœur du Mal, du Mystère, pour découvrir un coupable ou la dégradation. L'élément le plus intéressant est cependant constitué par la méthode de recherche à laquelle a recours Jarro pour construire le décor. En ce qui concerne les romans, cette méthode est décrite dans la préface de la quatrième édition de *L'assassinio nel vicolo della Luna* et dans la préface de *L'istrione* précédemment citée. Dans le premier texte, Piccini affirme

13 En 1884 l'enquête apparaît sur « La Nazione » : après avoir annoncé sa parution imminente le 21 juin (p. 3), Jarro la publie en douze articles : 22 juin (p. 2), 24 juin (p. 2), 25 juin (p. 2) ; 2 juillet (p. 2), 3 juillet (p. 2), 10 juillet (p. 2-3), 18 juillet (p. 2), 22 juillet (p. 2), 24 juillet (p. 2-3), 26 juillet (p. 2), 27 juillet (p. 2). Une intervention du rédacteur visant à confirmer la véracité de ce que le journaliste avait écrit et à lancer un appel aux autorités fut ajoutée en conclusion (30 juillet, p. 1). Les articles furent immédiatement réunis en volume et cette publication à venir fut annoncée dès le 2 août, toujours dans les pages de « La Nazione » (2 août, p. 3), avant que celle-ci ne soit déclarée comme étant « disponible en librairie » moins d'une semaine plus tard (8 août, p. 3). L'édition de référence pour ce travail est toutefois la quatrième (Giulio Piccini, *Firenze sotterranea. Appunti, ricordi, descrizioni, bozzetti*, quatrième édition illustrée par le peintre Fabio Fabbi, avec un nouveau préambule, Florence, R. Bemporad & Figlio, 1900) : celle-ci reporte le même texte que la première édition et contient aussi bien la préface de la troisième édition que la nouvelle préface, en plus des illustrations du peintre Fabio Fabbi.

la nécessaire complémentarité de la documentation historique et du « studio dal vero »¹⁴. Dans le second, nous lisons non seulement que l'auteur a étudié « per anni, gli ordinamenti della polizia toscana, modello a tutte le altre », mais aussi que « per alcuni mesi seguì in persona certe operazioni della polizia criminale, assistette agl'interrogatorii di delinquenti, appena arrestati, *gli* fu permesso di rivolger loro domande che *gli* parvero abilissime », participant à la vie de la police au point que « *si è creduto un Vidocq* »¹⁵. Autrement dit, la documentation d'archives et les expériences vécues en personne « sur le terrain » sont reconnues par Piccini comme étant les racines de ce genre nouveau.

En ce qui concerne *Firenze sotterranea*, nous savons par la dédicace que celle-ci est également née d'une étude d'archives – « storico imparziale, cercando i documenti che attenevano al mio soggetto, trovai memoria della inchiesta da Voi ordinata sulle miserie di Firenze del 1876 »¹⁶ – mais, surtout, des témoignages des habitants du Ghetto et du Vieux Marché, et de l'opportunité d'« aver vissuto per mesi e mesi tra i più infelici, i più derelitti, e diciamo pure, i più colpevoli »¹⁷. Élément encore plus intéressant, cette expérience directe n'aurait pas été possible sans l'intermédiaire et la compagnie d'un ami policier et de sa patrouille, que Piccini affirme avoir suivi plusieurs fois :

Oh, io sono stato là, accompagnato da un uomo di animo invito¹⁸.

Una di queste notti, ho seguito un bravo e coraggioso uomo della Polizia, il quale si ricava a far la visita consueta, per assicurarsi che alcuni sorvegliati erano in casa¹⁹.

14 « Étude du vrai », « Prefazione », Giulio Piccini, *L'assassinio nel vicolo della Luna*, quatrième édition revue et corrigée, avec une préface de l'auteur, Milan, Fratelli Treves, 1906, p. V-VII.

15 « Pendant des années le système de fonctionnement de la police toscane, qui sert de modèle à toutes les autres [...] pendant plusieurs mois, il suivit en personne certaines opérations de la police criminelle, assista aux interrogatoires de délinquants à peine arrêtés, et qu'on *lui* permit de poser à ces derniers des questions qui *lui* semblèrent extrêmement habiles [...] se prendre pour un Vidocq », « Prefazione » in Giulio Piccini, *L'istrione*, op. cit., p. X-XI.

16 « Historien impartial, en consultant les documents ayant trait à mes recherches, j'ai trouvé les archives de l'enquête menée selon Votre ordre sur l'indigence à Florence en 1876 », Giulio Piccini, *Firenze sotterranea*, op. cit., p. XXIV, n. 1.

17 « Avoir vécu pendant des mois et des mois parmi les plus malheureux, les plus délaissés et, disons-le même, les plus coupables », *ibidem*, p. X.

18 « Oh, j'ai moi-même été là-bas, accompagné par un homme au courage indéfectible », *ibidem*, p. 21.

19 « Une de ces nuits, j'ai suivi un brave et courageux agent de la Police, qui s'appêtait à faire sa visite habituelle, pour s'assurer que quelques-uns des surveillés étaient bien chez eux », *ibidem*, p. 23.

La prima volta ch'io andai in quel quartiere sacro a Mercurio e ad altre Dee, fu di pieno giorno : verso le quattro. Ero accompagnato da un amico della corda. [...] Ci tornai nel cuor della notte, accompagnato da un'intera pattuglia²⁰. Un giorno, io entrava con un brigadiere in una di quelle mofète, che si chiamano alberghi del Ghetto²¹.

L'identification à Vidocq est encore plus évidente que dans les romans : bien que le voleur-policier français ne soit pas explicitement nommé, l'écrivain entre plusieurs fois en contact avec des malfaiteurs, qu'il interroge et qu'il suit dans les quartiers malfamés pour connaître la vraie Florence « souterraine ». Qui plus est, durant ces explorations, puisque certains voleurs « guardavano alcuni lo spillo della cravatta [di Jarro] e la catena dell'orologio con un volto, in cui era facile leggere il desiderio²² » celui-ci n'hésite pas à se déguiser²³, exactement comme Vidocq, Lecoq et le Lucertolo de *I ladri di cadaveri* et *La figlia dell'aria*²⁴ lui-même.

Il apparaît évident que les méthodes de documentation décrites rapportent le même *modus operandi*, fort probablement né de la même « expérience sur le terrain » aux côtés des policiers, et des mêmes recherches d'archives. Il est donc assez probable que les racines de la « saga de Lucertolo » s'entremêlent avec celles de l'enquête sociale et journalistique, ce que semble corroborer le passage suivant, tiré de la *Firenze sotterranea* :

-
- 20 « La première fois que j'allai dans ce quartier consacré à Mercure et à d'autres Déeses, ce fut en plein jour : vers seize heures. J'étais accompagné par un ami policier [...]. J'y retournai au cœur de la nuit, accompagné par une patrouille entière », *ibidem*, p. 43-44.
- 21 « Un jour, je suis entré avec un brigadier dans une de ces *mofète*, ainsi que l'on nomme les hôtels du Ghetto », *ibidem*, p. 127.
- 22 « Regardaient l'épingle de la cravate [de Jarro] et la chaîne d'or de sa montre avec un visage sur lequel il était facile de lire le désir », *ibidem*, p. 43.
- 23 Voir les passages suivants : « J'y retournai au cœur de la nuit, accompagné par une patrouille entière, en étant moi-même déguisé », *ibidem*, p. 44 ; « Je ne m'étonnai donc pas de la proposition d'entrer dans la Sacra avec un panier sur les épaules, en manches de chemise, sous un gros manteau crasseux : j'avais déjà endossé des vêtements adaptés à cet effet », *ibidem*, p. 131.
- 24 Par exemple, dans *La figlia dell'aria* : « Avant de sortir de la maison, Lucertolo était occupé, comme un acteur avant d'entrer en scène, à se composer une physionomie et à s'arranger de façon à ne pas être reconnu. Personne, pas même quelqu'un qui l'eût bien connu, ne l'aurait démasqué, tant il savait modifier son apparence avec dextérité », Giulio Piccini, *La figlia dell'aria*, *op. cit.*, p. 145-146 ; et le déguisement suivant : « Un homme de haute taille, aux favoris roux, sans moustache, d'une corpulence déformée, avec des lunettes d'or et un vêtement à la coupe anglaise. Il avait les cils et les cheveux très blonds, d'un blond soutenu [...] Il donna son nom et son passeport. – W. J. Welton, commerçant, de Cardiff », *ibidem*, p. 99.

Da anni, io studio la parte più grottesca della nostra popolazione, e mi son trovato con uomini e donne a incontri de' più bizzarri, e potrei raccontare le più strane peripezie. Ho già scritto quattro romanzi in cui ho fatto uno studio, che credo, senza ostentazione, il più accurato e coscienzioso che sia stato fatto in Italia sul grandioso dramma, che ha attori così dispari di forze e di condizione: dramma, che ha da un lato i delinquenti, dall'altro incarnato nella Polizia (somma istituzione) tutto il civile consorzio, che si difende contro di loro. Ho molto studiato gli attori di una banda e dell'altra: il pubblico ha fatto a' miei romanzi, che sono studii verissimi, messi in luce dai fratelli Treves, l'accoglienza più onesta e generosa²⁵.

Ces lignes mettent en lumière l'émergence, dans ces textes – ou, comme les voyait Jarro, ces « véritables études » – d'une analogie avec un autre « auteur » : ils manifestent en effet le dessein commun d'une dénonciation aux tons quasi balzaciens. Mais est-il vraiment possible de considérer, comme l'affirmait leur auteur, la *Firenze sotterranea* et la série des Lucertolo comme des œuvres d'ascendance naturaliste, du moins en ce qui concerne la représentation du tissu urbain ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de se pencher brièvement sur la représentation même de Florence.

Une ville, deux objectifs

En ce qui concerne les romans, une première lecture suffit pour comprendre que la plupart des lieux sur lesquels s'attarde Jarro sont presque exclusivement extérieurs, que ce soient des ruelles, des venelles, des passages, des ponts ou des parcs. On est particulièrement surpris par la minutie avec laquelle il reconstruit le tracé viaire de la Florence des années Trente, tracé qui coïncide en partie seulement avec celui de la ville de l'auteur²⁶. La précision est telle qu'il finit

25 « Depuis des années, j'étudie le pan le plus grotesque de notre population, j'ai rencontré des hommes et des femmes des plus bizarres, et je pourrais raconter les plus étranges péripéties. J'ai déjà écrit quatre romans, dans lesquels j'ai mené une étude que je crois, sans ostentation, la plus soignée et la plus consciencieuse qui ait jamais été faite en Italie sur le drame grandiose dont les acteurs sont de forces et de conditions si disparates : un drame où se trouvent d'un côté les délinquants, de l'autre la Police (auguste institution) et toute la société civile qui se défend contre eux. J'ai longuement étudié les acteurs des deux camps : le public a fait à mes romans, véritables études mises en lumière par les frères Treves, l'accueil le plus honnête et le plus généreux », Giulio Piccini, *Firenze sotterranea*, *op. cit.*, p. 131. Les italiques sont de l'auteur.

26 Les sources de Jarro ont probablement été les suivantes : *Guida di Firenze e suoi contorni: con vedute e piante della città*, Florence, Bettini, 1860⁴; Federico Fantozzi, *Nuova guida, ovvero Descrizione storico-artistica della città e contorni di Firenze*, Florence, G. Ducci, 1845. Les deux

par dessiner une véritable carte, du moins en ce qui concerne le centre-ville – en accordant une attention particulière au Vieux Marché et au Ghetto – et certaines zones périphériques comme la Casaccia et le quartier de l’Oltrano. Jarro commence à tisser ce réseau d’indications, de correspondances et de références dès les toutes premières pages de *L’assassinio nel vicolo della Luna*

Da una casa in Piazza degli Amieri, traversava frettolosamente varie stradette, passava dinanzi alla Loggia del Pesce, e [...] entrava in quell’angustissimo e nero varco, che si vede tuttora fra due gruppi di case; e si chiama Vicolo della Luna²⁷.

et continue tout au long du roman :

Da Via del Palagio entrarono in Via del Proconsolo, traversarono la Piazza del Duomo e infilarono l’Arco dell’Arcivescovado. [...] Quando furono in Piazza dell’Olio [...] Una piccola porta a sinistra dell’Arco del Ghetto si spalancò [...] Era l’agente di servizio, che per quella piccola porta, la quale da Piazza dell’Olio aveva un’uscita sotto l’arco in Piazza della Fraternità [...] Passeggiavo in Via dell’Arcivescovado dinanzi al portone di Via della Nave²⁸.

Il est normal que l’on retrouve dans *Il processo Bartelloni*, qui fait suite au premier roman, la même précision dans la reconstruction topographique. La méticulosité avec laquelle Jarro reconstruit le Lungarno, de la Porticciula au « Pré dit de la Tinaia », en est un exemple éloquent :

Nel 1833 le mura di Firenze sorgevano al Ponte alla Carraia. Tutto il Lungarno, dal ponte alla Carraia sino a dove è oggi la così detta barriera delle Cascine, non esisteva: vi erano le mura e il greto. Si accedeva alle Cascine dalla così detta Porticciuola, oltre che dalla Porta al Prato. La Porticciuola era dove è oggi la Piazza Curtatone, allo sbocco di Via Borgognissanti, e di un’altra viuzza, parallela, che si chiamava Via Gora, famoso raddotto di

volumes étaient présents à la Bibliothèque Nationale de Florence quand l’auteur écrivait les romans de Lucertolo.

- 27 « Partant d’une maison de la Piazza degli Amieri, il traversait hâtivement plusieurs petites rues, passait devant la Loggia del Pesce, et [...] entrait dans le passage noir et exigü que l’on voit encore entre deux groupes de maisons, et que l’on appelle le Vicolo della Luna », Giulio Piccini, *L’assassinio nel vicolo della Luna*, Milan, Fratelli Treves², 1891, p. 1-2; cette édition sert de référence pour ce travail.
- 28 « De la Via del Palagio, ils entrèrent dans la Via del Proconsolo, traversèrent la Piazza del Duomo et s’engouffrèrent sous l’Arco dell’Arcivescovado [...] Quand ils furent sur la Piazza dell’Olio [...] Une petite porte à gauche de l’Arco del Ghetto s’ouvrit. [...] C’était l’agent de service qui, par cette petite porte partant de la Piazza dell’Olio et débouchant sur la Piazza della Fraternità [...] Je me promenais dans la via dell’Arcivescovado, devant la grande porte de la via della Nave », *ibidem*, p. 15.

donnaccole, di poverissime famiglie dell'infima plebe, che abitavano i luridi tugurii, i quali avevano dietro a sé le mura della città, di costa all'Arno. Dalla Porticciuola e dalla Porta al Prato sino alla Real Villa, per lo spazio di un miglio, centinaia di fiammelle, [...] quelle con insolito chiarore poco fuori della Porta al Prato, queste al bivio delle due strade dalla Porta al Prato e dall'altra detta la Porticciuola; e la illuminazione continuava pel ponte del Fosso Bandito, la Ghiacciaia, il Fonte di Narciso, ecc. [...] Verso l'estremità del Prato detto della Tinaia, scorgevasi un gran padiglione ottagono²⁹.

C'est cependant dans *I ladri di cadaveri* que cette « cartographie » devient encore plus envahissante :

Traversò chiotto chiotto le scalinate di San Firenze, quindi entrò in Via de' Leoni, e imbucato sotto l'arco di una via malfamata, si trovò in un attimo in mezzo a quel laberinto di rattorte, oscure straduzze, che corrono oblique e parallele alla Via de' Neri, e a Borgo dei Greci³⁰.

Il est encore plus intéressant de remarquer que, contrairement à ses deux premiers livres, dans ce troisième volume Jarro ne s'arrête plus sur aucun intérieur bourgeois et aristocratique, et situe toute l'intrigue dans la « Florence souterraine ».

La caractérisation urbaine que l'on trouve dans les articles est très différente. La majeure partie de l'enquête consiste en une visite de ce que Jarro définit

29 « En 1833 les murs de Florence s'élevaient au niveau du Ponte alla Carraia. Le Lungarno, qui allait du Ponte alla Carraia jusqu'à l'endroit où se trouve aujourd'hui ce que l'on appelle la Barriera delle Cascine, n'existait pas : il n'y avait que les murs et la grève. En plus de la Porta al Prato, on accédait aux Cascine par ce que l'on appelle la Porticciuola. Cette dernière se dressait là où se trouve aujourd'hui la Piazza Curtatone, au débouché de la via Borgognissanti et d'une autre ruelle, parallèle, qui s'appelait via Gora – célèbre repaire de femmes de petite vertu et de familles très pauvres appartenant à la lie de la plèbe, qui habitaient les taudis crasseux adossés aux murs de la ville, le long de l'Arno. De la Porticciuola et de la Porta al Prato jusqu'à la Villa Real, sur une distance d'un mille, se trouvaient des centaines de flambeaux, [...] les uns, à la lueur insolite, un peu à l'extérieur de la Porta al Prato; les autres, au carrefour des deux rues partant de la Porta al Prato et de celle que l'on appelle la Porticciuola; et l'illumination continuait tout le long du pont du Fosso Bandito, de la Ghiacciaia, de la Fontaine de Narcisse, etc. [...] Vers l'extrémité du Pré dit de la Tinaia, on apercevait un grand pavillon octogonal », Giulio Piccini, *Il processo Bartelloni*, quatrième édition revue et corrigée par l'auteur, Milan, Fratelli Treves, 1906, p. 92-93.

30 « Il traversa les escaliers de San Firenze à pas de loup, puis entra dans la via dei Leoni et, après s'être engouffré sous l'arc d'une rue mal famée, se retrouva brusquement au beau milieu de ce labyrinthe de ruelles obscures et enchevêtrées, qui courent obliques et parallèles à la via de' Neri et au Borgo dei Greci », Giulio Piccini, *I ladri di cadaveri*, *op. cit.*, p. 198.

comme « case, ma dovrebbe dire [...] spelonche³¹ » et donc en des descriptions d'intérieurs où règne une indigence absolue :

Sopra un fantasma di letto, nel quale non è pur un fantasma di pulizia, ma tutto è nero, spruzzato, schizzato di sanie, di sangue, di sozzure, delle vestigia di malattie³².

Benché nell'interno della casa, camminate su un pavimento dove il sudiciume è ammozolato, e che sentite sotto il piede ineguale, dove alto e dove basso [...] le pareti ammuffate, luride, stonacate, stillanti il lezzo. Per tutta masserizia un pagliericcio; o tre, quattro pagliericci posati su tavole verminose³³.

Allorché aprite uno di quegli uscetti, n'esce una zaffata, un soffio sì pestilenziale, che vi dà le vertigini, vi fa traballare e dare dietro³⁴.

Il tanfo, il fetore, ogni maniera di sudiciume, stanze, che servono di camere e in un di latrina a dieci e quindici persone, tutto si riscontra che può mettere in pericolo la pubblica salute³⁵.

Les descriptions de ces intérieurs présentent une particularité intéressante : elles sont toutes très semblables, répétitives et assez génériques, sans aucune caractéristique typiquement florentine. Impossible de faire la distinction entre un taudis du Ghetto et, par exemple, la mansarde d'un quartier du Naples de Serao, endroits et ambiances qui n'ont habituellement qu'un seul point commun, à savoir la menace qu'ils constituent pour le bourgeois.

Les descriptions des extérieurs projettent à leur tour leur misère sur la rue. Le quartier des Concie³⁶ est paradigmatique de la façon dont la saleté et la puanteur des rues peuvent surpasser celles des latrines des taudis :

31 « Des maisons, ou plutôt devrait-on dire [...] des grottes », Giulio Piccini, *Firenze sotterranea*, *op. cit.*, p. 24.

32 « Au-dessus d'un simulacre de lit, dans lequel il n'y a pas même un simulacre de propreté, mais où tout est noir, parsemé et éclaboussé de sanies, de sang, de saletés, de relents de maladies », *ibidem*, p. 21-22.

33 « Bien qu'étant à l'intérieur de la maison, vous marchez sur un amoncellement de crasse et sentez le sol inégal sous vos pied, haut par ici et bas par là [...] les murs moisissés, souillés, pelés, suintant une odeur nauséabonde. Pour tout mobilier, une pailleasse ; ou trois, quatre pailleasses posées sur des tables vermoulues », *ibidem*, p. 48-49.

34 « Dès que vous ouvrez une de ces portes, il en sort un relent, un souffle si pestilenciel qu'il vous donne le vertige, vous fait chanceler et rebrousser chemin », *ibidem*, p. 52.

35 « La peste, la puanteur, toutes sortes de saletés, des pièces qui servent de chambres – et l'une d'elles de latrines – pour dix ou quinze personnes, on y trouve tout ce qui peut mettre en danger la santé publique », *ibidem*, p. 98.

36 Le quartier des tanneurs (ndlt).

La via delle Concie si stende in un punto ove il livello della città digrada, si va avvallando. In tale strada vivono ammassati, affogati in poche stanze, e spesso sui monti della vallonèa, gli operai delle Concie con le loro famigliuzze. [...] Gli spurghi, i rifiuti della lavorazione delle pelli scorrono lentamente nelle fogne, fanno sedimenti, ne emanano miasmi pestilenziali. Tutte questa acque torbe sgocciolano nella fogna di via delle Torricelle, che ha uno strato di rifiuti delle Concie, alto un mezzo metro³⁷.

Ces descriptions sont néanmoins quantitativement bien inférieures à celles des intérieurs, et présentent seulement quelques rares références topographiques qui, en réalité, ont pour unique effet de désorienter et d'inquiéter le lecteur florentin – découvrir des lieux et des réalités dont les noms « riescono nuovi a' Fiorentini più vecchi ³⁸ » provoquent en effet une sensation d'angoisse. Le but de l'auteur des articles s'avère donc être diamétralement opposé à celui des romans, où il semble au contraire que l'objectif principal de Jarro soit d'orienter le lecteur en fournissant une très attentive « cartographie » de la ville. De plus, dans ces derniers, il ne « l'emprisonne » pas seulement dans le Ghetto et dans le Vieux Marché, mais cite aussi, par exemple, les lieux les plus connus du chef-lieu toscan (la piazza della Signoria, la via dei Calzaiuoli, la piazza Santa Croce, et ainsi de suite) – tout le contraire des articles, dans lesquels, en effet, il ne fait que décrire un monde mystérieux, un monde autre.

Bien que les sources et le travail préparatoire des romans et de l'enquête soient très probablement les mêmes – comme cela a été prouvé dans cet article³⁹ –, Jarro semble présenter deux villes très différentes. C'est ce que confirme un autre élément inhérent au paysage urbain, à savoir le peuple: bien qu'il décrive les mêmes quartiers, l'écrivain ne peuple la *Firenze sotterranea* que de miséreux et de délinquants,

Le strade son tutte formicolanti di gente; stanno là mezzo nudi, stesi o seduti per terra; mangiano nella strada; li vedete brulicare, le donne con le braccia e anche le gambe (e quali braccia, quali gambe!) nude; superfluo vi dica fin dove

37 « La via delle Concie s'étend en un point où le sol de la ville descend progressivement, s'enfoncé. Dans cette rue, les gens vivent amassés les uns sur les autres, entassés dans quelques pièces, et souvent, sur les collines recouvertes de chênes Vélani, les ouvriers des Concie et leur marmaille [...] Les résidus, les déchets du travail des peaux coulent lentement dans les égouts, se sédimentent, et il en émane des miasmes pestilentiels. Toute cette eau trouble ruisselle dans l'égout de la via delle Torricelle, où s'accumule une couche de déchets des Concie haute d'un demi-mètre », *ibidem*, p. 172-173

38 « Sonnent neufs aux oreilles des plus vieux Florentins », *ibidem*, p. 47-48.

39 Voir « Comparaison avec la *Florence souterraine* » de cet article.

son nudi i bambini: e il po' del loro corpo, che è vestito, si scorge vestito di sbrendoli⁴⁰.

tandis que la ville de Lucertolo regorge de boutiques, de passants et d'enfants qui créent des scènes de groupe colorées semblables aux toiles des Macchiaioli :

Quando [...] uscì dalla porta del palazzo del Bargello, che dava in via de' Librai, trovò la strada ingombra da uomini, donne e ragazzi. [...] Inutile il dire che quella folla era in gran parte di mercatini [...] E vi si vedeva col suo faccione tranquillo e florido, in mezzo ai popolani, il celebre vinaio Bobi, detto Barba, di via Cardinali; vinaio che aveva una clientela illustre, e nella cui bottegaucchia ai soli quattro tavolini [...] si erano seduti i gentiluomini più eleganti e più ragguardevoli, che contasse Firenze. Pochi passi dal Barba gesticolava Gegge, l'immenso, il proverbiale Gegge [...] che di solito andava attorno per le strade, vendendo teste di agnello [...] Ma uno dei più chiassosi era il friggitore Baldacci, grosso e grasso, che invece di andare quella mattina ad aprire la sua bottega di faccia al Barba se n'era venuto con la moglie, secca, stenta e allampanata, a far chiacchiericci davanti al Bargello⁴¹.

La vivacité de l'élément populaire est fondamentale dans les romans, et lorsqu'il décrit les rues, les places, les recoins et les édifices, Jarro fait souvent allusion aux us et coutumes des florentins, à la nourriture, aux gargotes et aux façons de parler⁴². Les habitants de Florence sont décrits à travers la « scrittura

40 « Les rues fourmillent de gens; ils sont là à demi nus, étendus ou assis par terre; ils mangent dans la rue; vous les voyez grouiller, les femmes ont les bras et les jambes (et quels bras, quelles jambes!) nus; il est inutile que je vous dise à quel point sont nus les enfants: et l'on s'aperçoit que le peu de leur corps qui est couvert ne l'est que de haillons », *ibidem*, p. 37.

41 « Quand [...] il sortit par la porte du palazzo del Bargello, qui donnait sur la via de' Librai, il trouva la rue encombrée d'hommes, de femmes et d'enfants. [...] Inutile de dire que cette foule était en grande partie composée de boutiquiers [...] Et on voyait au milieu des gens du peuple, avec sa grosse tête tranquille et épanouie, le célèbre marchand de vin de la via Cardinali, Bobi, dit Barba; un marchand de vin qui comptait une clientèle illustre, et dans la boutique duquel il y avait seulement quatre tables [...] où s'étaient assis les gentilshommes les plus élégants et les plus considérables que comptait Florence. À quelques pas de chez Barba gesticulait Gegge, l'immense, le proverbial Gegge [...] qui d'habitude faisait le tour des rues en vendant des têtes d'agneaux [...] Mais l'un des plus bruyants était le gros et gras Baldacci, le vendeur de fritures, qui ce matin-là, au lieu d'ouvrir sa boutique située en face de celle de Barba était venu avec sa femme, sèche, lente et efflanquée, à jacasser devant chez Bargello », Giulio Piccini, *L'assassinio nel vicolo della Luna*, *op. cit.*, p. 33.

42 À ce propos, le passage le plus emblématique est le tableau qu'offre la Piazza della Signoria dans *Il processo Bartelloni*, dont la vie est d'abord décrite en fin d'après-midi, puis de vingt-trois heures à minuit (Giulio Piccini, *Il processo Bartelloni*, *op. cit.*, p. 33 et suiv.).

caricaturale che evoca il buffonesco delle maschere⁴³ », typique, par exemple, du Collodi de *Occhi e nasi* ou des journaux humoristiques comme *La Lente*, *L'arte*, *La Lanterna di Diogene*, *Il Momo*. Autrement dit, ces descriptions colorées de la populace suivent la tendance prédominant qui prédomine dans la prose toscane de la seconde moitié du XIX^e siècle, qui « si fa riconoscere soprattutto per una nuova attenzione alla realtà locale, [...] cerca colori accesi e intensi »⁴⁴, exactement comme la peinture des Macchiaioli.

La diversité des représentations de Florence dément donc la nature d'« étude naturaliste » et masque en revanche deux desseins bien distincts. Celui de l'enquête est connu : le choix de tons ostensiblement dramatiques a pour objectif précis de sensibiliser l'opinion publique en faveur de la destruction du tissu urbain médiéval de Florence⁴⁵. La démolition de ces quartiers ne faisait pas simplement partie du projet de renouvellement urbain amorcé par le choix de Florence comme capitale : à l'époque, on craignait que le réseau capillaire des ruelles puisse revêtir une fonction stratégique en cas d'agitation du bas peuple – significativement présenté dans la *Firenze sotterranea* comme un ramassis de malfaiteurs endurcis –, exactement comme pour l'insurrection de Paris de mai 1832, rendue célèbre par *Les Misérables* de Victor Hugo. Il était donc normal que cette préoccupation soit répandue parmi les nantis, en particulier après les continuelles grèves ouvrières des années 1870⁴⁶. Le choix de l'auteur de présenter l'enquête à travers des descriptions génériques et des motifs répétitifs et codifiés, alors même qu'il dispose de données extrêmement précises, a donc pour but,

43 « L'écriture caricaturale qui évoque la bouffonnerie des masques », Daniela Marcheschi, « Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura », Carlo Collodi, *Opere*, sous la direction de Daniela Marcheschi, Milan, Meridiani Mondadori, 1995, p. XLI.

44 « Est surtout reconnaissable à son attention nouvelle à la réalité locale, [...] cherche des couleurs vives et intenses », Giulio Ferroni, *Storia della Letteratura Italiana. Dall'Ottocento al Novecento*, Turin, Einaudi, 1991, p. 444.

45 Pour une vue d'ensemble de la question urbaine, voir Pierluigi Bosi et Carlo Natali, *Metodologia del risanamento urbanistico nel centro storico di Firenze*, Florence, Province de Florence, s. d. ; *Regolamento speciale edilizio per il risanamento e il riordinamento del centro di Firenze, deliberato dal Consiglio comunale nel dì 11 ottobre 1887*, Florence, Tipografia Galletti et Cocci, 1892 ; Gabriella Orefice, *Rilievi e memorie dell'antico centro di Firenze, 1885-1895*, Présentation de Guglielmo Maetzche, catalogue raisonné des dessins et des reliefs, sous la direction de Marco Bini, Florence, Alinea, 1986 ; Silvano Fei, *Firenze 1881-1898 : la grande operazione urbanistica*, Rome, Officina edizioni, 1977.

46 Pour approfondir la question du renouvellement urbanistique de Florence dans la seconde moitié du XIX^e siècle, voir Silvano Fei, *op. cit.*

comme nous l'avons indiqué, de désorienter le lecteur tout en imprimant dans sa mémoire, à travers la répétition, les images qui servent pour la dénonciation.

Les raisons qui ont déterminé la représentation de Florence dans les romans sont en revanche plus complexes et de nature différente. Il est, à cet égard, nécessaire de mener une analyse qui identifie les modèles littéraires qu'elle mobilise.

Florence, ville de mystères et de l'enquête

Le sous-titre du troisième roman publié en feuilleton est éloquent: *I ladri di cadaveri. Misteri del Vecchio Mercato di Firenze*. Dans le panorama littéraire florentin de la seconde moitié du XIX^e siècle, une telle définition se veut polémique envers Collodi, qui, quelques années auparavant⁴⁷, avait fermement nié à la trop petite et paysanne Florence la possibilité de posséder ses propres « mystères »:

Firenze, per esempio, non ha misteri. Delle mura della nostra città si potrebbe dire quel che dicono gli scrittori di tragedie delle mura di corte, cioè, che hanno degli occhi per vedere e degli orecchi per ascoltare. [...] Difatti quando voi leggete nei romanzi francesi il nome di una strada o il numero di una porta, quel numero e quel nome per gli stessi abitanti di Parigi rappresentano semplicemente due punti topografici qualunque, dove possono benissimo essere accaduti i fatti che il romanziera racconta. Ma quando in un romanzo contemporaneo fiorentino vi saltasse l'estro di notare una strada o una porta di casa, trovereste cento, trecento, mille che sarebbero in caso di dirvi con tutta esattezza chi abita il quartiere da voi designato e posto in scena, e il nome, il cognome, professione... e moralità di tutti gli inquilini che successivamente vi presero domicilio, da quarant'anni a questa parte⁴⁸.

47 Pour plus de précisions, le premier et unique volume des *Misteri di Firenze: scene sociali* de Collodi fut publié en 1857.

48 « Florence, par exemple, n'a pas de mystères. On pourrait dire des murs de notre ville ce que disent les auteurs de tragédies des murs des cours, c'est-à-dire qu'ils ont des yeux pour voir et des oreilles pour entendre. [...] En effet, quand vous lisez dans les romans français le nom d'une rue ou le numéro d'une porte, ce numéro et ce nom représentent simplement, pour les habitants de Paris eux-mêmes, deux points topographiques quelconques, où peuvent parfaitement avoir eu lieu les faits que raconte le romancier. Mais si, dans un roman contemporain florentin, il vous prenait la fantaisie de remarquer une rue ou la porte d'une maison, vous trouveriez cent, trois cent, mille personnes qui jugeraient opportun de vous dire avec une parfaite exactitude qui habite dans le quartier que vous avez désigné et mis en scène, et le nom, le prénom, la profession... et la moralité de tous les locataires qui y élurent successivement domicile au cours des quarante dernières années », Carlo Collodi, *I misteri di Firenze*, Fernando Tempesti (dir.), Florence, Salani Editore, 1988, p. 102. Ce n'est pas le seul texte ni le seul passage dans lequel l'auteur affirme qu'il est impossible de situer l'action d'un roman social à Florence. On

Les réflexions de Collodi montrent, par contraste, le rôle et l'importance de Florence chez Jarro. Piccini conteste de telles affirmations par la reconstruction du tracé urbain, par la minutie de ses descriptions, et par l'indication emblématique, dès les premières pages de son premier roman, non seulement de la rue où survient le délit, mais aussi du numéro de la maison d'où sort la victime (numéro cinq du Vicolo della Luna). Si l'auteur de *Pinocchio* renonce à son propre projet narratif parce qu'il ne reconnaît pas au roman social « un'omologia strutturale con l'ambiente che viene rappresentato »⁴⁹, Jarro, au contraire, attribue au chef-lieu toscan le rôle de « grande protagonista che preesiste allo scrittore medesimo »⁵⁰. Et même si, comme Collodi, Jarro est conscient que « Firenze, chiusa nella cinta delle sue mura, per larghi spazii, occupata da orti e da campi, era quasi della metà più angusta che oggi non sia »⁵¹, il semble vouloir, à travers les lieux qu'il décrit, affirmer qu'il existe en réalité un « ventre » de Florence où les noms des rues, comme nous l'avons vu,

lit par exemple dans *Occhi e nasi*: « Dans une ville comme Florence, où tous les habitants étaient amis, ennemis, parents ou connaissances, n'importe quelle forme de littérature pouvait fleurir librement, à l'exception du roman contemporain. Garde à ces romanciers irréfléchis qui choisissaient Florence comme théâtre de leurs récits ! Et tant pis pour eux si, désireux de donner aux faits racontés un peu de couleur locale, ils s'autorisaient à mentionner, comme il est d'usage aujourd'hui, le vrai nom d'une rue quelconque, ou le numéro de la porte d'une maison. Les premières pages du récit à peine feuilletés, les lecteurs florentins refermaient immédiatement le roman en se demandant, avec un petit hochement de tête ironique : – Et comment serait-il donc possible que dans telle maison, dans telle rue, des faits aussi étranges se soient déroulés sans que nous n'en sachions rien ? Cessez-donc, monsieur le romancier ! Ne venez pas nous vendre des balivernes. Parce que nous, voyez-vous, nous sommes en mesure de vous dire avec précision le nom de la famille qui habite actuellement la maison décrite dans votre récit et, qui plus est, le nom, le prénom, la profession et la moralité de tous les locataires qui l'ont progressivement habitée, de la chute de la République à aujourd'hui », Carlo Collodi, *Opere, op. cit.*, p. 311-312. Il peut être intéressant de lire, à ce propos, Amerigo Restucci, « L'immagine della città », *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età contemporanea*, vol. III^e, sous la direction d'Asor Rosa, Turin, Einaudi, 1989, p. 169-220.

- 49 « Une homologie structurelle avec le cadre qui est représenté », Sergio Romagnoli, « La città, il Collodi, i Misteri », in *Studi Collodiani*. Actes du premier colloque international, Pescia, 5-7 octobre 1974, Cassa di risparmio di Pistoia e Pescia, 1976, p. 521-538, p. 531. On note que l'image de la ville corruptrice revient dans un roman très différent, transfigurée en Pays des Balocchi (*ibidem*, p. 537-538).
- 50 « Grand protagoniste qui préexiste à l'écrivain lui-même », *ibidem*, p. 531.
- 51 « Florence, enfermée dans l'enceinte de ses murs, en grande partie occupée par des potagers et par les champs, était deux fois plus petite qu'elle ne l'est aujourd'hui », Giulio Piccini, *I ladri di cadaveri, op. cit.*, p. 86.

« riescono nuovi a' Fiorentini più vecchi »⁵². Autrement dit, Florence est une ville qui peut accueillir des mystères, exactement comme le Paris de Sue. Et les analogies avec l'œuvre de l'écrivain français n'ont rien de théorique: il suffit de lire en parallèle l'*incipit* des *Mystères de Paris* et celui du premier roman de Lucertolo, *L'assassinio nel vicolo della Luna*:

Le 13 décembre 1838, par une soirée pluvieuse et froide, un homme d'une taille athlétique, vêtu d'une mauvaise blouse, traversa le pont au Change et s'enfonça dans la Cité, dédale de rues obscures, étroites, tortueuses, qui s'étend depuis le Palais de Justice jusqu'à Notre Dame. [...] Cette nuit-là, donc, le vent s'engouffrait violemment dans les espèces de ruelles de ce lugubre quartier; la lueur blafarde, vacillante, des réverbères agités par la bise, se reflétait dans le ruisseau d'eau noirâtre qui coulait au milieu des pavés fangeux. Les maisons, couleur de boue, étaient percées de quelques rares fenêtres aux châssis vermoulus et presque sans carreaux. De noires, d'infectes allées conduisaient à des escaliers plus noirs, plus infects encore, et si perpendiculaires, que l'on pouvait à peine les gravir à l'aide d'une corde à puits fixée aux murailles humides par des crampons de fer. Le rez-de-chaussée de quelques-unes de ces maisons était occupé par des étalages de charbonniers, de tripiers ou de revendeurs de mauvaises viandes. [...] L'homme dont nous parlons, en entrant dans la rue aux Fèves, située au centre de la Cité, ralentit beaucoup sa marche. [...] Dix heures sonnaient dans le lointain à l'horloge du Palais de Justice⁵³.

Era la sera del 14 gennaio 1831.

L'orologio del Palazzo Vecchio, in Firenze, suonava le 8.

Una donna, tutta velata, [...] usciva da una casa in Piazza degli Amieri, traversava frettolosamente varie stradette, passava dinanzi alla Loggia del Pesce, e senza mai guardarsi a destra e a sinistra, entrava in quell'angustissimo e nero varco, che si vede tuttora fra due gruppi di case; e si chiama Vicolo della Luna.

Cotesto vicolo è così stretto che un bambino, mettendovisi nel mezzo, e allargando le braccia, può facilmente toccarne le sozze e sbronolate pareti. La donna appena ebbe messo il piede in quel luogo oscuro, su quel pavimento viscido, sempre dilagato da scolature di acqua putrida; infetto da lordure di ogni maniera, quasi provasse un sentimento di ribrezzo, stette per tornare indietro⁵⁴.

52 « Sonnent neufs à l'oreille des plus vieux Florentins », Giulio Piccini, *Firenze sotterranea*, *op. cit.*, p. 47-48.

53 Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, t. I, Paris, Paulin Éditeur, 1845, p. 4-5.

54 « C'était le soir du 14 janvier 1831. L'horloge du Palazzo Vecchio, à Florence, sonnait huit heures. Une femme, entièrement voilée, [...] sortait d'une maison de la Piazza degli Amieri, traversait hâtivement diverses ruelles, passait devant la Loggia del Pesce et, sans jamais regarder

De toute évidence, le début de *L'assassinio nel vicolo della Luna* rappelle régulièrement divers éléments de l'incipit des *Mystères de Paris*: comme chez Sue, le roman de Jarro s'ouvre sur la mention de la date et de l'heure (« Le 13 décembre 1838 »; « la sera del 14 gennaio 1831 »), indique un tintement de cloches (« Dix heures sonnaient dans le lointain à l'horloge du Palais de Justice »; « L'orologio del Palazzo Vecchio, in Firenze, suonava le 8 »), et introduit d'emblée un personnage mystérieux (« un homme d'une taille athlétique, vêtu d'une mauvaise blouse, traversa le pont au Change et s'enfonça dans la Cité »; « Una donna, tutta velata, [...] traversava frettolosamente varie stradette ») auquel il fait traverser (« traversa », « traversava ») des rues étroites et labyrinthiques, aux pavés baignés des mêmes ruisseaux putrides (« le ruisseau d'eau noirâtre qui coulait au milieu des pavés fangeux »; « scolature di acqua putrida »).

Toutefois, en relisant de plus près cette source potentielle, on se rend compte que Sue ne décrit Paris et ses bas-fonds de cette manière que dans le premier tome. Il est donc probable que l'écrivain toscan a lu l'œuvre entière, puisque ses romans en présentent diverses influences (pour n'en citer que quelques-unes, on pense à la folie puis au retour à la raison des parents d'Antonietta dans le premier tome, inspirés par M. Morel; à la dague empoisonnée de *La figlia dell'aria*, hommage à l'arme de Cecily; enfin, au choix de l'utilisation du jargon de la police, influencé par l'argot). Cependant, le fait que cette influence ne soit pas aussi facilement identifiable et précise que dans le premier cas, pousse à émettre l'hypothèse selon laquelle, lors de la rédaction du cycle de Lucertolo, Jarro n'avaient pas entre les mains les autres volumes des *Mystères de Paris*.

Par ailleurs, il est probable que l'auteur a eu à sa disposition, en plus des *Mystères de Paris*, d'autres modèles inédits, modèles dans lesquels les tracés urbains occupaient une place fondamentale. Il est indispensable d'énumérer les rues, les places, les ruelles et les détours imprévus lorsqu'on décrit les filatures, les fuites et les reconstructions des scènes de crime propres au roman judiciaire. C'est surtout le personnage de Lecoq qui, étant toujours à la recherche de traces et d'indices dans la capitale française, rend nécessaire les références précises et constantes à la trame viaire parisienne. L'exemple le plus emblématique est

ni à droite ni à gauche, entrait dans le passage noir et exigü que l'on voit toujours entre deux filots de maisons, et que l'on appelle le Vicolo della Luna. Cette ruelle est si étroite qu'un enfant, s'il se tient au milieu et étend les bras, peut facilement toucher les parois crasseuses et vacillantes des maisons. À peine cette femme eût-elle mis pied en ce lieu sombre, sur ce sol glissant, toujours baigné de coulées d'eau putride, pollué par toutes sortes d'ordures, comme si elle éprouvait un sentiment de dégoût, elle faillit faire demi-tour », Giulio Piccini, *L'assassinio nel vicolo della Luna, op. cit.*, p. 1.

constitué par le passage du livre d'Émile Gaboriau intitulé *Monsieur Lecoq*, présent dans la bibliothèque de Jarro et source de ses romans⁵⁵, où on laisse Mai⁵⁶ s'échapper de prison. L'auteur y décrit avec une grande précision le parcours du fugitif et la filature menée par Lecoq et le père Absinthe : du Palais de Justice, les trois hommes parcourent le pont au Change, le marché aux Fleurs, la rue Saint-Jacques, la rue Soufflot, le boulevard Saint-Michel, la rue Monsieur le Prince, ils traversent la place de l'Odéon et la rue de l'Ancienne Comédie pour s'arrêter à l'hôtel de Mariembourg en passant par la rue de Saint-Quentin et la rue La Fayette. La poursuite reprend aussitôt et les protagonistes traversent Montmartre, dépassent les boulevards et arrivent place Vendôme. Après avoir changé de vêtements, le fugitif prend la rue du Temple, la rue des Gravilliers, le boulevard de Sébastopol, la place du Châtelet, les ponts et le boulevard Saint-Michel où, près du Musée de Cluny, il se glisse dans un fiacre qui le conduit à la barrière d'Italie. L'agent, rusé et rapide, a réussi à le talonner de près tout le temps de la poursuite et à sauter dans la même voiture : il peut donc le suivre dans une taverne de la rue Mouffetard, où l'assassin s'arrête le temps d'un repas. La poursuite se prolonge dans la rue du Fer-à-Moulin, place Saint-Michel, vers le boulevard Saint-Germain ; c'est finalement dans ce dernier quartier, rue de Varennes, que Mai rentre furtivement dans une maison et disparaît⁵⁷.

La description de ce parcours rappelle beaucoup celle des explorations, des fuites et des poursuites des romans de Lucertolo. À partir du moment où le but énoncé par Jarro dans la préface de *L'istrione* est de créer un roman judiciaire, il n'est pas étonnant que sa référence, pour le cadre de Florence, soit encore une fois Gaboriau, comme le met également en évidence l'analyse du policier qui en est le héros⁵⁸.

Il convient de remarquer maintenant que, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, *Monsieur Lecoq* et *Les Mystères de Paris*, les deux œuvres qui constituent les sources de la représentation de Florence de la part de Jarro,

55 Cf. Francesca Facchi, *op. cit.*

56 Les noms des protagonistes, des rues et des places sont ceux que l'on peut lire dans la traduction de *Monsieur Lecoq* de la Biblioteca Amena (Emilio Gaboriau, *Il signor Lecoq*, voll. 9, Milan, Fratelli Treves, 1869-1870). À partir du moment où la présence de ce texte de Gaboriau dans les romans de Lucertolo a été prouvée (cf. Francesca Facchi, *op. cit.*), on peut également émettre l'hypothèse selon laquelle Jarro avait lu *Monsieur Lecoq* dans cette traduction, qu'il pouvait se procurer facilement. (Ndlr : les noms français des personnages de Mai et du père Absinthe – Maggio et papà Assenzio dans la version italienne – ont été rétablis).

57 Emilio Gaboriau, *Il signor Lecoq*, v. III^e, Milan, Fratelli Treves, 1870, p. 85-122.

58 Cf. Francesca Facchi, *op. cit.*

n'étaient pas seulement des œuvres célèbres dans toute l'Europe, mais aussi des modèles reconnus du genre. De conséquence, par son choix de reconstruire le tracé urbain de Florence en combinant des éléments des « mystères » et du roman judiciaire, Jarro poursuit l'objectif déclaré dans la préface de *L'istrione* – c'est pourquoi la représentation de la ville semble filtrée par une conscience critique. À cet égard, la contradiction des premiers décors qui ouvrent le cycle de Lucertolo apparaît d'ailleurs comme programmatique : dans les pages liminaires de *L'assassinio nel vicolo della Luna*, en plein dans la Florence « des mystères », derrière une façade aussi décrépite que les autres apparaît un salon magnifique et raffiné, agencé pour une rencontre amoureuse :

La stanza, o per dir meglio la stambergia in cui si entrava, scendendo uno scalino, faceva un singolare contrasto col vicolo dal quale vi si accedeva: l'interno era ben diverso dalla squallidissima e bieca facciata, dalla grossa e sgangherata portaccia che la chiudeva. La stambergia era mobiliata con lusso, con molto lusso, le pareti erano tappezzate di una stoffa color granato, con larghe frangie dorate : di damasco color granato erano le sedie, le poltrone, due sofà, i cortinaggi di un ampio letto [...] Dal soffitto pendeva una gran lampada di cristallo, color di rosa, in cui ardevano due fiacchette [...] Sul pavimento di legno era steso un magnifico tappeto. Una pelle di tigre, foderata di raso scarlatto, serviva da scendiletto⁵⁹.

Cette atmosphère bourgeoise au cœur de la Florence souterraine semble réunir symboliquement, dès le début de *L'assassinio nel vicolo della Luna*, le genre des « mystères » et le genre judiciaire. Quelques lignes plus loin, quand le peintre Gandi, en amant – et bourgeois – imprudent, ouvre la porte de son *boudoir*, le « ventre » de la ville engloutit l'homme et sa maîtresse, pénétrant – et donc violent – l'intérieur⁶⁰. Le refuge de l'artiste se transforme ainsi en scène de crime, avec son cadavre (préssumé), ses traces et ses indices, illustrant les célèbres propos de Benjamin :

59 « La pièce, ou plus exactement le galetas dans lequel on entrait, en descendant juste une marche, contrastait singulièrement avec la ruelle qui y menait: l'intérieur était bien différent de la façade sinistre et sordide, de la grosse et vilaine porte branlante qui la fermait. Le galetas était aménagé luxueusement, très luxueusement, les murs étaient tapissés d'une étoffe couleur grenat avec de larges franges dorées: les chaises, les fauteuils, deux canapés et les rideaux d'un ample lit étaient de damas couleur grenat. [...] Du plafond pendait une grande lampe de cristal couleur rose, sur laquelle brûlaient deux petits flambeaux [...] Sur le parquet en bois était étendu un magnifique tapis. Une peau de tigre, doublée de satin écarlate, servait de descente de lit », Giulio Piccini, *L'assassinio nel vicolo della Luna*, op. cit., p. 1-2. Les italiques sont de l'auteur.

60 En français dans le texte. (ndlt)

L'intérieur è asilo dell'arte. L'intérieur è anche la custodia dell'uomo privato. Abitare significa lasciare impronte, ed esse acquistano, nell'intérieur, un rilievo particolare [...] Anche le tracce dell'individuo si imprimono nell'intérieur: e nasce la storia poliziesca che segue appunto queste impronte⁶¹.

La femme, en revanche, disparaît dans le « ventre », dans le labyrinthe de rues et d'édifices. Ils sont, l'un comme l'autre, à la merci du macabre, typique des « mystères » : l'idiot du Vieux Marché trébuche sur le corps de l'artiste, tandis que sa maîtresse est traînée hors du salon par un vieux juif du Ghetto.

Conclusion

La ville offre donc une clé interprétative fondamentale dans les romans de Jarro. En effet, en attribuant à la Florence de Lucertolo à la fois les caractéristiques du genre des « mystères » (les extérieurs) et du roman judiciaire (*l'intérieur* bourgeois où se déclenche l'affaire, la précision topographique), Jarro révèle ses propres modèles. Mais la représentation du chef-lieu toscan présente toutefois quelques caractéristiques novatrices par rapport aux modèles transalpins, en inscrivant le nouveau genre que constitue le roman policier dans le sillon de la tradition littéraire italienne (voire, par certains aspects, toscane), comme le montre par exemple la représentation du peuple florentin.

Autrement dit, grâce à des choix critiques précis de la part de l'auteur, ainsi qu'à une méthode documentaire moderne qui allie recherches sur le terrain et travail d'archives, la place de la ville commence à s'affirmer dans l'histoire du roman policier italien, en s'inscrivant dans le sillage des « mystères » et en constituant une première tentative de déclinaison du genre dans la culture italienne. Malgré certaines limites artistiques et un style encore fortement influencé par le roman-feuilleton, la représentation des lieux des romans de Lucertolo conforte Piccini dans son statut de fer de lance du protopolar italien.

Traduction de Héloïse Moschetto

Aix Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, France

61 « *L'intérieur* est l'asile où l'art se réfugie. *L'intérieur* est aussi l'écrin du particulier. Habiter signifie laisser des traces, des traces qui acquièrent, dans *l'intérieur*, un relief particulier [...] Les traces de l'individu aussi s'impriment dans *l'intérieur*. De là naît le roman policier qui s'attache à suivre ces traces », Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Turin, Einaudi, 1962, p. 148.

Jean Diable de Paul Féval, un précurseur oublié du roman policier français

Saliha Aklouf

Paris 3 Sorbonne Nouvelle – Centre de recherche sur les Poétiques du XIX siècle

Traditionnellement on désigne *L'affaire Lerouge* d'Émile Gaboriau comme étant le premier roman policier français. Ce roman s'ouvre sur le meurtre d'une femme, celui de la veuve Lerouge. Rapidement les soupçons se portent sur un jeune homme, mais ce présumé coupable semble avoir un double. On retrouve ces mêmes éléments dans *Jean Diable* de Paul Féval. Gaboriau connaissait l'existence de ce roman et était le disciple de Féval. On est alors amené à s'interroger sur la place de ce pionnier, de celui qui mériterait la place de premier roman policier.

The traditionally denotes *Lerouge case* of Émile Gaboriau as the first French detective novel. The novel opens with the murder of a woman, the Widow Lerouge. Quickly suspicion focused on a young man, but alleged perpetrator appears to have a double. We can find the same elements in *Jean Diable* from Paul Féval. Gaboriau knew of this novel and was the disciple of Féval. It is then brought to question the place of this pioneer of the one who deserves the place of first detective novel.

Le roman policier est un genre littéraire à la fois attrayant et fascinant. L'imagination, la réflexion et le pouvoir de déduction du lecteur sont mis à rude épreuve. Mais qui est à l'origine de cette renommée? Quel est le nom, l'identité de ce premier écrivain qui a vu en l'écriture le moyen de révéler un attrait qui saura faire face aux critiques et traverser le temps sans prendre une ride? Il s'agit de mener notre enquête afin de trouver l'Auteur, c'est-à-dire celui qui le premier a révélé un roman policier dans son entité et non un roman comportant quelques caractéristiques du roman policier. Il en est un clairement désigné à savoir *L'Affaire Lerouge* d'Émile Gaboriau (1865). Cependant ce roman observé à la loupe possède-t-il réellement les caractéristiques du premier? Afin de répondre à cette interrogation nous identifierons la définition du roman policier, puis nous analyserons le premier roman policier officiel enfin nous enquêterons

afin de découvrir ce pionnier. Cette enquête se révélera surprenante : on pourra constater que la place de premier est accordée de façon aléatoire et que des éléments externes font parfois disparaître ces précurseurs. Mais heureusement des indices subsistent toujours...

De la difficulté de définir le roman policier

S'il est un genre connu de tous et qui fait la quasi-unanimité de ses lecteurs, c'est bien le roman policier. Paradoxalement aucune définition officielle n'a été arrêtée à ce jour. Plusieurs critiques se sont pourtant essayés à définir ce genre né au XIX^e siècle. Ainsi dès 1838 apparaît une définition que nous retiendrons pour notre étude car elle est antérieure à celle du premier roman policier. Il s'agit de la définition de Cherbuliez qui décrit en ces termes le roman policier d'énigme :

Le meurtre et la séduction s'y présentent dès les premières pages sous les couleurs les plus sombres, et à la fin du roman le lecteur a fort à faire pour récapituler tous les cadavres qu'il laisse étendus sur scène.¹

Cherbuliez définit à merveille ce trait spécifique du roman d'énigme : la chronologie inversée. Le roman policier se distingue du roman traditionnel par deux facteurs principaux : le déroulement narratif, selon Roger Caillois, prend à rebours et renverse la chronologie. Le roman policier débute lorsque l'action, le meurtre, est terminée, « et il s'agit dès lors, par enquête, de remonter le temps de façon à reconstituer aussi précisément que possible, l'acte que prélude à l'œuvre et sans lequel le récit n'aurait pas lieu »².

L'autre trait spécifique du genre est « le défi au lecteur », la rivalité entre le lecteur et le détective fictionnel, à la recherche de la vérité. Une vérité qui ne surgit qu'à la fin : par l'explosion de la vérité.³

En lisant ce commentaire de Cherbuliez, on est amené à constater que deux éléments du roman à énigme sont clairement définis et ces commentaires peuvent parfaitement s'adapter au roman policier. On peut donc dire que des

-
- 1 Yves Olivier-Martin, *Fayard : 65 centimes*-Encrage n° 22, avril 1985, p. 25. Cit. par : Cherbuliez Joël, *Revue critique des livres nouveaux publiés pendant l'année 1838*. 6^e année. Le bulletin littéraire et scientifique. Librairie Cherbuliez, Paris, 1838, p. 342.
 - 2 *Ibidem*. Cité par : Caillois Roger, *Puissances du roman*, Paris, Gallimard, 1941 repris dans *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 178.
 - 3 Michel Butor, *L'emploi du temps*, Paris, UGE, coll « 10/18 », n° 305, 1972, p. 214.

auteurs antérieurs à Émile Gaboriau ont utilisés certaines caractéristiques appartenant au roman policier.

Yves Olivier-Martin, qui a travaillé sur le roman populaire, précise qu'il est difficile de définir le roman policier, car ce genre littéraire a subi de nombreuses évolutions. Ses différentes qualifications – roman judiciaire, roman criminel, roman d'aventures criminels – sont autant d'indicateurs de cette mutation à travers le temps.

Ce genre a connu une telle évolution qu'il devient presque impossible de le définir de manière globale tant, par-delà les traits dominants communs à l'ensemble, il y a aussi des caractères hétérogènes qui dessinent les ensembles de ce corpus.⁴

En effet, le XIX^e siècle a vu un genre littéraire proliférer avec succès, celui du roman feuilleton que l'on nomme aussi roman populaire. Il s'agit de romans publiés sous formes de feuillets dans les journaux de l'époque avec pour indication en bas de chaque extrait « la suite au prochain numéro ». Ce type de publication incite l'écrivain à ruser d'intelligence pour fidéliser ses lecteurs. Et quel meilleur appât que la curiosité ? L'écrivain saura intriguer ses lecteurs en lui soumettant des énigmes que l'on retrouve dans le premier roman policier français.

L'Affaire Lerouge (1865) d'Émile Gaboriau, le premier roman officiel ou le pourquoi d'une telle notoriété

L'Affaire Lerouge paru en feuilleton dans *Le Pays* du 14 septembre 1865 au 7 décembre 1865 passa presque inaperçu. Il ne reçut un accueil enthousiaste que plus tard lors de sa publication dans *Le Soleil* dans lequel il fut publié du 17 avril 1866 au 2 juillet 1866.

Ce roman s'ouvre sur la découverte d'un cadavre, celui de la veuve Lerouge assassinée. La police, arrivée sur les lieux du crime, se lance dans des recherches infructueuses, elle s'adresse alors au père Tabaret surnommé Tiraclair pour sa clairvoyance dans les mystères non élucidés. Après maints rebonds dans le roman, le détective amateur Tiraclair parvient à découvrir l'assassin, qui se trouve être en réalité son voisin qu'il aime d'un amour paternel. L'assassin nommé Noël Gerdy a eu pour nourrice la veuve Lerouge, il est le fils naturel du comte Guy de Commarin et de Valérie Gerdy. Noël Gerdy a voulu se faire

4 Marc Lits, *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. Liège, 1993, p. 22.

passer pour le fils légitime du comte de Commarin, afin de pallier les dépenses que lui fait faire sa maîtresse Juliette Chaffour. Le comte de Commarin, qui adorait sa maîtresse et le fils qu'il avait eu avec celle-ci, voulait échanger ses deux fils (nés au même moment) afin que son enfant illégitime vive auprès de lui dans l'aisance. Un échange entre le fils légitime et illégitime devait avoir lieu à la naissance des enfants et la veuve pouvait démontrer que l'échange n'avait pas eu lieu et donc que Noël Gerdy n'était pas le fils légitime du comte Guy de Commarin. À la lecture du roman, le lecteur est rapidement amené à découvrir l'assassin et ce avant le détective aveuglé par ses sentiments envers Noël Gerdy qu'il aime comme son propre fils⁵.

Dans *L'Affaire Lerouge*, on note le goût du roman à énigme où le détective joue un rôle primordial. Dans ce récit, Gaboriau introduit le déroulement d'une enquête policière rondement menée qui remonte au passé de la victime, c'est en cela que *L'Affaire Lerouge* est considéré comme le premier roman policier français.

Sur les traces de Poe

Il faut préciser que le thème du crime n'apparaît pas pour la première fois dans la littérature française à travers *L'Affaire Lerouge* d'Émile Gaboriau. Notre écrivain a subi plusieurs influences dont celle de Poe.

C'était à croire qu'une main furieuse avait pris plaisir à tout bouleverser. Enfin, près de la cheminée, la face dans les cendres, était étendu le cadavre de la veuve Lerouge. Tout un côté de la figure et les cheveux étaient brûlés, et c'était miracle que le feu ne fût pas communiqué aux vêtements⁶.

Ces quelques lignes ne sont pas sans rappeler le *Double assassinat dans la rue Morgue* de la mère et la fille Lespanaye⁷. S'il s'agit d'un hommage à son prédécesseur, celui-ci est explicite.

5 Saliha Aklouf, *Des romanciers populaires à l'origine du roman policier. Le Rocambole*, Été-Automne 2009, p. 155.

6 *Ibidem*, p. 37.

7 Edgar Poe, *Histoires extraordinaires* [1856], Paris, 1988, p. 64.

Un disciple de Féval

Émile Gaboriau a été le secrétaire du feuilletoniste Paul Féval. Il semblerait même qu'il ait travaillé comme nègre : cette condition, très répandue, à l'époque, semble plausible et fort probable. On comprend donc que Gaboriau avait déjà travaillé sur des romans feuilletons avant d'écrire pour son propre compte. Il fréquenta des morgues, des tribunaux et des prisons, en quête d'inspiration. C'est ainsi qu'Émile Gaboriau est devenu un écrivain de romans judiciaires, les plus connus étant, *Le Crime d'Orcival*⁸(1867), et *Le Dossier n° 113*⁹(1867), *Monsieur Lecoq*¹⁰(1869), *La Corde au cou*¹¹ (1873), puis en édition posthume *Le Petit vieux des Batignolles*¹². Émile Gaboriau ne put écrire d'autres romans, car il mourut à l'âge de quarante et un ans en 1873. Lors de la cérémonie funéraire, Paul Féval fit un discours dont nous citons ici quelques passages, qui nous éclaireront sur la façon de travailler de l'auteur et sur ses ambitions littéraires. Ce discours fut reproduit dans *L'Événement*, un journal de l'époque. « Il me faisait l'honneur autrefois de se dire mon élève. Je ne crois pas que, vis-à-vis de lui, j'aie mérité le nom de maître. Je ne tenais qu'au titre d'ami. »¹³

En réalité, Gaboriau s'est inspiré d'une œuvre de Féval, mais Féval lui-même semble l'ignorer car il précise :

L'Affaire Lerouge fut un de mes étonnements, une de mes admirations aussi. Je ne crois pas que tout Gaboriau soit là-dedans, car au moment où la mort nous l'a enlevé, il méditait une évolution nouvelle, rêvant surtout une grande campagne théâtrale ; mais ce livre contient, du moins à mon sens, tout ce que Gaboriau a donné de lui à la foule¹⁴.

D'après les propos de Paul Féval, Émile Gaboriau désirait retravailler ses écrits ou plutôt il avait pour ambition d'améliorer son style littéraire. Paul Féval souligne que le genre du théâtre semblait plaire à Émile Gaboriau. Ce qui laisse supposer, que s'il avait survécu, Émile Gaboriau aurait retravaillé son texte comme une pièce de théâtre. Quelle déception pour les critiques qui le désignent comme le père du roman policier ! Si l'on peut se fier aux propos de Paul Féval, et cela

8 Émile Gaboriau, *Le Crime d'Orcival*. Dentu, Paris, 1867, 401 p.

9 id., *Le Dossier n°113*l. Dentu, Paris, 1867, 487 p.

10 id., *Monsieur Lecoq*. Dentu, Paris, 1869, 2vol.428p.et 567 p.

11 id., *La corde au cou*. Dentu, Paris, 1890, 489 p.

12 id., *Le Petit vieux des Batignolles*. Dentu, Paris, 1876, 305 p.

13 Roger Bonniot, *Émile Gaboriau ou la naissance du roman policier*, Paris, J. Vrin, 1985, p. 326.

14 *Ibidem*.p. 326 et 327.

semble possible, puisqu'il connaissait Gaboriau de longue date, on est amené à penser qu'Émile Gaboriau était insatisfait de son style. Était-ce dû au fait qu'il était un auteur de roman-feuilleton et que les auteurs de romans populaires à l'époque, étaient critiqués (et ils le sont d'ailleurs aujourd'hui encore) pour leur style littéraire? De plus, d'après Paul Féval, Émile Gaboriau désirait que son roman *L'Affaire Lerouge* fût joué au théâtre: pour ce faire avait-il l'intention de réécrire son texte? Nous n'aurons jamais la réponse à cette question.

Mais Gaboriau s'est surtout fortement inspiré d'une œuvre de Féval *Jean Diable*. Curieusement personne ne semble le réaliser, pas même Féval lui-même.

Jean Diable de Paul Féval

Jean Diable de Paul Féval suscite très peu d'études critiques à ma connaissance. J'ai pris le parti de m'intéresser à l'œuvre elle-même et d'observer les caractéristiques du roman policier. Mais de quoi s'agit-il précisément?

Jean Diable est un célèbre bandit anglais, Tom Brown (connu aussi sous le nom de Quaker), fils naturel de la marquise de Belcamp. Cette dernière, Anglaise, est mariée à un Français de qui elle a eu un fils, le comte Henri de Belcamp. Les deux frères, qui ne se connaissent pas, se ressemblent physiquement de façon troublante, de sorte que la distinction entre les deux frères est presque impossible. Le lecteur ne peut cesser de se poser la question suivante: Jean Diable et le comte de Belcamp ne sont-ils pas un seul et même personnage?

L'auteur n'apporte pas de réponse claire à cette question. Il établit certes deux personnalités distinctes mais laisse supposer que les meurtres mis sur le comte de Jean Diable, qui meurt sur l'échafaud, peuvent très bien avoir été commis par le comte de Belcamp, conspirateur politique. Comble de l'ambiguïté, à la fin du roman, le comte de Belcamp se brûle la cervelle quand il se voit sur le point de répondre des méfaits de Tom Brown. Dans cette extraordinaire préfiguration du roman policier que constitue *Jean Diable*, la création la plus intéressante de Féval est sans doute celle du londonien Gregory Temple, « premier détective du monde », auteur d'un *Art de découvrir les coupables*, qui, déjà mène l'enquête en couvrant de ses « calculs déductionnistes » un vaste tableau noir.¹⁵

15 Jean-Pierre Galvan, *Paul Féval Parcours d'une œuvre*. Paris, Alfu, 2000, p. 130-131.

Conformément à la définition de Cherbuliez, la chronologie se trouve renversée. Le roman s'ouvre sur la description d'un personnage: le détective Gregory Temple, qui enquête sur le meurtre qui a eu lieu.

Le quatorzième jour de mars de l'année 1817, Gregory Temple, intendant supérieur au bureau central de Scotland-Yard, s'asseyait devant sa longue table de chêne noir et tenait son front entre ses mains, plongé qu'il était sans doute tout au fond de ces savants calculs « déductionnistes » qui ont rendu son nom si célèbre dans les fastes de la police londonienne, et qui font encore de lui à l'heure présente le miroir le plus parfait du *détectif* sans peur et sans reproche. [...]

Il y avait devant Gregory Temple un dossier assez volumineux, dont l'enveloppe ou chemise portait ces mots: Assassinat de Constance Bartolozzi, le 3 février 1817; à sa gauche un mouchoir de toile fine, avec une lettre ouverte; le mouchoir était taché de deux ou trois gouttes de sang et marqué R.T; la lettre signée des mêmes initiales. À droite enfin, une demi-douzaine de feuilles-épreuves d'imprimerie, corrigées et chargées de renvois, s'étaient¹⁶.

Le roman s'ouvre donc sur l'enquête d'un assassinat. On assiste à la description d'un personnage: un détective. Ce dernier a la particularité d'avoir une certaine renommée. En lisant la suite on se rend compte que l'affaire est très difficile même pour ce grand détective. Cela accroît l'intérêt du lecteur qui veut découvrir l'assassin. Et le narrateur s'arrête sur le dossier d'un assassinat. Cela amène d'emblée le lecteur à focaliser son attention sur le crime et les indices de l'enquête. La chronologie est bien inversée dans la mesure où cet assassinat ne sera expliqué qu'à la fin du roman. On voit que le narrateur a le souci du détail. La description est visuelle, presque cinématographique: on pourrait parler de gros plan sur les indices.

Le roman s'ouvre alors que le meurtre a déjà été commis. Gregory Temple mène une enquête et il interroge l'entourage de la victime. En voici un extrait:

– Sarah O'Neil est en bas, cria une voix dans le corridor.
– Qu'elle soit introduite, répondit M. Temple qui sembla sortir d'un sommeil.
[...]

Il enleva lestement l'abat-jour, et posa la lampe derrière lui afin de mettre son regard dans le noir et de laisser en lumière la figure de celle qui allait entrer.

Le regard de l'Irlandaise croisa celui de James Davy, et un fugitif éclair s'alluma dans le jais de sa prunelle. Ce pouvait être du ressentiment, James Davy était

16 Paul Féval, *Jean Diable*, Paris, E. Dentu, 1863, tome 1, p. 1-2.

immobile comme une statue. Les deux hommes de police qui amenaient Sarah sortirent sur un geste de l'intendant.

[...]

Après deux ou trois minutes de silencieux examen, Gregory Temple dit :

– Je lui lisais ses rôles, milord, répondit Sarah, et je couchais dans sa chambre parce qu'elle avait peur la nuit.

– De qui avait-elle peur ?

– Des gens qui venaient chez elle le jour.

– Les compagnons de la Délivrance ?

– Je pense qu'on les appelait comme cela.

– Connaissez-vous Richard Thompson ?

– Je l'ai vu chez nous avec sa mère.

– Souvent ?

[...]

– Nous ne saurons rien de cette fille, murmura-t-il avec accablement : qu'elle sorte !

– Maître, dit James Davy d'un ton de respectueuse modestie, permettez-vous que je l'interroge à mon tour ?

La jeune fille baissa les yeux et ses sourcils froncèrent.

L'intendant fit un signe de consentement découragé.

James reprit :

– Sarah, pourquoi vous êtes-vous cachée après le meurtre de Constance Bartolozzi ?

– J'ai eu peur [...]

– Qui vous faisait trembler ?

– Le Quaker.

[...]

– Certes... Jean Diable est l'homme qu'on appelle le Quaker ?

– Pourquoi aviez-vous peur du Quaker ?

Sarah hésita, puis répondit avec une répugnance visible.

– Parce que je l'ai vu tuer Constance Bartolozzi.¹⁷

Le grand détective semble ici inefficace, ce qui surprend le lecteur. Un nouveau personnage apparaît et semble particulièrement rusé. On se demande même s'il connaît Sarah O' Neil et s'il s'agit d'un véritable témoignage. En effet, on peut lire dans le texte que le regard de Sarah O' Neil croise celui de James Davy et le narrateur précise qu'un éclair passe dans les yeux de la jeune femme et que cela « pouvait être un ressentiment »¹⁸. En lisant cette supposition du narrateur, le lecteur est amené à se demander si Sarah ne connaît pas James Davy. Cet

¹⁷ *Ibidem*, p.6-7.

¹⁸ *Ibidem*, p. 6.

échange de regard le laisse supposer. Ne peut-on pas en effet émettre l'hypothèse que ce qu'elle avoue a conjointement été décidé avec James Davy?

Enfin, il y a véritablement un défi entre le lecteur et Gregory Temple, qui ne semble pas capable d'élucider le meurtre de la comtesse Bartolozzi, alors qu'on le présente comme un grand détective.

C'est seulement à la fin du roman que le lecteur apprend la véritable identité de la comtesse Bartolozzi.

Un homme a été condamné à mort vendredi dernier par les juges de la session. On l'a pendu mercredi. Il se nommait Tom Brown. Sur l'échafaud, il s'est déclaré coupable du meurtre de Maurice O'Brien à Prague, et du meurtre de Constance Bartolozzi à Londres... Cet homme était le fils d'Hélène Brown. [...]

La mort de Tom Brown éclairait une portion du mystère. Le fils d'Hélène et de Gregory Temple prenait pour lui le meurtre du général et celui de la comédienne. Mais les autres meurtres qui chargeaient le comte de Jean Diable?

Il ne nous appartient pas d'ajouter rien à la lettre même de cette bizarre légende du XIX^e siècle, qui commence la nuit et finit dans le mystère.

Nous ferons remarquer seulement qu'Hélène Brown et par elle son fils Tom étaient les héritiers des deux beaux brasseurs Turner et Robinson. Henri de Belcamp seul les séparait d'une fortune de neuf millions; ils avaient intérêt évident à le perdre. Quant au double crime accompli à Paris, Noll Green et Dick de Lochaber ne connaissaient qu'un maître: Tom Brown.

Dans le pays où se passèrent les événements que nous avons racontés, aucun doute ne subsiste, et la mémoire du comte Henri de Belcamp est l'objet d'un culte pour tous ceux qu'éblouit son rapide passage dans la vie¹⁹.

Le narrateur choisit de faire ressortir la vérité de la bouche de Gregory Temple, même si ce n'est pas lui qui a découvert la culpabilité de Tom Brown. Il est responsable d'une importante méprise: il a accusé deux innocents: Richard Thompson et Henri Brown. Mais pouvait-il accuser son propre fils de meurtre? De plus, on constate que le narrateur ne donne pas toutes les indications au lecteur, car il ne lui avait pas indiqué que Gregory Temple était le père de Tom Brown et donc que son jugement pouvait être faussé.

On peut donc dire que *Jean Diable* est véritablement un roman policier, du moins selon les critères énumérés par Cherbuliez. Cependant, on constate que le narrateur veut garder des éléments pour lui seul: il ne nous précise pas que Tom Brown est le fils du détective et donc que son jugement est erroné. De plus, il

¹⁹ *Ibidem*, tome 2, p. 414.

amène le lecteur à soupçonner Henri de Belcamp alors qu'il est innocent. Il aura fallu que le narrateur donne ses chances au lecteur pour découvrir l'assassin.

Les similitudes

Au-delà des différences, l'œuvre de Féval et celle de Gaboriau. Présentent des similitudes évidentes. En effet, les deux romans commencent par le meurtre d'une femme : celui de la veuve Lerouge chez Gaboriau et celui de la comtesse Bartolozzi chez Féval. Le mobile est le même, à savoir la fortune. Ensuite dans les deux romans le meurtrier se trouve être le demi-frère de l'assassin : Noël Gerdy est le demi-frère du comte Albert de Commarin chez Gaboriau, tandis qu'Henri de Belcamp est le demi-frère d'Henri Brown chez Féval. Les deux frères se ressemblent, ont le même âge et chacun des deux ignore l'existence de l'autre. Le meurtrier est le fils naturel et l'innocent est le fils légitime. Enfin le présumé coupable ne peut fournir l'alibi qui l'innocentera pour des raisons nobles : il s'agira de protéger l'honneur d'une jeune fille pour Albert de Commarin et pour James Davy ce sera pour des raisons politiques. Le détective amateur Tiraclair aime le meurtrier comme son propre fils et Grégory Temple est le père du meurtrier.

Il apparaît difficile de désigner le premier roman policier français, pour plusieurs raisons, *in primis* parce que la définition même du roman policier est problématique. Et en analysant de près *L'Affaire Lerouge* d'Émile Gaboriau on se rend compte de plusieurs invraisemblances. Mais à côté de ce roman, il existe des œuvres oubliées aujourd'hui que les éditeurs français boudent et qui mériteraient pourtant de revoir la lumière du jour, comme *Jean Diable* pour n'en citer une.

Cagliostro (1743-1795) inventeur d'Arsène Lupin

Circulation, transformation et enjeux d'un modèle héroïque du roman historique au roman policier

Étienne Leterrier

Aix-Marseille Univ, CIELAM, Aix-en-Provence, France

L'un des plus célèbres personnages du roman policier français, Arsène Lupin, tire son originalité de sources notamment romanesques, et en particulier des romans d'Alexandre Dumas. Entre Lupin et Joseph Balsamo, les rapports sont en effet étroits, les signes typiques s'accumulent, qui font de Lupin un Cagliostro modernisé, un charlatan mondain de la Belle Époque. Cette parenté ne s'arrête pas là puisque Leblanc a introduit dans le cycle, comme amante et rivale, la petite fille de Cagliostro, Joséphine Balsamo. Le moule héroïque cagliostrien tend donc à se démultiplier, et révèle un certain nombre "enjeux idéologiques et historiques du roman de Maurice Leblanc.

Arsene Lupin, one of the most famous characters of the french detective novel, is inspired from historical but also from fictional sources, especially by the novels of Alexandre Dumas. There are indeed a lot of similarity between Joseph Balsamo and Lupin, a «modernized Cagliostro» and Joséphine Balsamo, the granddaughter of the charlatan is also noticeably present in the cycle. The heroic character of Dumas' novels hence tends to be everywhere in the adventures of Arsène Lupin, revealing various of its ideological and historical issues.

Le roman policier naît avec l'apparition des sociétés industrielles et des transformations sociales qui l'accompagnent. Le développement d'une police aux méthodes d'investigation modernes, à la fois du point de vue organisationnel, méthodologique et technique, vers le milieu du XIX^e siècle, constitue un champ nouveau pour l'imaginaire où trouvent place ces nouveaux héros de la déduction ou de l'arrestation que sont détectives ou policiers (surtout lorsqu'ils écrivent eux-mêmes, comme Vidocq, en 1828), ou à l'inverse, ces spécialistes de la transgression des normes qui défient l'appareil répressif que sont les cambrioleurs et autres malfrats. Les références à la graphologie, à l'anthropométrie et aux

fiches signalétiques d'Alphonse Bertillon, par exemple, constituent régulièrement, dans les aventures d'Arsène Lupin, des échos directs à la transformation des pratiques policières en cours à l'époque : le roman policier, en tant que genre mimétique, naît puis s'écrit en miroir avec la société de son temps.

Pour autant, les origines du roman policier ne sont pas seulement contemporaines. Elles vont chercher nécessairement plus loin dans l'histoire romanesque. Le roman policier répond certes à des caractéristiques narratologiques ou formelles (présence d'une figure d'enquêteur attaché à la résolution d'une énigme ou d'un mystère), mais il n'est pas exempt d'échos intertextuels qui permettent d'observer aussi comment le souvenir littéraire joue un rôle dans la construction d'univers romanesques policiers. Il semble que, concernant Arsène Lupin, l'un des personnages de cambrioleur (mais aussi, d'une certaine façon, de détective) les plus célèbres de la littérature française, l'observation de ce rapport intertextuel puisse être riche de sens. L'attrait de l'auteur Maurice Leblanc pour le roman d'aventure ou pour le roman historique a été plusieurs fois relevé : la geste d'Arsène Lupin n'est pas, à ce titre, parfaitement canonique par rapport aux critères du roman policier, puisqu'elle relève souvent d'une énigme à résoudre plus que d'un crime à élucider. Cet attrait de Maurice Leblanc pour le roman historique provient surtout de sa lecture des romans d'Alexandre Dumas, en particulier du *Comte de Monte Cristo*, et de *Joseph Balsamo*¹. Nous voudrions ici nous intéresser plus spécifiquement au caractère génétique joué par le héros dumasien typique que constitue Joseph Balsamo dans la construction héroïque d'Arsène Lupin.

Si le comte de Monte Cristo est une figure purement littéraire, Joseph Balsamo est quant à lui une figure historique. Né en 1743, il fut un aventurier de la fin du XVIII^e siècle, cosmopolite et franc-maçon, alchimiste et guérisseur, charlatan et escroc. Ce personnage énigmatique a laissé dans l'Europe de la fin du XVIII^e siècle une très importante mémoire littéraire. Sa biographie lacunaire semblant encourager les romanciers à s'en emparer, a permis à cette figure, littérisée, de circuler dans des opéras-comiques, des mélodrames et différents romans de la première moitié du dix-neuvième siècle, jusqu'à Alexandre Dumas. Si André-Marc Aymé commence son *Archéologie de la littérature policière* en 1789, on serait donc tenté de remonter ici un peu avant : par le biais du roman dumasien *Joseph Balsamo*, qui date de 1848, l'imaginaire du roman de Leblanc se projette sur toute la fin du siècle de Louis XVI, en particulier sur

1 *Joseph Balsamo*, le premier volume du cycle intitulé « Mémoires d'un médecin », est publié par Dumas en feuilleton dans « La Presse » entre 1846 et 1848. Édition originale chez Legrand, Troussel et Pomey, Paris, 1850.

l'affaire du collier de la reine, en 1786, ce grand scandale d'Ancien régime. Il réinvestit au cœur de l'énigme policière un certain nombre de signifiants historiques dont il faut mesurer la portée.

Joseph Balsamo, un ancêtre de Lupin

Le succès extraordinaire du personnage d'Arsène Lupin, dès ses premières apparitions dans « Je sais Tout », en 1905² a conduit bon nombre de lecteurs et de critiques à chercher d'où Leblanc avait extrait une telle recette : ont été citées d'une part les figures issues de l'actualité des années 1900, dont le fameux anarchiste et chef de bande Alexandre Marius Jacob, ou le conseiller municipal de Paris Arsène Lopin, souvent convié pour expliquer l'onomastique printanière d'un héros rapidement identifié à sa jeunesse et à son esprit toujours insouciant³. Que Maurice Leblanc ait lui-même pratiqué un temps une activité de journaliste donne corps à ces hypothèses, mais c'est plus vraisemblablement à partir de ses lectures que Leblanc a donné à son héros ses caractéristiques si spécifiques : le Chevalier Dupin chez Poe pourrait avoir contribué à forger le nom du héros, mais aussi, sans doute, les romans de Conan Doyle. Francis Lacassin, dans la préface qu'il consacre à l'édition collective des aventures de Lupin parue chez Robert Laffont⁴, n'oublie pas de citer les héros dumasien dans le panthéon de Leblanc, en rappelant que l'abbé Faria est un enquêteur hors pair qui parvient le premier à démêler le complot dont Edmond Dantès a été la victime, et que Dantès représente le type de l'aventurier enrichi mystérieusement et affairé à l'accomplissement d'une vengeance secrète ou d'une grand œuvre, traits sous lesquels Arsène Lupin apparaît plus d'une fois. Pourtant, dans *Mythologie du roman policier*⁵, il passe sous silence le roman *Joseph Balsamo*, dont le personnage éponyme principal est pourtant tellement lié au destin de Lupin que le héros de Leblanc semble, comme nous aimerions ici le montrer, évoluer dans un univers symbolique étroitement balisé par lui.

2 Cf. *L'arrestation d'Arsène Lupin*, « Je sais tout » n° 6, juillet 1905.

3 Cf. les souvenirs de Maurice Leblanc, dans Stefano Benvenuti (dir.), *Le roman criminel : histoire, auteurs, personnages*, Paris, L'Atalante, 1982, p. 52.

4 *Arsène Lupin*, édition en cinq volumes présentée par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont « Bouquins », 1986-1988.

5 Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, Paris, Christian Bourgois, p. 400. Lacassin cite comme sources dumasienes d'importance : *Le comte de Monte-Cristo*, *Les forestiers*, *Le vicomte de Bragelonne* et *Les Mobicans de Paris*.

Jeu d'identités et mobilité sociale

Entre la fin de l'Ancien Régime et la Belle Époque, le changement de contexte politique et social est bien entendu total. Le charlatan du XVIII^e siècle qui savait bernier la population mais aussi des parlementaires et des aristocrates en leur faisant miroiter ses talents d'alchimiste et de guérisseur s'est transformé en cambrioleur. Lupin, incontestablement, n'a plus besoin de conquérir l'esprit de ses dupes ni de les persuader par ses mystères avant de leur dérober bijoux, liasses ou objets précieux. Il a besoin de gagner leur confiance, mais sait surtout s'introduire subrepticement chez ses victimes. En outre, au mystique, au thaumaturge et à l'illuministe Cagliostro s'oppose le héros positiviste, amoureux de technique et de progrès qu'est Lupin. Si le contexte dans lequel ils apparaissent semble placer Lupin et Cagliostro sur des plans différents, en revanche, ces deux personnages se ressemblent encore sur le plan de l'existence sociale, dans la mesure où ils sont tous deux mobiles, spatialement et socialement, jusqu'au vertige.

Lupin, comme Cagliostro, vit en effet sous de faux noms, et pas n'importe lesquels. Sa mobilité sociale et spatiale va de pair avec le choix de noms d'emprunt ou de titres qui l'introduisent dans les milieux où il commet ses délits. Lupin, en choisissant des noms qui servent de passeport pour se déplacer d'un lieu à l'autre, en adoptant une identité protéiforme, se rattache ainsi sociologiquement à une catégorie d'aventuriers charlatans du XVIII^e siècle précisément étudiés par Alexandre Stroev ou Suzanne Roth⁶. Le choix des pseudonymes montre une double volonté de se mettre en scène et de se dissimuler sous des noms exotiques. Joseph Balsamo se faisait appeler comte de Fenice, Baron Zanone, et bien sûr, Comte de Cagliostro. Il portait l'uniforme de colonel prussien. Dantès, quant à lui, choisit le nom de Monte-Cristo, mais aussi celui de Lord Wilmore. Les noms d'emprunt de Lupin montrent une tendance exactement similaire à se draper de particules et à se revendiquer noble (vicomte, baron, comte, et même duc etc....) mais également à laisser supposer des origines méditerranéennes : le baron Anfredi, le vicomte (ou comte) d'Andresy, le chevalier de Floriani, le colonel Sparmiento, le duc de Charmerace, ou encore le Péruvien Don Luis Perenna, dans *Les dents du Tigre*, en 1921.

Cette plasticité onomastique ne va pas sans une grande mobilité géographique : Lupin adopte dans ces identités multiples des professions itinérantes : chasseur, explorateur, peintre, voire saltimbanque (il est l'apprenti des prestidi-

6 Suzanne Roth, *Les aventuriers au XVIII^e siècle*, Paris, Galilée, 1980 ; Alexandre Stroev, *Les aventuriers des Lumières*, Paris, PUF, 1999.

gitateurs Dickson et Pickmann, profession qui le rapproche encore un peu des saltimbanques de l'Ancien Régime). L'apogée de l'empire colonial français donne du poids et une certaine crédibilité à ses identités coloniales qui font écho aux origines orientales et à l'initiation secrète égyptienne revendiquées par Cagliostro (Lupin se fait passer pour le commissaire du gouvernement en Cochinchine, pour un colon algérien, pour un fonctionnaire de Madagascar et envisage dans *Les dents du Tigre* la fondation d'un empire en Mauritanie...). Lupin est voyageur, ce qui répond à l'idéal cosmopolite de la bourgeoisie de la Belle Époque, tout comme le charlatan savait exploiter les tendances du cosmopolitisme, maçonnique ou non, de la fin du XVIII^e siècle. Il y a, en outre, chez Lupin comme chez Cagliostro, une même capacité à franchir aisément les barrières sociales. Les gazettes du XVIII^e siècle s'offusquent ainsi de ce qu'un vulgaire charlatan comme Cagliostro ait pu pénétrer dans les salons aristocrates et dans l'intimité du cardinal de Rohan pour le berner. Lupin, à demi roturier, se joue des barrières sociales, se faisant admettre facilement auprès de l'aristocratie industrielle de la Belle Époque et dînant à l'ambassade d'Espagne à peine sorti de prison. Ces deux êtres aux identités protéiformes sont également des héros qui naviguent sans encombre entre les classes sociales.

Deux personnages au savoir omniscient

Nous avons dit que Lupin et Cagliostro ne partageaient pas le même savoir : savoir déductif et logique, issu du positivisme et des sciences exactes pour le premier, qui lui permet de résoudre des énigmes ; savoir mystique, illuministe et de type théosophique pour le second, qui lui permet d'invoquer les esprits, voire de communiquer avec l'Être suprême. Pourtant, la comparaison de certaines scènes de *Joseph Balsamo* de Dumas avec les aventures d'Arsène Lupin met en parallèle un type de scène où les deux héros utilisent leurs dons pour manifester une forme de savoir étrangement omniscient. Dans ces scènes du roman de Dumas, Cagliostro est informé à l'avance, grâce à ses pouvoirs magnétiques, des événements secrets du récit : il est donc en mesure d'en énoncer gravement la succession, aussi improbable soit-elle pour ceux qui l'écoutent, comme dans cette scène, où il vient récupérer une cassette compromettante que possède M. de Sartines, le chef de la police :

Eh bien ! soit, dit [Sartines]. Mais tout cela n'empêchera rien. Perdez-moi si vous pouvez. Vous avez vos preuves, j'ai les miennes. Gardez votre secret, je garde la cassette.

– Eh bien ! monsieur, dit Balsamo, voilà encore une profonde erreur dans laquelle je suis étonné de voir tomber un homme de votre force, cette cassette...

- Eh bien ! cette cassette ?
- Vous ne la garderez pas. [...] lorsque je dis que vous ne garderez pas le coffret, j'entends dire par là que vous allez, de bonne grâce et de votre pleine volonté, me le restituer vous-même.
- Moi ? s'écria le magistrat en posant son poing sur l'objet en litige avec tant de force, qu'il faillit le briser.
- Oui, vous⁷.

Et Sartines finira évidemment par restituer la cassette. Maurice Leblanc semble avoir été profondément marqué par ces scènes de suspense, qui placent le héros en position de force absolue, d'énonciateur a priori des événements du récit. Arsène Lupin reproduit plus d'une fois ces scènes, même s'il n'est pas doté des mêmes pouvoirs surnaturels. C'est le *bluff* et un sens infaillible de la déduction qui constituent les principaux atouts du personnage et c'est donc tout rationnellement que Lupin se livre au même jeu que Cagliostro. Dans *La comtesse de Cagliostro*, le héros se rend tout simplement chez ses adversaires pour leur soutirer une information cruciale à la résolution de l'enquête, tout en sachant qu'il ne sera pas tué. Les informations dont il dispose lui permettent en effet d'avoir un savoir d'avance sur ses opposants, et de triompher d'eux de façon spectaculaire, tandis qu'on l'aurait cru dans une mauvaise posture :

- Je me demande, puisque vous avez surpris un tel secret, comment vous osez être là et nous provoquer ? C'est de la démente !
- Pourquoi donc, monsieur ? fit Raoul avec candeur.
- Parce que votre existence est entre nos mains.
Il haussa les épaules.
- Mon existence est à l'abri de tout danger.
- Nous sommes trois cependant et d'humeur peu accommodante sur un point qui touche d'aussi près notre sécurité.
- Je ne cours pas plus de risques entre vous trois, affirma Raoul, que si vous étiez mes défenseurs.
- En êtes-vous absolument certain ?
- Oui, puisque vous ne m'avez pas encore tué après tout ce que j'ai dit.
- Et si je m'y décidais ?
- Une heure plus tard, vous seriez arrêtés tous les trois.⁸

7 Alexandre Dumas, *Joseph Balsamo*, Paris, Quarto Gallimard, 2012, p. 811.

8 Maurice Leblanc, *La Comtesse de Cagliostro*, in *Les aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*, tome 2, Paris, Omnibus, p. 1150.

Ce qui frappe ici c'est la similitude avec laquelle ces scènes narrativement fortes se retrouvent presque identiques chez Dumas et chez Leblanc, comme si la puissance déductive de Lupin était le prolongement du savoir divinatoire et mystique de Cagliostro. Cagliostro comme Lupin sont tous deux des personnages dotés d'un savoir d'avance : ils énoncent les événements du récit de façon inédite, comme s'ils étaient maîtres de ce dernier. Les modalités de l'omniscience ont certes bel et bien changé, mais leur manifestation reste spectaculaire. Ces scènes de suspense mettent en scène de façon particulièrement efficace la supériorité écrasante du héros et permettent de résoudre à bon compte des situations de l'intrigue en apparence désespérées.

La généalogie cagliostrienne de Lupin

Souligner ces aspects communs des caractères des deux personnages pourrait à première vue n'apparaître que comme pure coïncidence, et l'on pourrait être tenté de voir parmi les ancêtres d'Arsène Lupin, à l'origine de son transformisme social, les figures littéraires protéiformes de bandits déguisés ou vivant sous des identités multiples, des Rocambole, des Vautrin, des Jean Valjean, etc.

Pourtant, dès la parution des premières aventures de Lupin – c'est-à-dire *Arsène Lupin Gentleman cambrioleur*, en 1907 – la référence à Cagliostro est bien explicite. Dans ce premier recueil, une nouvelle intitulée *Le collier de la reine* décrit la première aventure de Lupin comme cambrioleur. Lupin a six ans. Ce titre, qui fait référence à la célèbre affaire du collier en 1786, est exactement le même que le roman qui suit *Joseph Balsamo*, dans le cycle des « Mémoires d'un médecin » d'Alexandre Dumas. Dans sa nouvelle *Le collier de la reine*, Maurice Leblanc imagine qu'à l'âge de six ans, en passant par une fenêtre, Lupin vole aux Dreux-Soubise, descendants du cardinal de Rohan, le même collier qui fut volé à Marie-Antoinette un siècle plus tôt dans la célèbre affaire du collier, racontée par Dumas, affaire où l'on soupçonnait l'influence de Balsamo. En somme, l'acte de naissance de Lupin comme cambrioleur est le vol d'un objet hautement symbolique sur le plan historique, puisqu'il s'agit du collier de Marie-Antoinette, déjà impliqué dans une affaire souvent décrite comme un des signes prémonitoires de la Révolution Française!

Selon un procédé d'écriture qui fait bégayer l'histoire et qui greffe l'invention romanesque sur le récit historique, Maurice Leblanc place donc explicitement Lupin dans la lignée de Balsamo-Cagliostro. La nouvelle tisse les biographies lupinienne et cagliostrienne de façon encore plus étroite, puisque le vol de Lupin n'est pas élucidé lorsqu'il se produit. Il faut attendre de nombreuses années avant

qu'un certain chevalier de Floriani (il s'agit évidemment de Lupin, déguisé) retourne sur le lieu de son forfait – c'est-à-dire dans le salon des Dreux Soubise, lesquels sont devenus ses amis depuis une rencontre faite en Sicile. On devine la suite : le baron raconte à ses amis le vol mystérieux, et Floriani, l'invité, ne résiste pas au plaisir de lui expliquer comment le voleur (c'est-à-dire lui-même) a procédé :

Il y eut un frisson. Quel mystère cachait la vie de ce soi-disant Floriani? Combien extraordinaire devait être l'existence de cet aventurier, voleur génial à six ans, et qui, aujourd'hui, par un raffinement de dilettante en quête d'émotion, ou tout au plus pour satisfaire un sentiment de rancune, venait braver sa victime chez elle, audacieusement, follement, et cependant avec toute la correction d'un galant homme en visite!

Il se leva et s'approcha de la comtesse pour prendre congé. Elle réprima un mouvement de recul. Il sourit.

– Oh! Madame, vous avez peur! aurais-je donc poussé trop loin ma petite comédie de sorcier de salon?⁹

Faux titre, faux nom italien, allusion à la Sicile (qui est la patrie historique de Cagliostro), et allusion à son rôle de « sorcier de salon » : les éléments concordent pour prouver que dans la nouvelle, Lupin est bel et bien un nouveau Cagliostro, une émanation directe des aventuriers du XVIII^e siècle. Le collier, volé, retrouvé, puis volé à nouveau, est bien l'objet symbolique qui inscrit directement Lupin dans l'histoire, définissant dès lors les aventures du gentleman cambrioleur comme une succession d'énigmes historiques à résoudre. L'affiliation de Lupin au légendaire charlatan aventurier n'est en rien le fait de la seule nouvelle *Le collier de la reine*, mais court en réalité à travers toute la geste. Dans *Les dents du Tigre*, la police retrouve sur un acte de baptême d'Arsène Lupin ce nom de Floriani¹⁰. En évoquant plus de quinze ans après ses débuts une origine possiblement italienne du personnage, Maurice Leblanc actualise à nouveau la présence d'un des personnages historiques ayant présidé à sa genèse. L'acte de naissance du gentleman cambrioleur se fait donc par la perpétration d'un vol qui place Lupin en digne héritier de Cagliostro, mais ce n'est pas la seule occasion où le roman de Dumas *Joseph Balsamo* transparaît dans l'œuvre de Leblanc.

9 Maurice Leblanc, *Arsène Lupin Gentleman cambrioleur*, in *Les aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*, tome 1, Paris, Omnibus, 2004, p. 65.

10 Maurice Leblanc, *Les dents du tigre*, in *Les aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*, tome 2, Paris, Omnibus, 2005 p. 683.

Lupin contre Cagliostro

En effet, pour redoubler la naissance d'une vocation de cambrioleur sous le signe cagliostrien, Leblanc fait commencer les aventures du gentleman cambrioleur par un ouvrage au titre évocateur: *La comtesse de Cagliostro*. Publié en 1924, le roman se propose de remonter à la jeunesse et à l'adolescence de Lupin. *La comtesse de Cagliostro* relate explicitement « la première aventure d'Arsène Lupin », dix-huit ans après les premières nouvelles d'*Arsène Lupin Gentleman cambrioleur*. Enfin, c'est par un dernier roman, *La Cagliostro se venge*, en 1935, que se clôt la série des aventures du célèbre cambrioleur. On voit comment après avoir manifesté sa vocation précoce par le vol du collier de Marie-Antoinette, Arsène Lupin voit s'ouvrir et se refermer ses aventures sur une figure féminine, celle de Joséphine Balsamo.

Joséphine est à la fois la descendante du comte de Cagliostro et son double féminin potentiel. Comme son aïeul, elle laisse planer un doute sur ses moyens qui semblent infinis et son âge qui semble déjà séculaire. Elle introduit dans un cycle, par ailleurs caractérisé par son rationalisme et son positivisme, le frisson du surnaturel :

Belle, élégante, jetant l'argent à pleines mains [...] son nom d'abord intriguait, et puis la façon vraiment impressionnante qu'elle avait de s'apparenter au fameux Cagliostro par ses allures mystérieuses, certaines guérisons miraculeuses qu'elle opéra, les réponses qu'elle donnait aux gens qui la consultaient sur leur passé ou sur leur avenir. Le roman d'Alexandre Dumas avait mis à la mode Joseph Balsamo, soi-disant comte de Cagliostro. Usant des mêmes procédés, et plus audacieuse encore, elle se targuait d'être la fille de Cagliostro, affirmait connaître le secret de l'éternelle jeunesse et, en souriant, parlait de telles rencontres qu'elle avait faites ou de tels événements qui lui étaient advenus sous le règne de Napoléon Ier¹¹.

Le personnage, qui est en fait un Cagliostro féminisé, sera à la fois l'amour passionnel et la grande rivale de Lupin: c'est un double opposé. C'est aussi une initiatrice, puisque c'est à ses côtés que Lupin passe de l'adolescence à l'âge adulte en réalisant son premier succès en tant que chasseur de trésor et découvreur d'énigmes. C'est donc avec elle que Lupin embrasse pleinement la carrière de cambrioleur. On retrouve, par son biais, le parallélisme existant entre Lupin et Cagliostro, puisque Lupin et Joséphine Balsamo sont à la fois amants

11 Maurice Leblanc, *La Comtesse de Cagliostro*, in *Les aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*, tome 2, Paris, Omnibus, 2005, p. 1071.

passionnés, alliés, mais finissent par devenir des rivaux parce que Joséphine utilise des méthodes que Lupin réprouve. C'est donc sous l'aspect d'un double féminin à la fois adorée et haïe que Cagliostro se manifeste à nouveau dans le destin de Lupin. Joséphine Balsamo représente d'ailleurs l'un des deux pôles de l'archétype féminin extrêmement présent chez Leblanc : la femme blonde aux yeux clairs, femme fatale et vénéneuse, qui s'oppose à la femme douce, brune et aimante qu'est Clarisse d'Étignes, la fiancée de Lupin. Les deux femmes incarnent en fait le double visage du héros de Leblanc, tour à tour gai et inoffensif, ou bien inquiétant, passionné, voire dominateur. Le narrateur de *La comtesse de Cagliostro* l'exprime dans une phrase lapidaire : « À l'âge de Raoul, (c'est le prénom sous lequel se cache Lupin) il semble qu'on se dédouble en deux êtres, dont l'un continuera d'aimer dans une sorte d'inconscience [...] et dont l'autre se livre avec frénésie à tous les emportements de la passion nouvelle »¹². Aussi les deux personnages, Lupin et la comtesse de Cagliostro, font-ils, dans *La comtesse de Cagliostro*, l'objet d'une histoire parallèle racontée par la comtesse :

Tu comprends bien que tout ce qui touche au comte de Cagliostro m'intéresse, et qu'il y a quatorze ans, quand j'ai entendu parler de la disparition du collier de la Reine, chez la duchesse de Dreux-Soubise, j'ai fait une enquête minutieuse, qui me permit d'abord de remonter jusqu'au jeune Raoul d'Andrésy, ensuite jusqu'au jeune Lupin, fils de Théophraste Lupin. Plus tard, je retrouvai ta trace dans plusieurs affaires. J'étais fixée¹³.

Le rappel par Joséphine Balsamo de cette coïncidence n'a d'autre fonction que d'associer étroitement les personnages et de faire ainsi remonter leur passion rivale à la plus tendre enfance. La précision est ici essentiellement fonctionnelle et sans réel souci de vraisemblance, puisqu'en acceptant que le vol du collier de la reine ait été perpétré par un Lupin âgé de six ans, il faut, en toute logique, aussi admettre que la comtesse, ici « enquêtrice » n'est âgée que de dix ans. Par ailleurs, elle affirme avoir retrouvé la trace de son rival dans « plusieurs affaires » alors qu'en réalité, seule la nouvelle « Le coffre-fort de Madame Imbert » s'est déroulée entre-temps. Ces torsions montrent en réalité les efforts faits par Maurice Leblanc pour associer les trajectoires parallèles des deux personnages.

La présence de la comtesse de Cagliostro, après celle du collier subtilisé par son père puis par Lupin, répète une seule et même chose : que le roman

¹² *Ibidem*, p. 1099.

¹³ *Ibidem*, p. 1120.

historique à la Alexandre Dumas rayonne à travers ces personnages jusque dans le roman policier, et que sa conception du héros (volontiers surhumain, mais au caractère souvent clivé) informe directement la figure héroïque de Leblanc. Cagliostro, c'est à la fois l'origine et le double obscur de Lupin : aussi Joséphine Balsamo tente d'enlever Lupin, d'assassiner Clarisse, puis d'enlever l'enfant de Lupin et de Clarisse, comme pour priver de descendance celui dont elle est symboliquement la mère. Mais elle est aussi la seule adversaire à sa taille. Avec la comtesse de Cagliostro, Leblanc invente le seul personnage d'opposant capable de réapparaître dans plusieurs romans du cycle : le stupide policier Ganimard n'avait pas l'étoffe d'un alter-ego, Herlock Sholmès était une citation humoristique, et M., dans *813*, meurt à la fin du roman. Avec la Cagliostro, Leblanc choisit un adversaire à la taille de son héros pour la simple raison qu'elle n'est que la projection de certaines des tendances obscures que le héros connaît lui-même.

Une anti-Lupin

Comment fonder l'axiologie qui divise les deux personnages, dès lors que ces deux personnages sont des cambrioleurs, acharnés à poursuivre chacun pour son propre compte et son propre intérêt, des buts semblables ? Nous avons essayé de montrer que Joséphine et Lupin émanent en réalité du même moule héroïque, forgé par Alexandre Dumas. Pourtant, l'un des deux est bon, et l'autre essentiellement cruel. Joséphine ne rechigne pas, d'une part, à employer la torture – c'est d'ailleurs ce qui l'oppose à Lupin qui ne supporte pas ce genre de procédés. De façon à radicaliser le personnage et à l'obscurcir encore davantage, Leblanc l'imagine coupable de haute trahison envers la France et de sympathie germanophile. Il est ainsi dit que Joséphine « força les portes des Tuileries et parut à la cour de Napoléon III. On parlait même de séances privées où l'impératrice Eugénie réunissait autour de la belle comtesse les plus intimes de ses fidèles¹⁴ ». Tout comme la superstition populaire créditait Cagliostro d'une prophétie où celui-ci aurait annoncé la chute de la Bastille, la comtesse serait capable de prédire le futur, ou plutôt un futur orienté selon les buts qu'elle poursuit : dans *La comtesse de Cagliostro*, le narrateur rappelle sa prédiction faite en 1870, quatre mois avant le désastre de Sedan, d'« une

14 Maurice Leblanc, *La Comtesse de Cagliostro*, in *Les aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*, tome 2, *op. cit.*, p. 1071.

grande guerre pour cet été... la victoire... le retour des troupes sous l'Arc de Triomphe... On acclame l'Empereur... le Prince impérial¹⁵ ».

Il y a ainsi en Joséphine une émissaire de Bismarck, un personnage que sa germanophilie désigne comme adversaire. Le narrateur en conclut que « ses prédictions dangereuses, agissant sur l'esprit assez faible de la malheureuse souveraine, n'ont pas été sans provoquer la catastrophe de 1870 » et aussi que

Tout en demeurant dans la coulisse, Joséphine Balsamo, comtesse de Cagliostro a été mêlée à la tragi-comédie du Boulangisme, au drame du Panama (car on la retrouve dans tous les événements funestes à notre pays)¹⁶.

On mesure mieux les raisons de l'apparition de la comtesse de Cagliostro en 1921, dans la mesure où elle semble ainsi être, selon Leblanc, l'incarnation des menaces pesant sur la nation française, menaces pour l'heure essentiellement allemandes. Joséphine, comme son ancêtre tenu pour responsable de l'humiliation de la reine, apparaît comme responsable du lien rompu entre la France millénaire et glorieuse des rois et la France humiliée de 1870. Au même titre que Lupin incarne la revanche de l'esprit français : dans un premier temps en adoptant un positionnement politique flou et frisant l'anarchisme, il devient progressivement au cours de ses exploits d'abord bon patriote puis franchement cocardier.

Le motif cagliostrien, ou la greffe du roman policier sur l'histoire

Ajoutons un dernier élément à ce faisceau d'indices qui désignent la présence du roman de Dumas dans le cycle de Lupin. Leblanc n'a pas seulement inventé le personnage de la comtesse mystérieuse, descendante de Cagliostro. Il décide de faire d'un des objets de la comtesse de Cagliostro l'un des éléments symboliques de la saga : Joséphine possède en effet le miroir de Cagliostro, objet purement fictionnel et magique, évidemment, mais qui est supposé la faire rajeunir dès qu'elle y plonge son regard. Autour de la glace de ce miroir – qui, selon le récit, date de 1783 –, sont gravées quatre devises qui conduisent aux énigmes les plus importantes résolues par Lupin dans quatre des romans du cycle : « In robore fortuna » (*Dorothée danseuse de corde*), « La dalle des rois de Bohême » (*L'île aux trente cercueils*), « La fortune des rois de France » (*L'Aiguille creuse*),

¹⁵ *Ibidem*, p. 1072.

¹⁶ *Ibidem*, p. 1075.

et « Le chandelier à sept branches » (*La comtesse de Cagliostro*). Le miroir de Cagliostro ajoute ainsi un troisième niveau soulignant la proximité entre la saga d'Arsène Lupin et le personnage de Cagliostro. Il concentre quatre des principales intrigues concernant des moments particulièrement importants de la vie d'Arsène Lupin.

Aux origines historiques du roman policier

La raison en est probablement que l'objet, même fictif, est porteur d'une dimension symbolique métapoétique forte qui permet de greffer l'enquête sur l'histoire. Les romans de Leblanc, en effet, ont cette particularité de déplacer de façon caractéristique l'enjeu de l'enquête policière en une enquête historique. C'est rarement une scène de crime qu'explore Lupin, et rarement le cambriolage se limite à une simple effraction. Ce qui fascine Lupin, c'est en effet la façon dont la résolution de l'énigme permet de ressusciter une vérité diachronique et non synchronique pour accéder à des strates temporelles lointaines : dans la plupart des aventures de Lupin, la présence de passages secrets oubliés caractérise un mode d'effraction qui requiert la connaissance du passé des pierres et les secrets de l'histoire. Lupin formule explicitement cet aspect essentiellement diachronique des moteurs narratifs des romans de Leblanc, dans *La comtesse de Cagliostro* :

Pense donc, Josephine, pense donc que, de proche en proche, par les confidences de trois vieillards qui se sont transmis le flambeau, nous remontons à plus d'un siècle, et que, de là, nous nous rattachons à une légende, que dis-je, à un secret formidable qui date du Moyen Âge. La chaîne ne s'est pas rompue. Tous les maillons sont en place [...] J'ai toujours eu la certitude que le passé avait légué au présent de ces trésors fabuleux dont la recherche prend inévitablement la forme d'un insoluble problème. Comment en serait-il autrement ¹⁷?

Il faut donc comprendre le roman policier à la Maurice Leblanc comme un produit mixte entre roman policier et roman historique. Dans cette perspective, la figure ambiguë de Cagliostro sert de raccourci entre les époques lointaines du XVIII^e siècle et les débuts du XX^e siècle où Lupin va se donner pour but de résoudre l'énigme. C'est, à lui seul, un passage secret permettant au roman de Leblanc de communiquer avec celui de Dumas, et d'engranger dans la narration tout l'arrière-plan et le capital historique qui donne un relief certain à son intrigue. Si Leblanc ne fonde pas le roman policier, en revanche, il fonde

¹⁷ *Ibid.*, p. 1138.

d'une certaine façon, grâce à cette dynamique d'historicisation de l'enquête et de l'énigme, ce sous-genre policier qu'on pourrait parfois qualifier de roman policier à caractère historique.

Restaurer la continuité historique

L'exploration du thème cagliostroien dans certaines des aventures de Lupin semble ainsi nous faire parvenir à l'arrière-plan historique et idéologique du roman. L'action de Lupin consiste en fait à résoudre des énigmes historiques tenues secrètes depuis le Moyen Âge ou le XVIII^e siècle. Les énigmes résolues et les secrets exhumés traduisent ainsi la continuité d'une histoire que l'on découvre, grâce au héros, ininterrompue. Il y a donc en Lupin un grand réparateur de l'histoire. On pourrait d'ailleurs faire remarquer que souvent, les énigmes résolues par Lupin sautent un siècle d'histoire (le dix-neuvième) pour s'ancrer dans les temps anciens des châteaux et des légendes. Ces secrets sont ceux de la France monarchique, chrétienne et aristocratique, enfouis avant la Révolution qui en a fait perdre la trace : Lupin retrouve le trésor des rois de France dans *L'aiguille creuse* ; il remet la main sur les pierres des abbayes chrétiennes dans *La comtesse de Cagliostro*¹⁸. En arrivant à résoudre des énigmes historiques, il est donc un héros qui rend le passé au présent, ravive la mémoire nationale. « C'est lui qui renoue le fil rouge de l'Histoire de France, interrompu par la révolution »¹⁹, écrit André Vanoncini. On aurait ici l'une des raisons pour lesquelles les aventures d'Arsène Lupin semblent parfois nous présenter une Belle Époque comme étrangement proche de l'Ancien Régime, avec son aristocratie industrielle privilégiée vivant enfermée dans ses hôtels particuliers et ses châteaux. Elle rassemble les victimes favorites de Lupin, qui, comme Cagliostro, s'ingénie à franchir les frontières des distinctions sociales, tour à tour homme du peuple et homme du monde. Cagliostro, dans le roman de Dumas, représente précisément cette rupture du fil rouge de l'histoire puisque *Joseph Balsamo*, de Dumas, le dépeint (tout comme certains biographes que Leblanc a pu lire), comme le prophète de la Révolution. Là où Cagliostro rompt le fil historique, là où Joséphine Balsamo trahit le héros par ses sympathies prussiennes et des méthodes violentes, Lupin le tricolore répare donc l'orgueil national, dans *La Comtesse de Cagliostro* comme dans *L'île aux trente cercueils* où il se moque de Guillaume II. Cette réparation est à la fois

18 *Ibidem*

19 André Vanoncini, *Le roman policier*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2002, p. 32.

contemporaine et historique. Lupin doit agir contre l'histoire, il s'agit pour lui de redorer le blason de la France du Second Empire après Sedan – selon la célèbre citation de Jean-Paul Sartre²⁰ –, mais il conjure aussi, par la présence de Cagliostro, les menaces non éteintes qui visent la patrie. Chez le gentleman cambrioleur, la carrière du cambriolage est ainsi paradoxalement associée à celle de la fierté et de l'orgueil national. On pourrait même ajouter que cette volonté de laver à tout prix l'honneur de la Mère Patrie se double chez Lupin d'une problématique familiale qui touche à la mère elle-même. Dans la nouvelle *Le collier de la reine*, Lupin nous apprend en effet qu'il est à moitié aristocrate par sa mère, mais qu'il a perdu son rang du fait de son remariage avec un ouvrier, suite auquel elle est devenue servante. « Ma mère était malheureuse, humiliée, j'ai voulu l'affranchir », avoue le cambrioleur à la comtesse de Cagliostro, pour justifier son entrée dans la carrière du cambriolage. La volonté de Lupin de retrouver son prestige aristocratique dans la fréquentation des nobles (toutes ses épouses le sont), fait de lui un Cagliostro de la Belle Époque, et place le personnage dans une dynamique compensatoire permanente qui coïncide avec la compensation historique déjà évoquée.

Entre Cagliostro et Lupin, entre histoire et création romanesque, entre roman historique et roman policier, les aventures du gentleman cambrioleur semblent donc répondre à un équilibre compensatoire et dynamique, qui est à la fois intertextuel, narratif, historique et idéologique. Ce qui motive la frénésie de cambriolage de Lupin, c'est la réparation du tort fait à la France au cours de l'histoire. Lupin assume ce rôle compensatoire à la fois contre Cagliostro, qui représente une rupture historique révolutionnaire, mais aussi contre la comtesse de Cagliostro, traître bismarckienne, qui réactualise cette rupture. La victoire de Lupin fait ainsi écho à celle de 1918: il fallait, semble-t-il, conjurer une nouvelle fois les figures historiques qui, tout en donnant à Lupin une dimension héroïque, trahissent une menace toujours active. Il semble donc que la présence structurante du thème cagliostrien permette à la fois au romancier de greffer le roman directement dans l'histoire, de construire le personnage de Lupin dans cette dynamique compensatoire de retour à l'élite qui passe par des modèles dumasiens. Il parvient ainsi à convertir des enjeux narratifs et romanesques en enjeux historiques et idéologiques.

20 « J'adorais Arsène Lupin, sans savoir qu'il devait sa force herculéenne, son courage narquois, son intelligence bien française à notre déculottée de 1870 », Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard « Folio », 1973, p. 101.

Remonter aux origines

Les récits 'policiers' d'Emilia Pardo Bazán

Murielle Borel

Aix Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, France

Emilia Pardo Bazán et Pedro de Alarcón sont tenus pour les introducteurs du genre policier en Espagne. Après un rapide survol des conditions d'émergence de la littérature criminelle dans la Péninsule, nous nous intéressons aux récits pardobazaniens afin de mettre en évidence les aspects annonçant certes, la naissance du paradigme mais aussi certaines limites liées tant à la personnalité de l'auteure qu'aux spécificités du format qu'elle privilégie, le *cuento*, lesquelles annoncent paradoxalement dès les origines le roman noir à venir, principale expression de la littérature policière ibérique depuis son explosion en 1975.

Se suele considerar a Emilia Pardo Bazán y Pedro de Alarcón los introductores del género policiaco en España. Tras un breve repaso de las condiciones de emergencia de la literatura criminal en la península, nos interesaremos por los relatos pardobazanianos con el fin de revelar los aspectos que desde luego anuncian el nacimiento del paradigma, pero también suponen varios límites directamente relacionados con las especificidades tanto de la autora como del formato por el que se decanta, el cuento, restricciones que, paradójicamente, anuncian ya desde los orígenes, la futura novela negra, principal modalidad de la narrativa policiaca ibérica desde su explosión en 1975.

Toute réflexion sur les origines implique la détermination d'un point de départ. Il n'est pas question ici de remonter aux productions médiévales ou classiques même si tout un pan de la littérature du Siècle d'Or est parcouru par la figure d'un délinquant, le pécario. Le motif de la criminalité ne fait pas le roman policier. Il peut en outre y avoir quelque gageure à prétendre remonter aux origines d'un genre dont la critique spécialisée a longtemps souligné l'absence de tradition¹. Cette thèse largement réaffirmée a contribué à forger un mythe autour des origines :

1 «[...] nunca ha existido una tradición autóctona de este tipo de literatura» (« il n'y a jamais eu de tradition autochtone pour ce type de littérature »), Juan Paredes Núñez (dir.), *La novela policiaca española*, Grenade, Universidad de Granada, 1989, p. 9. Même constat pour Manuel

salvo [...] contadas y muy discutibles excepciones, la ficción policiaca en lengua castellana conoce en España el nacimiento de Minerva, surgiendo en su variante negra con todos sus atributos en el momento de agonía del régimen franquista².

Si la guerre civile et la dictature ont freiné le développement du policier en retardant notamment l'émergence du noir, il faut bien reconnaître qu'en 1936, le genre n'en était encore qu'à ses balbutiements.

Aux origines

Pourtant, au départ, la situation de l'Espagne ne diffère pas vraiment de celle des autres pays européens, tout au plus accuse-t-elle un léger retard. En 1857 les lecteurs ont accès aux *Histoires extraordinaires* de Poe grâce à la traduction de Baudelaire³ dont quelques exemplaires circulent dans les cercles littéraires madrilènes. Les « Causes Célèbres » sont traduites et éditées en 1860 sous le titre *Causas y delitos célebres y contemporáneos*⁴. La péninsule n'échappe pas à l'engouement pour les biographies de bandits et criminels et offre des narrations similaires mais inspirées de ses propres figures ainsi que de faits divers locaux⁵. Daniel Freixa y Martí imite les mémoires de Vidocq⁶. Sherlock Holmes fait son apparition en 1901 sous forme

Vázquez Montalbán, «Prologo», in José R. Valles Calatrava, *La novela criminal española*, Grenade, Universidad de Granada, 1991, p. 7.

- 2 Georges Tyras, «La novela negra española después de 1975: ¿renovación de un género?», in Paul Aubert (dir.), *La novela en España (Siglos XIX-XX)*, vol. n° 66, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, p. 249. « À quelques rares et très discutables exceptions près, la fiction policière en castillan connaît en Espagne la naissance de Minerve, en surgissant dans le roman noir parée de tous ses attributs au moment où agonise le régime franquiste ».
- 3 Voir José F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelone, Anthropos, 1994, p. 95.
- 4 Salvador Vázquez de Parga, *La novela policiaca en España*, Barcelone, Ronsel Editorial, 1993, p. 20. Valles Calatrava remonte pour sa part aux anonymes *Dramas judiciales* de 1849, *op. cit.*, p. 27.
- 5 Vázquez de Parga recense par exemple *El crimen de la calle de Montcada* (1868), ou *El crimen de la calle de Fuencarral* (1888), et évoque ensuite la parution en 1887 de la traduction de Victor Macé de la Roncière par Francisco Luque de la Peña: *La policía y sus misterios*, à laquelle viennent s'ajouter six cents pages consacrées à des cas espagnols. *Idem*, p. 20-22. Joan Estruch mentionne plusieurs romans de M. Fernández y González inspirés de la biographie de bandits célèbres, dont *Los siete niños de Écija* (1863) et *Diego Corrientes* (1866), in «Apéndice», p. 159-181, in *La gota de sangre y otros cuentos policíacos*, Madrid, Anaya, 2001, p. 161.
- 6 De 1888 à 1892. Voir Vázquez de Parga, *op. cit.*, p. 20.

de feuilleton⁷, avant de voir sa première aventure publiée cinq ans plus tard⁸. Le succès est aussi immédiat qu'à l'étranger et au cours des deux années suivantes, c'est l'intégralité de l'œuvre qui est éditée en huit volumes⁹. En 1910, la maison d'édition Sopena lance une nouvelle collection entièrement dédiée à la littérature policière britannique¹⁰. Si le genre fait quelques émules, il peine pourtant à s'imposer. Les rares productions¹¹ ne parviennent pas à faire école :

Los contados casos que se podrán encontrar, como Pardo Bazán, Joaquín Belda o Mario Lacruz aparecen aislados unos de otros, más directamente relacionados con la tradición del género en Europa o Norteamérica que con el resto de la producción literaria española, surgiendo más como anómalas excepciones que integrados en una corriente literaria¹².

Si divers critiques incriminent la dévalorisation du genre par l'intelligentsia¹³, tous reconnaissent que la principale limite au développement est d'ordre socio-historique. L'Espagne du XIX^e présente une structure archaïque héritée du féodalisme médiéval. L'absence de révolution industrielle n'a pas entraîné de bouleversements. Le maintien d'une société traditionnelle sans bourgeoisie, un exode rural peu prononcé, une urbanisation faible, l'inexistence d'une délinquance

7 «La primera aventura de Sherlock Holmes publicada en español *El dogo sabueso de los Baskerville*, salió en la revista *La Patria de Cervantés* [...].», Danilo Manera, «La gota de sangre: una poética detectivesca pardobazániana», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, Núm. 8, 2010-2011, p. 169. [Http://www.academia.edu/9648260](http://www.academia.edu/9648260). Consulté le 28/09/2015.

8 En 1906 est publiée la première traduction de *A Study in Scarlet* (1887) (*Estudio en rojo*) soit avec 15 ans de retard. Voir José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 98.

9 Joan Estruch, *op. cit.*, p. 167.

10 Vázquez de Parga, *op. cit.*, p. 24.

11 Voir Vallés Calatrava, *op. cit.*, p. 90. Joan Ramon Resina, *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelone, Editorial Anthropos, 1997, p. 34, cite *El Collar de la Nuria* (1927) de César August Jordana.

12 José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 89. « Les rares exemples que l'on pourra recenser, tels que Pardo Bazán, Joaquín Belda o Mario Lacruz sont des cas isolés relevant plus directement de la tradition européenne ou nord-américaine que du reste de la production littéraire espagnole et qui, au lieu de s'intégrer dans un courant littéraire font plutôt figure d'anormales exceptions ».

13 «Al quedar la novela policial clasificada como una modalidad de literatura popular, los escritores y los críticos le concedían poco valor artístico y la miraban con desdén. Tendían a considerarla como una literatura de evasión, que sólo interesaba a las editoriales por su valor comercial» (« Le roman policier ayant longtemps été rangé dans la catégorie de la littérature populaire, les écrivains et les critiques lui accordaient peu de valeur artistique et le regardaient avec mépris. Ils avaient tendance à le considérer comme de la littérature d'évasion intéressant les éditeurs uniquement pour sa valeur commerciale »), Joan Estruch, *op. cit.*, p. 160.

liée au développement soudain de la cité, n'ont pas favorisé l'émergence du genre. Les idéaux portés par le classique roman d'énigme ne trouvent aucune résonance dans cette Espagne attardée où le capitalisme n'a pas fait son entrée¹⁴.

Dans ce contexte, deux récits reviennent pourtant avec insistance : « El Clavo »¹⁵ (1853) de Pedro de Alarcón et « La gota de sangre »¹⁶ (1911) d'Emilia Pardo Bazán. « El Clavo » a longtemps été considéré comme la première manifestation du genre¹⁷, avant que Colmeiro n'en pointe toutes les limites. À commencer par sa nature même : le récit, sous-titré « cause célèbre », affiche clairement sa dette envers une modalité qui traite certes de la criminalité mais ne s'inscrit pas forcément dans le paradigme avec sa trame policière très légère, et son dénouement trop prévisible. Le mélo-dramatisme et le sentimentalisme qui émaillent la nouvelle révèlent encore l'influence du feuilleton. Pourtant, d'après Colmeiro, la principale faiblesse réside dans l'idéologie qui sous-tend la narration. Alors que le roman d'investigation est toujours un éloge de la raison, dans « El clavo », la résolution doit trop à la Providence¹⁸.

En outre, si le récit investit les principales catégories du roman policier (histoire du crime, histoire de l'enquête, recherche de preuves, interrogatoires etc.), il manquerait un aspect essentiel : le suspense, puisque l'identité du coupable est connue d'entrée de jeu. Dès lors, il n'est plus question de savoir qui a tué mais pour quelles raisons. Cette absence de mystère caractérise les causes célèbres.

J. Paredes Núñez, grand spécialiste de Pardo Bazán, remet également en question la paternité d'Alarcón. Il semble incriminer le genre tout autant que la provenance géographique du récit dont s'inspire l'auteur¹⁹ et utilise cet argument pour faire de la comtesse l'initiatrice du policier :

aunque la novela corta de Pedro Antonio de Alarcón *El clavo* – cuya fuente originaria francesa ya había apuntado la propia Doña Emilia – ha pasado por ser la primera muestra del género en España, lo cierto es que se trata de un importante

14 Voir Juan Ramón Resina, *op. cit.*, p. 29.

15 *Cuentos detectivescos*, Madrid, Libros Clan, 2001, p. 13-69.

16 *Idem*, p. 173-231. Bien qu'il s'agisse d'une nouvelle (60 pages environ), l'œuvre est souvent abusivement qualifiée de « roman ».

17 José F. Colmeiro rappelle que cette dernière a été « tradicionalmente identificada como la primera novela policíaca española » (« traditionnellement identifiée comme le premier roman policier espagnol »), *op. cit.*, p. 90.

18 *Ibidem*, p. 93-94.

19 « El Clavo » serait une adaptation du récit « Le clou » d'Hyppolite Lucas. Voir J. F. Colmeiro, *op. cit.*, note 4, p. 91.

precursor, más ligado a la « cause célèbre » y son realmente los cuentos de Pardo Bazán los primeros ensayos importantes del género policiaco español²⁰.

Si « La gota de sangre » a fait l'objet de nombreuses études, il en va tout autrement des autres productions dites « policières ».

Les récits « policiers » d'E. Pardo Bazán

La première difficulté consistera à établir un corpus. Paredes Núñez²¹ recense les récits qu'il estime conformes au canon : « La Cana » (1911), « La gota de sangre » (1911), « El aljófár » (1902), « La cita » (1909), « Nube de paso » (1911), « Presentido » (1910), « En coche-cama » (1914), « De un nido » (1902), « La confianza » (1912), soit neuf récits homogènes dans la date de production, en dehors de « El aljófár » et « De un nido ».

Dans son anthologie thématique, *La gota de sangre y otros cuentos policíacos*²², Estruch rassemble quatorze narrations. À l'exception de « De un nido », il reprend toutes les nouvelles citées et intègre six récits supplémentaires : « ¿Justicia? » (1894), « El esqueleto » (1900), « La puñalada » (1901), « Casualidad » (1913), « En el presidio » (1916) et « Hacia los ideales » (1916). Outre que le propos d'un éditeur n'est pas celui d'un chercheur, les critères de sélection d'Estruch s'avèrent moins stricts que ceux de Paredes Núñez. Pourquoi avoir donc écarté « El gemelo » (1903), « El legajo » (1913), « El puño » (1910), « El revólver » (1895) ou « So tierra » (1922)²³, alors qu'ils utilisent des ressorts narratifs semblables ?

20 *Cuentos completos*, Juan Paredes Núñez (dir.), tomo 1, La Corogne, Fundación Pedro Barrie De La Maza Conde De Fenosa, 1990, p. 37. Le critique s'appuie sur l'étude de M. Anthony « Doña Emilia Pardo Bazán y la novela policiaca », BBNI, Año XLIX, enero-dic. 1973, p. 375-391. Vallés Calatrava abonde dans le même sens dans « La novela criminal española en la transición », *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, n° 8, 1988, p. 227-240, p. 227. En ligne : <https://dialnet.unirioja.es>. Consulté le 12/09/2015.

« bien que le roman court de Pedro Antonio de Alarcon *El clavo* (Le clou) – dont Doña Emilia avait déjà signalé elle-même l'origine française – ait été considéré comme la première production du genre en Espagne, il s'agit plutôt d'un important précurseur relevant davantage de la « cause célèbre » et ce sont donc les contes de Pardo Bazan qui constituent les véritables prémices du genre policier espagnol ».

21 Juan Paredes Nuñez, « Doña Emilia y el cuento policiaco » p. 262-274, in *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Grenade, Universidad de Granada, 1979.

22 Joan Estruch, *op. cit.*

23 Ces récits, disséminés dans la production de la comtesse, sont regroupés dans la version audio « Siete cuentos de misterio ». En ligne : http://fr.ivoox.com/es/podcast-cuentos-misterio-emilia-pardo-bazan_sq_f133685_1.html Consulté le 01/11/2015.

Ces différences de perspective montrent bien que l'adjonction de l'épithète « policier » ne va pas de soi. On se souviendra d'abord que lorsque l'auteure a publié ses récits en recueil, elle n'en a jamais usé²⁴. « La cita », « El aljófár », « Nube de paso », « La cana » et « Presentido » appartiennent à *Cuentos de terror*, paru en 1912.

L'adjectivation est évidemment postérieure. On peut questionner sa légitimité.

Comme pouvaient le laisser présager les classifications hésitantes, aucun récit ne s'inscrit rigoureusement dans le canon, pas même, à notre sens, « La gota de sangre », du moins, pas davantage que « El legajo », pourtant oublié des anthologies. Il est sans doute vain et illusoire de prétendre retrouver dans des récits « fondateurs » tout ce qui fera la spécificité du genre. Toutefois, certaines catégories ne peuvent se dérober.

Tout roman policier comporte nécessairement un crime et une enquête visant à reconstituer les faits ; le détective et le criminel, quelle que soit leur manifestation, découlent logiquement de cette configuration première. L'arrestation, le retour à l'ordre, qui vont souvent de pair, ne sont que des attributs annexes que les productions policières ultérieures ne se priveront d'ailleurs pas de contourner après la consolidation du genre.

Si l'on considère ces deux catégories principales, alors seuls quatre récits sur les vingt du *corpus* relèveraient du policier : « La gota de sangre », « Nube de paso », « El legajo » et « El gemelo ». Toutes les autres nouvelles comportent certes une thématique criminelle mais font plus ou moins radicalement l'impasse sur l'enquête.

Convient-il dès lors de parler plutôt de littérature criminelle, comme le suggère J. Estruch²⁵ ? Le crime est une constante dans les récits d'Emilia Pardo Bazán. Il est même le seul élément commun à l'intégralité des narrations. La nature du méfait commis permet d'élaborer une typologie :

24 Sa première sélection, *Cuentos escogidos* (1891) sera suivie de nombreuses collections : *Cuentos de Marinada* (1892), *Cuentos nuevos* (1894), *Cuentos de amor* (1898), *Cuentos sacroprofanos* (1899), *Cuentos de Navidad y Reyes* (1902) *Cuentos trágicos* (1912), *Cuentos de la tierra* (1922). Voir Joan Estruch, « Apéndice », *op. cit.*, p. 185-186.

25 « No hay investigación del crimen, sino descripción del mismo. Ésta es su principal diferencia con la novela policial, que se basa precisamente en el esclarecimiento del crimen. Se trata, pues, de literatura criminal, todavía no policial » (Il n'y a pas d'enquête sur le crime mais description de celui-ci. C'est là sa principale différence avec le roman policier qui est justement basé sur la résolution du crime. Il ne s'agit donc pas encore de littérature policière mais criminelle), Joan Estruch, *op. cit.*, p. 161.

- Simple vol pour « ¿Justicia? », « La confianza », « En coche-cama », « Hacia los ideales ».
- Homicide dans « El esqueleto », « La puñalada », « Casualidad » et « En el presidio ».
- Vol et homicide pour « La gota de sangre », « El aljófaro », « La cita », « Presentido », « Nube de paso » et « La cana ».

Pourtant, le traitement du motif exige quelques nuancements. En différentes occasions, le fait délictuel reste en deçà de la réalisation. Dans « El Revólver » le meurtre annoncé n'est de fait qu'une intimidation. « Casualidad » ne relèverait que de la tentative d'homicide, puisque l'épouse de la victime aurait, sans le savoir, tenté d'empoisonner son mari avec... du bicarbonate! Le crime doit-il être impérativement réalisé ou l'intention suffit-elle? Dans « El aljófaro », le meurtre survient lorsque la foule en colère lynche celui qu'elle tient pour responsable du vol des bijoux de la Vierge et de sa profanation. Le saltimbanque, paiera de sa vie le poids des préjugés. Si le véritable auteur du délit initial finit sous les verrous grâce à la sagacité d'un garde civil, l'assassinat du comédien reste une déplorable erreur et aucune décision de justice n'est prévue pour compenser le drame des orphelins.

L'apparente froideur du narrateur dénonce en réalité une population grégaire et aveuglée ainsi qu'une justice arbitraire se rendant complice des préjugés. E. Pardo Bazán aurait voulu inventer le roman noir, qu'elle ne s'y serait pas mieux prise. Il n'y a rien d'étonnant à ce que cette écrivaine si engagée et impliquée dans son époque²⁶, mâtime le policier de critique sociale. Elle va parfois plus loin encore en mettant directement en cause le système judiciaire, comme dans « El puño ».

Indissociable du crime et de sa résolution, le mobile occupe une place de choix dans le roman policier, puisque l'enquête vise à le révéler. Comme le démontre la nature des délits perpétrés, les mobiles implicitement contenus par les récits ne dévoilent que deux options : la cupidité ou la jalousie. C'est sans doute dans cette binarité simplificatrice que se révèle le plus la dimension chrétienne de Pardo Bazán. Toutefois, le traitement littéraire du mobile est loin d'être figé. Il arrive que sa mise à jour soit absente, comme dans « En el presidio », qui déplace l'intérêt vers d'autres perspectives en s'attachant à montrer que la culpabilité et la monstrosité ne se situent pas forcément où on les attend.

26 Voir J. Paredes Nuñez, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, *op. cit.*, p. 148.

La diversité des scénarios, révélatrice de la liberté d'interprétation de la modalité criminelle, est déjà un indicateur de l'imagination féconde et de l'indépendance de l'auteure par rapport à tout schéma modélisant. Mais elle révèle aussi les nuancements complexes avec lesquels la Galicienne envisage le délit qui servira dès lors davantage à dépeindre la noirceur de l'âme qu'à satisfaire le plaisir de l'élucidation. Si dans le roman d'investigation le méfait signe le point de départ de l'enquête, chez la comtesse le propos est ailleurs. Comme dans le roman noir, la criminalité devient prétexte et la narration s'attache avant tout à la psychologie des personnages.

Ce qui ferait sans doute le plus cruellement défaut dans les récits « policiers » d'Emilia Pardo Bazán est cet autre élément incontournable : l'enquête. La reconstitution des faits, l'évolution de l'investigation basée sur l'analyse d'indices et le recueil de preuves, l'acheminement progressif vers la découverte de la vérité, l'élucidation du mystère, fondent le récit policier. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si « La gota de sangre » a été unanimement gratifiée de l'épithète. Sa trame narrative respecte non seulement l'ordre d'apparition imposé des éléments (meurtre, enquête, découverte de la vérité) mais consacre une large part de son argument à la reconstitution des faits, *a posteriori*. La construction binaire qui oppose deux temporalités, celle du délit et celle de son élucidation est donc respectée. Cette structure axiomatique du policier²⁷ ne s'applique pourtant qu'exceptionnellement aux récits de Pardo Bazán. Dans la plupart d'entre eux, l'investigation se réduit à la part congrue et passe au second plan, tant elle reste superficielle. Dans « La cita » et « La cana », elle tient en quelques lignes du dénouement.

La reconstruction *a posteriori* de l'histoire du crime reste généralement absente. Cela ne signifie pas que Pardo Bazán se désintéresse pour autant de l'élucidation du mystère, mais plutôt que la modalité narrative choisie n'est pas conforme au canon policier, puisqu'elle opte presque exclusivement pour une narration synchronique des faits, rejoignant en cela une trame plus conforme au roman criminel.

Ainsi en va-t-il de « So tierra ». Le narrateur se poste à proximité de l'habitation de la femme dont il est tombé amoureux. Il découvre qu'elle reçoit chez elle un homme marié, très fortuné, qui ne se déplace jamais sans une sacoche remplie d'argent. Un soir, il remarque qu'un individu à l'allure peu recommandable épie lui aussi la maison. Le lendemain, il assiste au meurtre crapuleux de l'amant par l'individu et décide d'aider la jeune femme à effacer les traces du méfait afin de

27 On se souvient que ce schéma binaire reste l'un des fondements du récit policier pour Todorov.

protéger son honneur sérieusement mis en péril. Comme dans tout récit policier on a donc un homicide, un criminel identifié, un mobile et le récit du crime. Mais il n'y a pas de reconstitution *a posteriori* puisque les temps de la diégèse et de la narration coïncident.

Peut-on dès lors considérer que l'auteure élimine cette autre catégorie indissociable du policier : le suspense ? Au sens strict, c'est en effet le cas, puisque le lecteur n'a jamais aucun doute sur l'identité d'un criminel qui commet son méfait « en direct ». Cette modalité narrative s'applique à la quasi intégralité des récits du corpus. L'auteur et les conditions d'exécution sont connus puisque tout se déroule sous les yeux du récepteur. Y a-t-il dès lors un intérêt autre que celui, morbide, d'assister à une scène de violence ?

Dans le cas de « So tierra », toute l'originalité réside dans le fait qu'aux yeux de la justice, le limpide homicide initial dont le narrateur a été témoin, ne peut que déboucher sur une présomption de culpabilité pour celui qui se place dans une situation très embarrassante en se rendant complice d'un meurtre auquel il est pourtant étranger. Le faux-coupable risque fort d'avoir toutes les peines du monde à expliquer son geste et à démontrer son innocence. Mais tout se passe évidemment hors-champs car à cet instant le récit s'est clos sur son point final. C'est au lecteur de prolonger les significations du texte, de dénouer seul l'écheveau des contenus implicites de la narration. Car il ne faut pas perdre de vue que les récits d'E. Pardo Bazán sont des nouvelles et que leur fonctionnement obéit à une esthétique propre qui s'éloigne fondamentalement de l'écriture romanesque.

La nouvelle est notamment régie par le principe de tension, inéluctable quand on est contraint par le temps et l'espace. Or la comtesse opte pour un format très bref puisque la plupart de ses nouvelles ne dépassent pas six pages.

La longueur des récits affecte directement leur contenu : dans cette course contre la montre, impossible d'entrer dans toutes les nuances de l'enquête, de développer à l'envie les jeux dilatoires qui font le succès des romans policiers. D'où cette impression, parfois, d'enquête bâclée, menée trop rapidement et résolue de façon artificielle, comme dans « El Aljófara », qui règle la question en quelques lignes.

Il ne faudrait pas pour autant imaginer que ces récits sont décevants. Ils s'avèrent tout au contraire d'une redoutable efficacité car menés de main de maître par une nouvelliste qui excelle dans son art.

Si le suspense n'est pas comparable à celui qui régit le policier, il est largement compensé par une narration haletante qui exploite la peur et la

tension comme dans les meilleurs thrillers. « El puño », « Presentido » ou « En coche-cama » en sont de parfaits exemples.

« La cita » raconte le piège dans lequel tombe un jeune séducteur persuadé d'avoir rendez-vous avec une mystérieuse jeune femme qui aurait succombé à son charme. Le récit de l'arrivée au domicile de l'inconnue dépeint parfaitement les hésitations et l'angoisse sourde qui envahissent le personnage. Tension et suspense sont entretenus par l'étrangeté de la situation, et relayés par les points de suspension. L'horreur, d'abord suggérée par les réactions du personnage, est révélée par la narration, mais dans un second temps; le paroxysme est atteint avec la découverte du corps. Après la brève description du lieu, le récit se recentre sur le personnage. La vive émotion est traduite par l'énumération de verbes révélant l'ampleur de son trouble. Une nouvelle énumération traduit ensuite la précipitation et l'angoisse, lesquelles culminent dans la question formulée en style indirect libre²⁸.

Cette scène en focalisation interne qui offre au lecteur la sensation de vivre les faits en même temps que le personnage, donne une idée assez précise de la dextérité avec laquelle E. Pardo Bazán mène ses récits.

La recherche de l'efficacité s'apprécie dans le recours fréquent à l'actualisation des scènes, dans l'hypotypose et les interjections, dans l'emploi du discours indirect libre, autant de procédés visant et réussissant à donner du mordant à un récit qui implique d'autant mieux le lecteur que tout semble se dérouler sous ses yeux.

Dans le récit d'enquête, la reconstitution des faits repose sur d'autres mécanismes. Elle implique souvent une reconstruction intellectuelle et distanciée, surtout lorsqu'elle est le fait d'un détective peu impliqué émotionnellement, comme l'était Sherlock Holmes. Ce n'est pas un hasard si, au cours des articles qu'elle rédige pour *La Ilustración Artística*, la Galicienne reproche à Conan Doyle le manque d'humanité de son enquêteur²⁹.

L'écrivaine, pour sa part, opte pour l'émotion, le pathos. Tous les critiques s'accordent à souligner l'importance de la dimension psychologique mise en œuvre dans ses narrations. Elle la cultive sous toutes ses formes: dans le récit et dans la relation qu'elle instaure avec le lecteur. E. Pardo Bazán est avant tout, une *cuentista*, une nouvelliste, mais aussi une « conteuse », qui écrit pour envoûter son public avec tous les charmes propres au « cuento ». Nous avons

28 *La gota de sangre y otros cuentos policíacos*, *op. cit.*, p. 94.

29 Voir à ce propos J. Colmeiro, *op. cit.*, p. 112 et J. Estruch, *op. cit.*, p. 167.

évoqué comment la tension se substituait au suspense. Elle s'associe toujours à une montée en puissance dont le paroxysme coïncide, dans les nouvelles les plus réussies, avec le point final du récit, ne laissant, comme le disait Cortázar, aucun quartier au lecteur. C'est ce que l'on retrouve dans « La confianza » lorsque le bijoutier réalise qu'il a été victime d'un Arsène Lupin au féminin. Ou encore lorsque « Presentido » se clôt sur la mort brutale du riche voyageur et la certitude, pour le lecteur, que les assassins ne seront jamais retrouvés. La nouvelle se doit de produire un impact sur son récepteur. Elle ne peut se contenter de raconter une histoire, d'en offrir un dénouement. Elle est le récit d'une crise. Cette spécificité pèse sur l'élaboration des récits « policiers » de l'écrivaine.

« En el presidio » représente un parfait exemple d'élaboration maîtrisée entre contraintes policières et nouvellistiques. La narratrice relate comment, alors qu'elle se trouve dans un bain pour une raison non dévoilée (l'ellipse fait aussi partie des contraintes du genre), le directeur lui fait part du cas de l'un de ses prisonniers. Le récit s'ouvre sur le portrait d'un homme qui évoque en tout point l'animalité, voire la monstruosité, « el tipo del criminal nato³⁰ ». Comme tout le laissait présager, il est l'auteur d'un crime odieux dont le mobile reste pourtant mystérieux. Le directeur du bain reconstruit rapidement les faits pour satisfaire la curiosité de la visiteuse. Mais de nombreuses zones d'ombre subsistent, notamment autour de la responsabilité précise de Juanote dans l'homicide. S'il est bien l'auteur du meurtre, il semble avoir agi sous l'emprise de la veuve du défunt qui aurait tout manigancé pour se débarrasser de son mari, sans que la preuve de sa culpabilité ne soit faite. Juanote apparaît de plus en plus comme un pauvre bougre victime d'une machination. Le crime serait passé inaperçu si le jeune fils de la veuve, témoin du meurtre, n'avait révélé l'assassinat, provoquant l'arrestation de sa mère et de son oncle Juanote. L'histoire aurait pu se terminer là. Sauf que ce qui intéresse Emilia Pardo Bazán n'est pas tant de reconstruire l'histoire d'un meurtre mais surtout de révéler les méandres tortueux du criminel. Juanote, l'assassin, la brute épaisse, aura favorisé la découverte du pot aux roses en empêchant le meurtre de son neveu.

Ainsi, le monstre n'était-il pas aussi monstrueux qu'il le paraissait. L'histoire aurait encore pu s'arrêter là. Pourtant l'écrivaine va plus loin encore lorsque la narratrice repousse la question terrible qui lui vient à l'esprit : « Y no quiero saber quién fue el alguien que trataba de suprimir al niño³¹... ».

30 *La gota de sangre y otros cuentos policíacos*, op. cit., p. 143.

31 *Ibidem*, « Et je préfère ne pas savoir qui fut-ce quelqu'un qui tenta de supprimer l'enfant... ».

Point final. Le récit s'achève sur cette tension maximale : avec la suggestion irréfutable que la mère est non seulement le « cerveau » ayant orchestré l'homicide, mais surtout une mère dénaturée prête à sacrifier son fils. Comme souvent dans la nouvelle, tout est dans l'implicite et intervient dans l'ultime phrase du récit, pour mieux laisser le lecteur sous le choc de la révélation, découverte dont il est amené à tirer seul les conséquences.

Comme on le voit à travers cet exemple, récit policier et nouvelle sont régis par des praxis bien trop différentes pour que l'on espère retrouver dans les « cuentos » toutes les spécificités du genre policier. Mais ce que la nouvelle perd en suspense, elle le gagne assurément en tension, rejoignant en cela les mécanismes du thriller. C'est sans doute ce qui pousse Joan Estruch à inclure la nouvelle « El esqueleto » dans son anthologie, alors que rien, dans ce récit ne relève du paradigme. Tout au plus trouverait-on quelques réminiscences de roman gothique avec ce squelette malencontreusement découvert dans une cave par un homme qui finira interné dans un asile et tentera de poignarder son ami venu lui rendre visite. Aucune explication : le récit reste ouvert et si enquête il y a, elle est à la charge d'un lecteur dont les interprétations ne pourront dépasser la conjecture.

Réminiscences. Il en est encore question dans un récit aussi déconcertant que « ¿Justicia? » où le narrateur est témoin de la machination qu'un homme jaloux imagine pour se débarrasser de son épouse : il la fait accuser d'un vol de bijoux afin de l'envoyer au bagne. Là encore, le terme policier semble excessif. Pourtant, un minuscule détail évoque tout un monde : le narrateur explique qu'il est le seul à savoir, que lui seul a su percer l'énigme³². Comment ne pas voir, derrière tant de sagacité, se dessiner l'image du plus célèbre détective ? L'enquêteur à la pipe a déjà six ans quand paraît « ¿Justicia? » en 1898. Si Conan Doyle n'est pas encore publié en Espagne, la cosmopolite comtesse aura eu tout loisir d'en découvrir les récits au gré de ses nombreux voyages. L'ombre du détective hors pair plane dans diverses narrations avant de figurer ouvertement dans « La gota de sangre ». Intertextualité et métafiction se mêlent dans ce récit, comme autant d'évocations d'un autre détective, Dupin, fort occupé dès les origines, à disserter sur la confusion entre réalité et fiction.

Revenons donc pour conclure au sujet de notre enquête : qui a écrit le premier récit policier ?

La plupart des réserves formulées par les critiques à l'encontre de « El clavo », s'appliquent aussi aux récits d'E. Pardo Bazán tenus pour « policiers » alors

32 *La gota de sangre y otros cuentos policíacos, op. cit.*, p. 65.

qu'ils ne sont que des ébauches d'un modèle narratif en pleine construction et présentant toutes les indéterminations, limites et indéterminations d'un genre qui se cherche, encore très redevable de la littérature criminelle, comme en témoigne leur structure narrative.

Pourtant, la comtesse apporte sa touche personnelle en soumettant le policier aux contraintes génériques du « cuento » et en s'attachant à la critique de la société.

Ainsi, Emilia Pardo Bazán apparaît-elle comme l'introductrice non pas, peut-être, du roman d'énigme au sens strict, mais bien, par sa praxis spécifique, héritée autant de sa maîtrise du récit bref que de sa personnalité singulière, d'une modalité policière à mi-chemin entre thriller et polar dont elle anticipe les principales caractéristiques: tension pour le premier, critique sociale et psychologie pour le second.

D'un point de vue structurel, la métatextualité et l'intertextualité, perçues aujourd'hui comme les fondements de la littérature postmoderne sont déjà présentes. En fait elles existent dès les origines du genre et ne cesseront de nourrir les productions à venir. Autoréflexivité, parodie, humour, devenus les traits identitaires du roman policier espagnol.

Territoire criminel

Violence et roman policier au Pérou

Ricardo Sumalavia

Pontificia Universidad Católica del Perú

Durante las décadas de los ochenta y noventa es detectable en la literatura peruana un espacio de reflexión y crítica a partir de la observación y experiencia vital de unos años sangrientos marcados por las acciones de grupos guerrilleros y una fuerte reacción militar. De esta experiencia se fueron configurando nuevos investigadores, nuevas víctimas, nuevos culpables. En el presente artículo, se traza un panorama de estos procesos de cambio.

Pendant les décennies des années 1980 et 1990, on peut repérer dans la littérature péruvienne un espace de réflexion et de critique à partir de l'observation et l'expérience vitale de ces années sanglantes marquées par les actions des groupes de guérilleros et une forte réaction militaire. En rapport avec cette expérience, de nouveaux enquêteurs, de nouvelles victimes, de nouveaux coupables se sont configurés. Dans le présent article, nous proposons un panorama de ces processus de transformation.

Enquête obligatoire

On situe les débuts et l'implantation en Amérique latine du genre policier aux environs de ceux du conte et du roman. Il convient de le souligner dès le départ dans la mesure où, lorsqu'on entreprend d'en faire l'étude, on suppose le plus souvent que les failles de sa structure sont propres à un manque de tradition dans le genre. On pourrait affirmer la même chose du récit fantastique, d'horreur ou des nouvelles et du roman réaliste. Il est utile de rappeler à cette occasion que le roman policier latino-américain a atteint une grande popularité en plein essor du modernisme, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. Il ne serait donc pas tout à fait exact de parler de marginalité. Ses premiers spécialistes étudièrent le roman policier comme ils le firent des autres genres. Le tournant de ce siècle fut marqué par la recherche de nouveaux registres, l'assimilation de ceux existants et leur transposition à une nouvelle réalité latino-américaine qu'il était

nécessaire de représenter. N'oublions pas non plus qu'un des écrivains les plus paradigmatiques pour ces écrivains-là fut Edgar Allan Poe, maître du roman policier et du récit fantastique.

Ces recherches ne furent bien évidemment pas toutes fructueuses. Les pratiques liées au roman policier, comme celles liées au fantastique, se sont développées, ou ralenties, en Amérique latine, en fonction des particularités et des exigences esthétiques de chaque pays. Son impact en Argentine, à Cuba, au Pérou ou en Bolivie, pour ne citer que quelques cas, n'avait pas la même dimension, puisque le genre policier ne pouvait, entre autres choses, avoir des adeptes que parmi les intellectuels qui avaient appartenu, en premier lieu, à une société préindustrielle ou bien à des sociétés si dépendantes des modèles industriels étrangers qu'ils en imitèrent concrètement les codes, sans réussir à les assimiler ou à se les approprier et à les subvertir.

En témoigne l'inventaire succinct du roman policier qui suit. Nous rencontrons les premières traces de roman policier en Argentine à la fin du : *La huella del crimen*, de Luis Varela, publié en 1878; *El candado de oro* du franco-argentin Paul Groussac, publié en 1884; et *La bolsa de los huesos* d'Eduardo Holmberg, paru en 1896, textes dont il ne fait aucun doute qu'ils sont des précurseurs du genre policier en Amérique latine. Nous pouvons aussi mentionner l'Uruguayen Horacio Quiroga, décisif pour le récit hispano-américain, qui publie en 1903 le conte *El triple robo de Bellamore* et en 1904 réunit ses contes sous le titre *El crimen del otro*. Cela étant dit, celui que l'on considère alors comme le premier détective d'Amérique latine, apparut au Chili des mains de l'écrivain Alberto Edwards. Ce détective s'appela Román Calvo et il on le retrouva dans une série de récits entre 1912 et 1920, qui furent réunis plus tard sous le titre *Román Calvo, el Sherlock Holmes chileno*. Les influences sont évidentes, les modèles emprunteront surtout au roman à énigme ou à celui de la stratégie « de la chambre close ». Dans le cas du Mexique, c'est Antonio Helú qui en est à l'origine, lorsqu'il diffusa le genre à travers ses récits publiés en 1925 dans le livre *Pepe Vargas al teléfono*. Quant à Cuba, il faut mentionner qu'ils revendiquèrent le procédé du premier roman policier collectif. Celui-ci parut dans la revue *Social* en 1926, sous le titre *Fantoches*. *Fantoches* eut la particularité d'être écrit par un groupe d'intellectuels qui appartenaient au Grupo Minorista, coordonné par Carlos. Cependant, la revendication de cette appropriation ne tient pas puisqu'au Pérou, entre les mois de novembre 1911 et février 1912, on publia dans la revue *Variiedades* dirigée par Clemente Palma, entre les numéros 195 et 207, le roman collectif *El meñique de la suegra*, au sous-titre provocateur *Espeluznante novela policial limeña*. Pour autant, que ces romans soient cubains ou péruviens, leur structure ne fut qu'un prétexte pour ridiculiser leurs sociétés respectives. S'il n'est pas possible de

défendre ses qualités, on peut néanmoins affirmer qu'au-delà de sa naissance en Amérique latine, le roman policier latino-américain est né comme parodie. Des stratégies parodiques héritées de la poésie et de la prose satiriques, elles-mêmes amplement pratiquées y compris durant les années coloniales.

La parodie continua à être le signe distinctif du roman policier latino-américain durant toute son évolution et ses diverses variantes. Dans les années quarante, le roman policier va gagner en maturité. Ainsi Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares nous donnèrent un bon exemple de sa pratique parodique en publiant en 1942, sous le pseudonyme de H. Bustos Domecq, un livre intitulé *Seis problemas para don Isidro Parodi*, un coiffeur enquêteur qui résout les affaires les plus compliquées depuis sa cellule 273 de la prison d'état. Le récit paradigmatique de Borges, *La muerte y la brújula*, véritable réexamen du genre policier en Amérique Latine et dans d'autres langues, en est un autre exemple. Après avoir lu ces récits, il est impossible de penser que le roman policier soit un modèle européen ou nord-américain qu'il faudrait copier. Au contraire, ces écrivains développèrent une tradition narrative beaucoup plus forte et ils s'acquittèrent des traditions étrangères de manière différente. Ce faisant, l'influence du roman policier, et surtout celle du roman noir, ou du *hard-boiled*, eut un enracinement progressif parmi les écrivains latino-américains, principalement pendant les décennies soixante et soixante-dix. Cette nouvelle modalité narrative dans le roman policier s'accordait beaucoup mieux avec la réalité latino-américaine d'alors, dans laquelle la violence, les institutions de l'État et la morale étaient brouillées, altérées ou bien en passe de s'effondrer. Il est aussi utile de relever que le cinéma noir nord-américain aida à la diffusion du roman policier. De la même manière, on ne peut pas omettre de mentionner que le *boom* du roman latino-américain ainsi que la pratique du roman total durant les années soixante éclipsèrent le roman policier en le reléguant au rang de genre de second ordre, propre à la culture de masse, et comme simple divertissement populaire; pratique, soit dit en passant, dont les représentants du *boom* eux-mêmes s'acquittèrent les années qui suivirent (*Crónica de una muerte anunciada* (1981), de Gabriel García Márquez, et *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), de Mario Vargas Llosa en sont des exemples majeurs.)

J'arrête cet inventaire aux années soixante, c'est en effet lors de cette décennie que nous avons connu une histoire parallèle mais distincte dans le déroulement du roman policier latino-américain, qui mérite d'être évoquée. Cette histoire parallèle se situe à Cuba, une fois que la révolution a triomphé. Comme chacun sait, les changements immédiats de la première politique culturelle révolutionnaire ont entraîné chez une grande partie des intellectuels cubains un tel enthousiasme que très vite leur participation active et impliquée alla grandissant. Preuve en est, dans le domaine des lettres, les diverses collections de romans, de contes,

de poésies, etc., classiques ou contemporains. Ainsi, pour reprendre les mots du cubain Ambrosio Fornet :

Desde esta perspectiva se nos hacía evidente que empezaba a consolidarse una alianza entre las vanguardias políticas y artísticas. La Revolución – la posibilidad real de cambiar la vida – se nos aparecía como la expresión política de las aspiraciones artísticas de la vanguardia¹.

Concrètement, en 1967, l'Institut Cubain du Livre fut créé sur une initiative de l'État, toujours dans cet esprit de changement, et, parmi ses collections, la fameuse série *El dragón* acquit une résonance immédiate. De nombreux classiques de la littérature policière y furent publiés. La série prit cependant de nouvelles directions jusqu'à affirmer officiellement un nouveau propos plus en accord avec les intérêts de l'État. Le roman *Enigma para un domingo*, de Ignacio Cárdenas Acuña, paru en 1971, marqua le début de ce qui vint à s'appeler le roman policier de la Révolution (Michelena, 39) et du fameux *Quinquenio gris* (1971-1976).

Ainsi, au fur et à mesure des années et de la mise en place efficace de ces politiques culturelles, le questionnement naturel et propre aux différentes approches esthétiques entra sérieusement en conflit avec la rigidité d'un État qui, pour affirmer sa légitimité, se démarquer et se maintenir, expliquait clairement que « dans les cercles dogmatiques, l'idée se renforçait que les divergences esthétiques occultaient les divergences politiques² ». Malgré tout, la vision que Fornet a de cette période³ est moins radicale, puisqu'il soutiendra que ces nouvelles mesures, même si elles bloquèrent l'avancée d'autres propositions esthétiques, ne les firent pas disparaître, et que, au contraire, « l'accent mis sur la didactique fut favorable au développement du roman policier et de la littérature pour enfants et adolescents⁴ ».

En poursuivant la réflexion dans ce sens, et sachant que le roman policier est un genre populaire par excellence, de masses, dont le substrat est avant tout réaliste et qu'il naît d'une rupture de l'ordre établi dans la société, on peut penser

1 « Sous cet angle, il nous paraissait évident qu'une alliance entre les avant-gardes politiques et artistiques commençait à se renforcer. La Révolution – la réelle possibilité de changer la vie – nous apparaissait comme l'expression politique des aspirations artistiques de l'avant-garde », Ambrosio Fornet, «El Quinquenio gris: revisitando el término», *Revista de la Casa de las Américas*, La Havane, n° 246, p. 2.

2 *Ibidem*, p. 2.

3 Ce qui fut pour Fornet le *Quinquennat gris*, terme qu'il a lui-même inventé, fut considéré par d'autres comme la décennie noire.

4 *Ibidem*, p. 10.

en toute logique que l'État cubain avait décidé de le surveiller, de le contrôler et d'en faire un média idéologisant, dont la fonction serait didactique – habillage que peu à peu il ne fut plus nécessaire de maintenir –. La création du *Concours pour l'Anniversaire du Triomphe de la Révolution*, qui primait les romans policiers révolutionnaires, en est la preuve. Que ce concours ait été organisé par le Ministère de l'Intérieur est plus que symptomatique. Seymour Menton, à travers quelques lignes parues dans *La Gaceta de Cuba* en août 1979, met en relief le caractère donneur de leçons imposé à ce nouveau genre policier. Ainsi, la citation suivante « la colonelle Haydée Díaz Ortega, au moment de conclure, fit remarquer que le roman policier cubain actuel contribuera de façon positive à la prévention d'activités contre-révolutionnaires et délictueuses antisociales⁵ ».

Luis Rogelio Nogueras et Guillermo Rodríguez Rivera, tous deux spécialistes du roman policier écrit selon les nouveaux préceptes que l'on exigeait du genre, et gagnants du premier prix dudit concours avec le livre *El cuarto círculo*, publièrent dans *La Gaceta de Cuba*, en 1976, les directives précises de ce roman policier afin qu'il ne reste aucun doute. Parmi les points qu'il nous semble intéressant de mettre en relief, il y a les suivants :

1. El criminal no es un enemigo de una víctima personal, sino del Estado [...]
2. El detective o investigador principal [...] no es un aficionado brillante ni un detective particular, como Sherlock Holmes y otros que sobresalen en contraste con los jefes de policía mediocres. El investigador principal cubano forma parte de una policía eficaz, bien entrenada y bien equipada, y se distingue por su 'moral intachable', que le gana la admiración y el respeto del pueblo cubano, a quien representa. [...]
3. El investigador cubano cuenta con la ayuda de los ciudadanos cubanos, y sobre todo, de los Comités de Defensa de la Revolución. [...]
4. Además de la inteligencia del investigador-protagonista, se subraya la importancia del trabajo de equipo en la sociedad socialista. [...]
5. El propósito no es sólo el de divertir, sino también investigar las causas sociológicas y psicológicas del crimen. [...] Le criminel n'est pas un ennemi d'une victime individuelle, mais celui de l'État [...]⁶

5 Seymour MENTON, «La novela de la revolución cubana, fase cinco: 1975-1987», *Revista Iberoamericana* n° 56, 152-153 (Juillet-Décembre 1990), p. 914.

6 « Le criminel n'est pas un ennemi personnel de la victime, mais celui de l'État [...] Le détective ou enquêteur principal [...] n'est pas un brillant amateur ni un détective privé, comme Sherlock Holmes ou d'autres qui, par contraste, brillent face à de médiocres policiers. L'enquêteur principal cubain fait partie d'une police efficace, bien entraînée et bien équipée, et il se distingue par une morale 'sans tâche', qui force le respect et l'admiration du peuple cubain dont il est le représentant. [...]

Une fois établie la nouvelle nature des trois principaux éléments du genre : le crime, l'enquêteur et le criminel, on peut affirmer que le roman policier cubain entre dans une éclipse prolongée. Il est bien évident que ceci n'est pas une catégorie. Il s'agit seulement d'une image qui me sert à illustrer le fait qu'à Cuba cette étape fut pour certains comme une éclipse de lune, c'est-à-dire qu'il y eut une certaine splendeur ; tandis que pour d'autres ce fut une éclipse du soleil, qui représenta une période obscure. Tout dépend de la perspective et de ce dont on souhaite se souvenir. Il est certain, pour nous, qu'à l'intérieur de ce schéma narratif, l'individu disparaît, que la passion qui fut le mobile de nombreux crimes dans l'histoire du roman policier laisse la place à des crimes contre l'État, pour la plupart organisés par le FBI ou la CIA, et dont les auteurs seraient des agents infiltrés, vestiges de la période prérévolutionnaire. L'enquêteur, qui par principe était quelqu'un de solitaire, se livrant à la déduction, également anti-héros, se voit transformé en son antithèse. Il devient un sujet exemplaire qui cherche à représenter chaque individu de sa communauté. Toutes ces réductions, nous le savons, ne pouvaient qu'offrir une vision partielle, dédramatisée, de la vie.

Pour autant, le roman policier, dans le reste de l'Amérique latine, durant les décennies soixante et soixante-dix, se développait bien différemment. À cet égard, Leonardo Padura, qui fit son apparition sur la scène littéraire cubaine d'abord comme critique et essayiste, observera dans son livre *Modernidad, postmodernidad y novela policial*, un contraste qui commençait déjà dans la fin des années quatre-vingt à inquiéter les auteurs cubains.

Si dans les romans policiers des autres pays de langue espagnole une attitude désacralisée face au genre était courante et que les changements de la postmodernité – artistique et sociale – étaient assumés dans une perspective audacieuse, bien que critique et partie prenante en fonction de ses contenus, les romans policiers cubains – qui sont pour la plupart des premiers livres – s'engagèrent dans la création d'une littérature apologétique, schématique, perméable aux conceptions d'un réalisme socialiste très socialiste mais peu réaliste⁷.

L'enquêteur cubain peut compter sur l'aide des citoyens cubains, et surtout, sur celle des Comités de défense de la Révolution. [...]

En plus de l'intelligence de l'enquêteur qui a le premier rôle, on souligne l'importance du travail d'équipe dans la société socialiste. [...]

Le propos n'est pas uniquement de divertir mais aussi d'enquêter sur les causes sociologiques et psychologiques du crime [...], *Ibidem*, p. 915
Ibidem, p. 915.

7 Leonardo PADURA, *Modernidad, postmodernidad y novela policial*, La Havane, Éditions Unión, 2000, p. 153.

Cela dit, une fois l'éclipse passée, ce qui vint ensuite fut une des périodes les plus difficiles de la révolution, mais surtout très dures pour le peuple cubain. Nous faisons référence à la Période spéciale, au début des années quatre-vingt-dix, lorsqu'après l'effondrement de l'Union Soviétique, Cuba voit son économie terriblement affectée et, par conséquent, les tensions sociales exacerbées. C'est cependant durant cette période de crise majeure que le genre policier cubain prendra différents chemins. La nouvelle réalité cubaine, celle qui ouvre ses portes au tourisme, celle qui voit croître la délinquance de droit commun, la prostitution, la corruption, etc., exigeait de nouvelles représentations que le modèle du roman policier précédent n'était pas prêt à affronter (Rossel, 456). Le roman policier, qui était connu à partir de ce moment comme le néo-roman policier, selon le terme proposé par l'écrivain Paco Ignacio Taibo, fut celui qui offrit de nouvelles approches et procédés narratifs qui permirent d'affronter les nouveaux et différents visages de la cubanité. Ces besoins nouveaux de représenter la réalité, la cubanité, atteignirent un tournant avec l'écrivain paradigmatique du nouveau roman policier cubain : Leonardo Padura Fuentes. C'est à ce moment-là que le roman policier latino-américain trouve un large écho. En entrant dans le dernier quart du xx^e siècle, nous assistons à un accroissement de la conscience, à une réévaluation des codes et expressions populaires. Parmi celles-ci, on trouvait un rapprochement avec le roman noir. L'auteur hispano-américain de ce type de roman, d'après Mempo Giardinelli, l'écrivit parce qu'il a bien à l'esprit les points suivants : d'abord, parce qu'il sait que le roman noir a un caractère populaire, humain et n'est pas difficile d'accès pour le lecteur. En deuxième lieu, parce que le roman noir garde le contact avec la réalité, l'assume et la questionne librement. Ensuite, pour lui, comme on l'a dit précédemment, les forces de police ne se présentent pas comme des garanties de l'ordre et de la justice, mais au contraire, comme sources d'injustice et d'abus de pouvoir. Enfin, les divers aspects de la réalité, que le roman total prétendait englober, se voient facilement manipulables par le biais de romans courts comme le sont les romans noirs.

La nouvelle, par ailleurs, conforta le roman noir en tant que roman populaire bien qu'en Amérique latine sa consommation n'ait pas été exagérée comme ce fut le cas aux États-Unis et en Europe.

En nous livrant à un très bref inventaire, nous pouvons mentionner, plus particulièrement à partir des années soixante-dix, des romans comme *The Buenos Aires Affaire* de Manuel Puig, *Triste, solitario y final* de Oswaldo Soriano, *Luna caliente* de Mempo Giardinelli, *Respiración artificial* de Ricardo Piglia ou le dernier de Pablo de Santis, *Filosofía y Letras*, pour parler du néo-roman policier argentin. Ou bien des auteurs marquants comme Paco Ignacio Taibo II et Jorge

Ibargüengoitia pour le Mexique. Ou encore les romans de Roberto Ampuero pour le Chili.

Le cas du Pérou

Bien que, dès ses origines, le récit policier traditionnel rencontra de vrais adeptes dans les différents pays d'Amérique latine, conformément à la solide tradition du récit et du roman qui était la sienne, il est plus difficile d'en trouver trace au Pérou. Pour autant, on a déjà évoqué quelques lignes plus haut l'existence du roman paru entre 1911 et 1912 sous le titre *El meñique de la suegra. Espeluznante novela policial limeña*, dont personne ne réclame la paternité puisque, comme le précise sa note d'introduction: « il fut fabriqué, chapitre après chapitre, par un groupe de dix mauvais écrivains de second ordre, blagueurs et avides de gloire ». Une modalité d'écriture qui provenait de l'influence de groupes d'écrivains français et anglais, comme le célèbre *Detention Club*.

Cette observation nous force à nous questionner sur la première réception du récit policier au Pérou, chez les lecteurs comme chez les écrivains, et à connaître les raisons pour lesquelles ce texte, bien que publié dans une revue qui dictait le canon littéraire du début du siècle, ne fut pas consigné par la critique littéraire péruvienne. Pour tenter quelques réponses, nous devons considérer que la narration latino-américaine de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e suivait principalement les propositions esthétiques du modernisme, et qu'à travers cette nouvelle sensibilité et sa forme de narration, éloignée du romantisme et du naturalisme plat, de nouveaux modèles de narration comme le récit policier ou fantastique furent introduits. Il conviendrait d'ajouter en outre que ces formes novatrices se développèrent principalement dans les grandes villes, l'espace urbain apportant les éléments nécessaires pour articuler les mécanismes de ce type de récit. Ainsi, le genre policier connut un accueil particulier et rapide à Buenos Aires, à Mexico, à Santiago du Chili, etc. En revanche, le Pérou, confronté à de nombreuses tensions politiques, sociales et culturelles peu après sa défaite dans la Guerre du Pacifique, mit de nombreuses années à se reconstruire, à s'urbaniser, et à tenter d'atteindre le progrès que les autres nations avaient rencontré. Pour cette raison, quand la prose moderniste se propagea parmi les écrivains péruviens, leurs préoccupations artistiques se concentrèrent sur l'identité péruvienne en crise afin de tenter de la résoudre et dérivèrent rapidement vers l'indigénisme, le roman de la terre – il suffit de citer Enrique López Albújar, Ciro Alegría et José María Arguedas – sautant ainsi la narration d'avant-garde à quelques notables exceptions près. En nous éloignant de la ville, nous pouvons comprendre que le récit policier perde très vite son espace vital de développement. Cela ne

signifie pas que les lecteurs péruviens cessèrent de s'intéresser au récit policier. Ils continuaient à en lire à travers les traductions d'auteurs anglais et français de préférence. Il était en revanche évident que ce modèle ne s'adaptait pas aux canons esthétiques de la narration péruvienne du moment.

C'est dans ce contexte que nous devons lire et comprendre le roman *El meñique de la suegra*. Il faut en tout premier lieu dire que ce roman se présente en réalité comme une parodie du genre policier. Au-delà de la faiblesse de sa structure, il se rapproche en effet davantage du récit d'embrouilles que du modèle du polar. Mais c'est justement ce traitement parodique qui retient notre attention. La même note introductive nous donne quelques recommandations de lecture :

Se moverán en esta novela los más variados elementos de nuestra sociedad y conocidos ladrones y policías, así como los no menos conocidos Raffles y Sherlock Holmes, encargados especialmente a Europa para el objeto y sin omitir gastos. Ojo: también hay amoríos en la novela, por deferencia a nuestras lectoras.

Ainsi, on retrouvera dans le texte une satire des coutumes de Lima et de personnages publics immergés dans une société corsetée, saturée de conventions. L'ironie et le caractère ludique du roman permettent finalement que le crime ne soit qu'un prétexte pour articuler tous ces personnages. L'argument policier en lui-même peut être ainsi résumé : le jeune Fabio, qui à sa manière sera un enquêteur raté et maladroit, et son ami Casiano sortent tous deux pour faire la fête avec très peu d'argent en poche mais que rend enthousiastes la présence de la jeune Cleofé, héritière de bonne famille dont la mère attirait elle aussi l'attention, pas tant pour sa beauté que pour le diamant qu'elle portait au doigt. Fabio, converti en prétendant secret de Cleofé, remarque qu'un Anglais courtise aussi celle qu'il aime. Ce personnage, Rafel, est bien reçu par la mère de la jeune fille, devenant ainsi immédiatement l'ennemi de Fabio. Par un invraisemblable hasard, Fabio découvre que Rafel est en réalité Raffles, le célèbre malfaiteur des romans policiers et que son objectif n'est pas l'amour de Cleofé mais le bijou de sa mère. Durant une grande partie du roman, Fabio est supposé prévenir tout le monde de la présence de ce voleur, mais il se heurte à des services de police rendus totalement absurdes par l'apparition fréquente du fantastique, garantissant la venue de Sherlock Holmes sans que cela n'aboutisse jamais. Le crime n'est pas moins comique, puisqu'à travers un jeu de substitution et une révélation finale de la part même du vrai criminel, nous apprenons que ce Rafel ou Raffles n'était ni anglais ni voleur mais un arnaqueur italien embauché par Casiano, au départ l'ami de Fabio, qui échangea le diamant original pour un faux et s'enfuit sans aucun problème. Comme nous le voyons, ce n'est pas le raisonnement logique de l'enquêteur qui résout le mystère, mais le criminel lui-même, lequel échappe

à tout châtement. Malgré ses faiblesses, *El meñique de la suegra* est un précédent important, quoiqu'atypique, du genre policier au Pérou.

Manuel A. Bedoya, né en 1888 (la même année que Raymond Chandler), tenta lui d'écrire des romans policiers en suivant strictement le modèle classique du genre. On sait qu'il fut le condisciple d'Abraham Valdelomar et qu'il publia, à vingt ans, un roman fortement influencé par le naturalisme, *El hermano mayor*, sous le pseudonyme de Primo Basilio. Il eut en réalité plusieurs pseudonymes sous lesquels il publia des articles et des récits dont les thèmes étaient très variés. Il s'essaya à plusieurs genres mais il réalisa un ensemble représentatif de romans (plus d'une vingtaine) sur le modèle du roman policier, tous écrits en moins de quinze ans et publiés principalement en Espagne, alors que le lecteur se régalaît de romans à énigme. Entre *Mack Bull*, en 1914, écrit à vingt-six ans, et *El alma de las brujas*, il publia *La señorita Carlota*, *El secreto del Kaiser*, *Una mano en las tinieblas de Constantinopla*, *El hijo des Doctor Wolfgang*, *La furia de los venenos*, *Los desaparecidos*, *La bola de sangre*. Bedoya ne fut certainement pas un grand romancier. Ses stratégies narratives visaient uniquement à réussir un effet basé sur la reconstitution d'un crime et sa résolution. En plus de ces limites narratives, il faut ajouter sa relation conflictuelle avec la critique littéraire péruvienne et avec la société en général. Il finit d'ailleurs par renier sa nationalité.

Ces deux premiers aperçus de récit policier que sont *El meñique de la suegra* et les romans de Bedoya, se virent occultés et supplantés par le développement croissant de l'indigénisme et, en conséquence, ne rencontrèrent pas beaucoup de lecteurs au Pérou.

Durant les années cinquante, la narration péruvienne renoue avec la ville comme thème littéraire, mais il faudra attendre les années quatre-vingt, au moment où une violence destructrice s'empare du Pérou, pour que le roman policier et son versant noir attirent l'attention des écrivains. Il convient d'ajouter que ces années-là ont vu le genre noir consolider son expansion dans d'autres langues, aussi bien en littérature qu'au cinéma ou au travers des séries télévisuelles. Les premiers exemples de noir au Pérou dans ces années-là sont justement des séries télévisuelles. L'enquêteur péruvien le plus constant et récurrent apparaît dans la série *Gamboa*, mise en scène par Luis Llosa et interprétée par l'acteur Eduardo Cesti. Le lieutenant Gamboa de la Police Judiciaire se retrouvait confronté à divers crimes qu'il résolvait avec succès. La rapide popularité de cette série, dont un des chapitres fut même écrit par Mario Vargas Llosa ou Guillermo Niño de Guzmán, entre autres, fit qu'immédiatement après apparut la série *Barragán*, dont les enquêtes sur des crimes plus intimes étaient menées cette fois par un enquêteur de la Guardia

Civil, disparue depuis. Il est nécessaire de mentionner que dans aucune de ces deux séries ne fut abordé le sujet de la subversion.

Au milieu de cette décennie, en 1985 plus exactement, un des romans noirs les plus explicites est publié au Pérou. Intitulé *Pólvara para gallinazos*, il parut sous le pseudonyme de C.C. García, également narrateur, qui cachait en réalité l'auteur Mirko Lauer.

Dans *Pólvara para gallinazos*, le détective García sera de prime abord confronté à une enquête d'ordre familial: un couple, surprit par l'étrange disparition de son fils, requiert ses services. Cette enquête apparemment simple se compliquera quand il découvrira que ce n'est pas vraiment le fils que l'on recherche mais, dans un jeu de masques, un certain Ardiles d'abord, mort depuis un bon moment, puis le docteur Walter Chamúdez. Le crime n'est par ailleurs pas défini. On ne sait pas exactement qui est la victime ni quelle relation elle a avec le reste de l'intrigue. Ce roman a recours à tous les éléments du roman noir, jusqu'à des histoires de mafias et d'organisations internationales, qui ne réussissent qu'à entraîner García dans diverses situations le faisant devenir lui-même la cible de tous les assassins. On cherche à cacher à tout prix une vérité qui, d'ailleurs, ne ressort jamais. Ici tout le monde est suspect. Il convient de préciser que ce détective est l'enquêteur frustré type. García exerçait la profession d'avocat mais il choisit de devenir détective privé.

L'année d'après, Mario Vargas Llosa publia un roman policier: *Qui a tué Palomino Molero?*, considéré comme une œuvre mineure dans la bibliographie de l'auteur même s'il rencontra une diffusion internationale (comme tout ce qu'il a écrit). Et elle l'est, dans la mesure où Vargas Llosa prétendait seulement manipuler les stratégies narratives de ce que l'on appelait désormais la sous-littérature ou littérature mineure, dont le corolaire est la culture de masse, populaire.

Il en fit autant avec *Pantaleón y las visitadoras*, dont la structure se compose de missives, de mémoires, de lettres officielles et d'enregistrements radiophoniques, *La Tía Julia y el escribidor*, basé sur des feuillets radiophoniques, ou *El elogio de la madrastra*, dont le style est celui des romans érotiques populaires.

¿*Quién mató a Palomino Molero?* se réclame du roman noir ou *hard-boiled*, sans abandonner pour autant le style du roman policier classique. Le duo d'enquêteurs de la Guardia Civil, le lieutenant Silva et le sergent Lituma, a des similitudes avec Sherlock Holmes et son fidèle assistant Watson. Le lieutenant Silva est intelligent, mais il ne prétend pas recourir à son intelligence plus que nécessaire; il se préoccupe davantage de calmer son insatiable soif et de séduire la propriétaire d'une pension. Lituma, quant à lui, essaie de comprendre les raisonnements de son chef. Le point de départ de ce roman est la découverte d'un cadavre qui montre clairement tous les signes de torture. Le cadavre était celui

d'un simple soldat de l'aviation appelé Palomino Molero. Cette enquête aurait pu être routinière, mais la violence avec laquelle le crime fut perpétré renforce l'excitation des enquêteurs. Ici, la description du cadavre déplace l'intérêt porté à la découverte du coupable aux raisons d'une telle brutalité et d'un tel acharnement.

L'intérêt de Lituma, à la différence du lieutenant Silva, obéit davantage à ses sentiments qu'à ses intuitions. Il compatit à la mort horrible de Palomino Molero, duquel nous saurons finalement qu'il n'était qu'un jeune soldat amoureux de la fille d'un officier de haut rang.

Le lieutenant Silva, poussé par Lituma, décide d'enquêter, non pas pour l'institution qu'il représente, l'ordre et la loi, mais par principe, parce qu'il a l'intuition que ce meurtre est un abus de pouvoir. Ce faisant, l'armée de l'air du nord du Pérou se voit impliquée dans son enquête ainsi que de nombreux gradés. Cependant, les réponses qu'il trouve ne résolvent rien pour personne. En outre, l'enquêteur est sujet aux représailles de ceux qui détiennent le pouvoir et il ne pourra rien y faire.

Dans les années quatre-vingt, les romans *Pólvora para gallinazos* et *¿Quién mató a Palomino Molero?*, avec leur approche propre au polar, ont constitué une entrée directe au problème de la corruption dans le pays. Et même si le sujet de la terreur ne fut pas abordé sous les modalités du polar, il fut un catalyseur pour le futur roman noir dans le pays. Mais il est aussi pertinent de souligner que ces romans participèrent au retour du roman policier dans sa version noire en Amérique Latine et en Espagne, avec Manuel Vásquez Montalbán, Paco Ignacio Taibo II, Oswaldo Soriano, Mempo Giardinelli comme représentants parmi beaucoup d'autres.

La production du genre s'élargit dans les années quatre-vingt-dix. En 1990, Carlos Calderón Fajardo publia son roman *La conciencia del límite último*, où s'entremêlent le récit policier, la chronique criminelle et le gothique. Un journaliste, connu sous le nom de Carlos le Maigre, devant l'absence de crimes dignes d'apparaître dans la rubrique policière, est sommé par le rédacteur en chef du journal d'inventer une truculente chronique policière, laquelle suscite, contre toute attente, un grand succès et attise l'excitation des lecteurs. Pour cette raison, afin de garder sa place, il devra recourir chaque jour à son imagination pour fabriquer les crimes les plus terribles; pour autant, ces histoires de crimes inventés devront, sur un mode fantastique, receler une part de réalité incarnée par un mystérieux agresseur appelé le Chasseur de mouches. Dans ce roman, la logique habituelle des romans policiers se voit subvertie pour devenir, d'une certaine manière, une métaphore de la violence insensée de ces années-là.

Mirko Lauer retrouva, cette fois sous son nom, le genre noir avec, en 1991 *Secretos inútiles*. Cette même année, Jorge Salazar publia le livre *Muerte*

para un japonés, chronique romancée d'un crime retentissant qui eut lieu à Lima. Fernando Ampuero présenta en 1992 son roman *Caramelo verde*, indubitablement le roman le plus lu au Pérou, comme le démontrent ses sept éditions nationales, auxquelles il convient d'ajouter son édition espagnole et sa traduction française, qui lui confèrent son caractère populaire inhérent au genre policier. La ville est le centre d'intérêt de ce roman. L'espace urbain, sous ses multiples couches, occulte les sentiments et les passions ce dont profite le narrateur pour planter le décor d'un monde de tension et de convulsion. La ville, souvent présente comme un personnage emblématique de femme séductrice et dangereuse sera, dans *Caramelo verde*, incarnée par Mabel. Cette femme attire et enjôle le jeune Carlos Morales, récemment embauché par un bureau de change de la bouillonnante rue Ocoña des années quatre-vingt, et l'entraînera dans un monde sordide, un monde de mort, dans lequel il est pratiquement impossible de trouver assistance. Dans ce roman, il n'y a pas de crime à résoudre, seulement des balles qu'il faut fuir.

Parmi ces auteurs qui se lancèrent dans le roman policier, il faut aussi compter Alonso Cueto. Il publia dans les années quatre-vingt-dix les romans *Deseo de noche* (1993), dont le protagoniste, un professeur désabusé de langue et littérature dans une université de la capitale, se voit entraîné sans le vouloir dans un crime quand une séduisante femme lui annonce qu'elle a tué un homme et lui demande de l'aider, et, en 1995, *El vuelo de la ceniza*, réédité en Espagne en 2003, dans lequel le major Gómez, est notamment chargé de démasquer le docteur Boris Gelman, un assassin sanglant protégé par la bondieuserie d'une famille traditionnelle de Lima.

El *cazador ausente* de Alfredo Pita, paru dans sa première édition en 1994, réussit lui aussi à être édité à l'étranger, notamment en France. En 1995 Javier Arévalo revendique son appartenance au genre noir pour la construction de son roman *Instrucciones para atrapar un ángel*. Pilar Dughi profitera du genre noir pour écrire son roman *Puñales escondidos*. Peter Elmore nous offrira deux romans dans lesquels l'approche du polar sera centrale : *El enigma de los cuerpos* en 1995 et, en 1999, *Las pruebas del fuego*. Goran Tocilovac composera en 1996 sa *Trilogía parisina*, édition augmentée en 2001 et intitulée *Extraña comedia*. Le roman de Patrick Rosas, *Mademoiselle Moutarde*, paru en 1999 dans une édition catalane soignée, clora cette décennie.

Au début du XXI^e siècle, la narration péruvienne se caractérisa par sa volonté d'affronter le sujet de la violence, dépassant le projet de narration du roman policier. La parution en 2003 de l'*Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*, commandée par le président Alejandro Toledo dès la fin de la dictature d'Alberto Fujimori, en fut le point d'inflexion. Ce document mit

en évidence une réalité difficile à accepter par diverses parties de la société péruvienne. Dans ce rapport sont recueillies des centaines de témoignages de personnes qui ont subi tant la violence d'État que celle de groupes séditionnels. D'un point de vue littéraire, l'anthologie de contes préparée par Mark Cox, *El cuento peruano en los años de la violencia* (2000), fut un livre significatif à ce propos. Une autre anthologie importante fut celle de Gustavo Faverón, *Toda la sangre, antología de cuentos peruanos sobre la violencia política* (2006). Ces deux livres nous montrent que la violence au Pérou durant les années quatre-vingt, quatre-vingt-dix et ses séquelles sur ces dernières années furent un thème de grand intérêt pour le conte. Même si ce type de narration se diffusa dans les circuits littéraires, il doit sa résonance internationale à la parution de deux romans qui se verront attribuer d'importants prix. *La hora azul*, d'Alonso Cuero qui remporta le prix Herralde en 2005 et, l'année suivante, le roman *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo qui obtient le prix Alfaguara. Ces deux romans, sous couvert, respectivement, des codes du polar et du thriller, mettent en relief une société, particulièrement celle de la capitale, qui a tenté d'occulter un passé sanglant dans lequel les militaires et les politiques corrompus avaient une responsabilité directe dans la mort et la disparition de nombreuses personnes des zones andines et d'autres zones du pays.

Ces dernières années, la violence au Pérou continue d'être revisitée dans la narration mais elle a aussi investi d'autres espaces créatifs comme le théâtre et le cinéma. Cette ouverture ne signifie pas pour autant qu'il y ait consensus. Il existe par ailleurs d'autres espaces de réflexion pour comprendre la violence dans une société aussi fragmentée que la société péruvienne.

Traduction de Roxana Priego Valverde

Aix Marseille Univ, Master Professionnel Traduction Littéraire
Stagiaire Aix Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, France

Interprétations et réécriture au xx^e siècle

Broadway et parages

Les origines anglo-américaines du théâtre “giallo” italien

Paolo Caponi

Università degli Studi di Milano

Il ‘teatro giallo’ in Italia nasce all’ombra degli angloamericani. I primi gialli teatrali italiani, infatti, non essendoci ancora una tradizione autoctona, sono adattamenti e/o traduzioni di opere americane. *Broadway* (1926) di George Abbott e Philip Dunning, messa in scena in Italia nel 1928 dalla compagnia Za Bum, è un esempio paradigmatico. Andrà poi notato come a causa delle restrizioni censorie, il giallista italiano sarà costretto ad ambientare il delitto quasi sempre negli Stati Uniti o in Gran Bretagna. In questa fase della vita culturale italiana, tuttavia, l’“appropriazione” del mondo anglosassone appare ancora dilettantesca e approssimativa. L’analisi delle vicende italiane di Broadway può dunque aiutare a meglio comprendere le peculiari caratteristiche del panorama teatrale italiano del tempo.”

En Italie, le théâtre “giallo” naît sous la houlette des auteurs anglo-américains. En effet, comme il n’existait pas de tradition autochtone, les premières pièces policières à intrigue italiennes sont des adaptations et/ou des traductions d’œuvres américaines. *Broadway* (1926) de George Abbott et Philip Dunning, mise en scène en Italie en 1928 par la compagnie Za Bum, en est un exemple représentatif. Il importe également de souligner que, en raison de la censure, l’auteur de policiers italiens sera obligé de situer le crime presque toujours aux États Unis ou en Grande Bretagne. Néanmoins, dans cette phase de la vie culturelle italienne, l’appropriation du monde anglo-saxon, plutôt approximative, paraît encore relever de l’amateurisme. L’analyse des vicissitudes de *Broadway* nous permet donc de mieux comprendre les caractéristiques spécifiques du panorama théâtral italien de l’époque.

Le théâtre “giallo”, qui connaîtra un moment de grande popularité dans les années trente et quarante du xx^e siècle, arrive dans la péninsule italienne comme « produit d’importation »¹. À l’origine, il y a une triade de textes – qui

1 Paolo Quazzolo, *Delitti in palcoscenico. La commedia poliziesca italiana dal 1927 al 1954*, Pasian di Prato, Campanotto, 2000, p. 11. Sur la dérivation du policier italien, cf. aussi Elvio Guagnini, «L’importazione’ di un genere: il “giallo” italiano tra gli anni Trenta e gli inizi degli anni

connurent une grande fortune – nés et baptisés en Amérique. Ils furent traduits, ou, mieux, adaptés, pour la scène italienne dans une période très courte. En ordre de parution, nous trouvons *La tredicesima sedia* (*La treizième chaise*) de l'Américain Bayard Veiler, mise en scène en 1927 par la compagnie de Dario Niccodemi²; *Brodaway*, mis en scène en 1928 par la compagnie Za Bum³ et *Il processo di Mary Dugan*, adapté pour le théâtre en 1929 par Renzo Ricci et Lamberto Picasso⁴.

Mais la dette vis-à-vis de la production anglo-américaine ne se limite pas à cette première phase. À cause du durcissement progressif de la censure fasciste, en effet, l'écrivain de policiers italien (qu'il s'agisse d'un romancier ou d'un dramaturge) devra bientôt gérer les influences étrangères de manière forcée et artificielle. Il sera obligé de situer son crime à l'étranger et il privilégiera systématiquement, pour des raisons que nous évoquerons plus loin, les États-Unis ou la Grande Bretagne (plus rarement la France). S'il est vrai que le théâtre policier précède de peu le roman policier – *Sette bello*, d'Alessandro Varaldo, date de 1931, mais le drame *La casa del parco*, de Giuseppe Romualdi, remonte à 1928 et les Italiens pouvaient voir sur les planches *Grattacieli*, de Guglielmo Giannini, déjà en 1930 –, il est vrai aussi que le spectre de la "*perfidie Albion*" et de ses cousins américains plane sur cette première production *made in Italy*. En effet, l'intrigue de *Grattacieli* se situe à New York, alors qu'*Il Settebello* se déroule certes à Rome, mais commence par le désir d'aventures qui a été suscité par un film avec Douglas Fairbanks. Il tourne entre autres, à la façon de Shakespeare, autour des vicissitudes d'un mouchoir («*Di quante catastrofi è capace un fazzoletto! Otello il Moro ce lo dice in prosa e in musica*»⁵).

L'implantation de cette herbe (ou de cette mauvaise herbe, selon certains) sur nos terrains porte de bons fruits, au point que, selon Guido Piovene, le théâtre policier est même le seul qui aurait eu, à un moment donné, une certaine dignité

Quaranta – appunti e problemi», in AA. VV., *Triviallitteratur? Letterature di massa e di consumo*, Trieste, Lint, 1979.

- 2 Le titre original était *The Thirteenth Chair*, 1916.
- 3 « Ces policiers [...] sont conventionnels jusqu'à l'ennui, ainsi que les autres personnages incontournables: les majordomes suspects, les femmes de chambre françaises, les noirs timides, les bonnes complices et les colonnels à la retraite ». La première date de 1926 et fut mise en scène par George Abbott et Philip Dunning.
- 4 L'originale, *The Trial of Mary Dugan*, de Bayard Veiler, fut mise en scène en 1927.
- 5 « De combien de catastrophes peut être responsable un mouchoir! Otello le More nous le dit en prose et en musique », Alessandro Varaldo, *Il Sette bello*, Genova, De Ferrari, 2006 (Milan, Mondadori, 1931¹), p. 269.

en Italie. Et Corrado Alvaro était du même avis⁶. Beaucoup plus prudent semble Ennio Flaiano, qui ne cachait pas un certain agacement pour le succès d'un genre étroitement lié à des formules récurrentes («*Sono poliziotti [...] convenzionali sino alla noia: e così gli altri personaggi inevitabili, i maggiordomi sospettati, le cameriere francesi, i negri timidi, le complici buone e i colonnelli a riposo*⁷). Il nous laisse ainsi percevoir la résistance d'une partie de l'*intelligenza* italienne face à un genre qui menaçait de devenir de plus en plus populaire.

Broadway le long des rives du Tibre

Malgré le grand nombre de détracteurs (appartenant surtout aux milieux académiques) du genre policier, *La tredicesima sedia* ainsi que *Broadway* et *Il processo de Mary Dugan* firent recettes. *Broadway*, notamment, demeura comme un diamant serti dans un répertoire italien exsangue, surtout grâce à sa forte dimension musicale qui en faisait un prototype idéal pour le théâtre de revue transalpin, bien graveleux mais très couru.

D'abord écrit par l'auteur de pièces théâtrales et ancien prestidigitateur Philip Dunning, le texte de *Broadway* fut ensuite confié au *play-doctor* George Abbott – il était ainsi surnommé en raison de sa capacité légendaire à ramener à la vie des comédies moribondes –. Ensemble, ils mirent en scène la pièce au Braoadthurst Theatre de la 44^e avenue de Manhattan et ils firent ainsi le succès de Jed Harris (Jacob Hirsch Horowitz, 1900-1979), l'enfant prodige des impresarios américains. Sans vouloir offenser Laurence Olivier, qui le définît comme la personne la plus détestable qu'il n'eût jamais rencontrée, Harris transformait en or tout ce qu'il touchait : *Broadway*, sa troisième production, resta à l'affiche pendant la période – plus que respectable – de dix-huit mois, du 16 septembre 1926 au 11 février 1928. Bien imprégnée de l'air, un peu légendaire, du temps, cette pièce eut un tel succès qu'elle devint l'objet d'un des premiers cas de mise en roman : elle donna lieu à un roman au registre *hard-boiled*, publié chez Grosset & Dunlap (NY) en 1927, avec le même titre et signé par les mêmes auteurs. Le roman, à vrai dire de qualités littéraires modestes, revêt toutefois un certain rôle historique et documentaire, puisque

6 Cf. Maurizio Pistelli, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano*, Roma, Donzelli, 2006, p. 120.

7 Ennio Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, Milan, Adelphi, 2010, p. 41. Le compte-rendu critique de Flaiano, intitulé «*Il processo di Mary Dugan di Bayard Veiler*», parut la première fois en 1940 dans les pages de *Oggi*.

nous y trouvons les quelques rares, ou peut-être les seules, images de la première représentation [FIG. 1-5]. Elles nous plongent rapidement dans la culture et la contre-culture des *Roaring Twenties*, dans le monde du prohibitionnisme, des *gangstas*, des *flappers*, des *speakeasies* et, en partie, d'Harlem et du jazz naissant – une époque scintillante comme nulle autre, aux forts contrastes et destinée à être brutalement tronquée par la crise de 1929.

L'intrigue de *Broadway* ne consistait pas en un *whodunit* mais en un policier "à l'américaine". Elle mettait en scène deux bandes rivales qui se disputaient depuis longtemps le marché newyorkais de la contrebande d'alcool. L'épilogue de cette guerre a lieu au Paradise Night Club de Broadway, un endroit pas vraiment conseillé pour les familles. Une discussion très animée éclate entre les deux chefs de bande, tandis que se déchaîne une danse étincelante de danseuses en très petite tenue. Comme dans un roman de Chandler, Stewe Grandall tue Scar Edwards, couvert par le brouhaha du spectacle. Avec l'aide de l'un de ses sous-fifres il sortira son cadavre en le faisant passer pour un ivrogne. Personne ne remarque rien, sauf Roy Lane, le danseur fiancé de Billie More, une véritable *damsel in distress* qui se démène sans cesse pour s'arracher des griffes du concupiscent Stewe. Un policier arrive, une enquête démarre, mais Stewe et ses fidèles opposent un mur d'*omertà*. Cependant, c'était sans compter Pearl, la danseuse qui aime Scar. Et maintenant, c'est Pearl qui lui tire dessus, elle aussi couverte par la musique. Puis, elle va danser, puisque c'est son tour de monter sur scène⁸.

À la suite du triomphe américain, le drame fut exporté, avec un grand succès, en Europe aussi. Charles Méré (Marseille 1883 – Paris 1970) l'adapta en français en 1928 et, la même année, l'ancien avocat de Tolentino, Mario Mattoli, le proposa en Italie avec la compagnie Za-Bum [FIG. 6], qu'il avait fondée lui-même l'année précédente (après son expérience auprès de la célèbre Suvini-Zerboni), dans le but déclaré de faire jouer des acteurs de théâtre dans les spectacles de revue. En l'espace de quelques années, la Spettacoli Za-Bum occupe une place de premier plan pour la qualité de ses productions (*Broadway*, justement, ou *Le foglie* de Giuseppe Giacosa). Le *Broadway* de Mattoli [FIG. 7] gardait l'intrigue *hard-boiled*, mais elle se transformait en même temps en un spectacle de revue afin de mieux répondre aux goûts du public italien : il s'agissait d'un mélange de récitations, chansons et ballets égrenés le long d'un fil narratif qui constituait le trait d'union entre les différents numéros. Mattoli finit par renverser le rapport texte-musique de la pièce originale, en ramenant ces dernières et les danseuses au premier plan et laissant prudemment l'intrigue policière, nouvelle pour les scènes italiennes,

8 George Abbott, Philip Dunning, *Broadway. A Play*, New York, George H. Doran co., 1927.

à l'arrière-plan. Le résultat de ces modifications fut, selon les mots d'un certain "e.ber", un journaliste de l'époque, presque anonyme et méfiant, qui écrivait dans *La Gazzetta del Popolo*, «*la sfolgorante espressione del teatro ultra-moderno: lampeggiamenti iridati, fosforescenze represses, colori cupi più che incubi, fiori di carne incipriata*»⁹. Certes, le critique théâtral fut dérouté, par ces éclats de lumières irisés, mais aussi par les *colored* du texte original que Mattoli garda tels quels («*negri – negri autentici – sonatori di jazz*»¹⁰), mais heureusement les temps n'étaient pas encore murs pour les interdire (ils le deviendraient seulement quelques années plus tard, à partir de la campagne d'Éthiopie: «*La faccia nera di Cam*», rappelle Leopoldo Zurlo, le censeur de théâtre fasciste, avec sa manière reconnaissable, «*divenne obbligatoriamente ostica per la censura solo nell'aprile 1934*»¹¹).

Parmi les acteurs du *Broadway* de Mattoli nous trouvons, entre autres, Camillo Pilotto dans le rôle de Stewe, Milly Moignone dans le rôle de Billie Moore, Romano Calò dans celui de l'inspecteur de police et, jouant le rôle de Jim, "Gorilla di Chicago", et même Totò¹². Avec la perplexité de "e.ber", qui disait être presque surpris du fait que «*nessuno si era annoiato ieri sera*» (puisque, d'après lui, «*gli applausi non furono né molti né fragorosi*»¹³), ce fut un grand succès aussi en Italie, au point qu'Edoardo Nulli, l'agent de Pirandello, se plaignit avec le Maestro lui-même, l'année suivant la première représentation, «*per la concorrenza che ora si sta mettendo a fare, nella stessa provincia, l'impresa Za-Bum coi suoi spettacoli sensazionali, il Broadway (che hanno rimesso su) e la Mary Dugan e il K.41, per cui è una corsa a perdiffiato a chi arriva prima*»¹⁴.

9 « l'expression fulgurante du théâtre ultra-moderne: des éclats de lumière irisés, des phosphorescences feutrées, des couleurs plus sombres que des cauchemars, des fleurs de chair poudrée ». On peut retrouver le compte-rendu critique de « e. ber » (8 novembre 1928), avec d'autres compte-rendus, des informations concernant le spectacle, les programmes, les affiches, etc. dans le très utile dvd qui accompagne le volume de Stefano Baldi, Nicoletta Betta, Cristina Trincherò (éd.), *Il Teatro di Torino di Riccardo Gualino. Studi e documenti*, Lucque, LIM, 2013.

10 « des noirs – des noirs authentiques – joueurs de jazz », *Ibidem*.

11 « le visage noir de Cam devant nécessairement répugnant aux yeux de la censure seulement en 1934 », Leopoldo Zurlo, *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1952, p. 252.

12 Dans le dvd qui accompagne Stefano Baldi et al., *op. cit.* On peut retrouver le casting complet du spectacle.

13 « personne ne s'était ennuyé hier soir » « les applaudissements ne furent pas nombreux, ni nourris », *Ibidem*.

14 « de la concurrence qu'est en train de lui faire, dans la même province, la compagnie Za-Bum avec ses spectacles sensationnels, le *Broadway* (qu'ils ont proposé à nouveau), la *Mary Dugan* et le *K. 41*: pour ces spectacles, c'est une course effrénée à qui arrive le premier », Benito Ortolani (éd.), *Luigi Pirandello. Lettere a Marta Abba*, Milan, Mondadori, 1994, p. 301.

Après ce premier et heureux *tryout*, le théâtre policier deviendra très populaire sur les planches en Italie. Il recevra une consécration officielle en 1932 avec la naissance de la Compagnie des Spectacles Policiers, la première et la plus importante du genre, dont le plus grand interprète fut le directeur de troupe Romano Calò¹⁵. Ce dernier pouvait se targuer d'une longue expérience de terrain, puisqu'il avait commencé, comme nous l'avons dit, en jouant justement dans *Broadway*, en plus des deux pièces de Veiler. Avec sa compagnie – dont fera partie, entre autres, Laura Aldani, la star de l'époque –, Calò travaillera beaucoup aussi pour la radio naissante. Giulio Donadio se mettra ensuite dans le sillage de Calò, puisqu'il fondera en 1934 une compagnie similaire – la Compagnia del Giallo – spécialisée dans les drames policiers aux fortes couleurs et qui fera, ça va sans dire, recette, «*come a suggerire che i box office coincidono in modo antifrastico colle invettive, colle apostrofi della Cultura militante*»¹⁶.

Lieux de débauche : de New York à Londres

D'une part, donc, l'importation de textes *ad hoc* à partir des premiers maîtres anglo-américains du frisson, afin de ranimer un répertoire théâtral sclérosé et incapable de répondre de manière adéquate aux demandes d'un public qui réclame, en Italie aussi, le suspens de ce nouveau genre. D'autre part, le parcours d'obstacles que le gouvernement de Mussolini met en place, avec de plus en plus de détermination, pour les premiers écrivains de policiers italiens.

On sait que, selon l'optique fasciste, il était nécessaire d'éliminer la rubrique criminalité dans la presse italienne, étant donné que l'on n'arrivait pas encore à l'éradiquer dans les villes. La circulaire 420/B-1 du 26 septembre 1928 (*Réglementation des publications périodiques*), qui renvoie à des circulaires précédentes, constitue un tournant dans ce domaine et vise à dire le dernier mot, sans appel :

IV. Perché la stampa possa sempre più cooperare all'opera di moralizzazione e di educazione delle masse è indispensabile che abbia la più rigorosa applicazione la circolare telegrafica N. 806, diramata da S.E. il Capo del Governo in data 9 gennaio 1926, che riguarda la smobilitazione della cronaca nera, con particolare riferimento alle notizie di suicidi, tragedie passionali, violenze ed

15 Maurizio Pistelli, *op. cit.*, p. 117.

16 « comme pour sanctionner le fait que les box offices répondent de manière antiphrastriques aux invectives, aux apostrophes de la critique militante », Paolo Puppa, «La Francia in Italia e l'Italia in Francia tra gli anni Venti e Trenta», in Laura Vazzoler (éd.), *Il teatro degli anni venti*, Rom, Bulzoni, 1987, p. 223.

atti di libidine commessi su minorenni, ed altri fatti che possano esercitare una pericolosa suggestione sugli spiriti deboli od indeboliti¹⁷.

Pour un écrivain il devient ainsi de plus en plus difficile de construire un policier impliquant des homicides, des vols ou des suicides et de le situer à Rome, Turin ou Milan. Évidemment, la politique gouvernementale se montre excessivement contradictoire dans ce cas aussi. En effet, d'une part, elle intervient sur les contenus des romans, censurant à tort et à travers. D'autre part, elle impose aux maisons d'édition un quota d'au moins 20 % d'écrivains italiens à insérer dans toutes les collections, y compris dans les collections policières¹⁸. Mondadori décide de publier *Il Settebello* de Varaldo dans sa collection de "gialli" justement pour répondre à cette exigence, en misant sur la popularité auprès du public italien de cet écrivain, qui en était néanmoins à son premier policier¹⁹. Entre-temps disparaissent l'un après l'autre, toujours selon des injonctions sans appel, les mots étrangers. Même *Settebello*, avec ses revolvers, ses cocktails, ses soubrettes, ses *dancings* et ses *halls*, ses cotillons et *fox-trot* (et même avec un «*All right!*», un *pijama* et une *jungla*) semblera rapidement appartenir à une époque révolue.

À partir de 1936, depuis la rupture définitive avec la Grande Bretagne provoquée par la Guerre d'Éthiopie, la "*perfidie Albion*" deviendra (avec ses alliés américains) le lieu de débauche idéal où l'on situait régulièrement les intrigues criminelles : l'écrivain de policiers italien avait ainsi trouvé une solution de contournement. Le théâtre de Guglielmo Giannini nous offre en ce sens un cas représentatif, premièrement, parce qu'il s'agit d'un auteur très populaire à l'époque ; deuxièmement parce qu'il saura justement contourner l'obstacle spatio-temporel en faisant se dérouler presque toujours ses intrigues chez les Américains et les Anglais²⁰. Les faits de *Grattacieli* se produisent dans un appartement

17 « IV. Afin que la presse puisse contribuer de plus en plus à l'œuvre de moralisation et d'éducation des masses, il est indispensable que soit appliquée de la manière la plus rigoureuse possible la circulaire télégraphique N. 806, diffusée de S. E. Le Chef du Gouvernement le 9 janvier 1926, qui concerne l'élimination des rubriques de criminalité, et notamment au sujet de suicides, crimes passionnels, violences et actes libidineux dirigés vers des mineurs, et d'autres faits qui puissent avoir une influence dangereuse sur les esprits faibles ou affaiblis », Riccardo Cassero, *Le veline del Duce. Come il Fascismo controllava la stampa*, Milan, Sperling & Kupfer, 2004, p. 8.

18 Gianni Canova, « Il giallo italiano negli anni Trenta », in AA.VV., *Il giallo degli anni Trenta*, Trieste, Lint, 1988, p. 25. Cf. aussi Maurizio Pistelli, *op. cit.*, p. 106.

19 Francesco De Nicola, introduction à Alessandro Varaldo, *Il sette bello*, *op. cit.*, p. 6.

20 Les citations des textes de Giannini sont tirées de *La donna rossa*, in: *La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera* (1 giugno 1935, pp. 505-514), et *Cinque commedie di Guglielmo Giannini*, Roma, Arcoscenico, 1961 (vol. I), dont nous indiquons dans le corps du texte uniquement le numéro de page.

newyorkais, *La donna rossa* (1934) et *Mimosa* (1934) dans un site balnéaire anglais, alors que *Anonima fratelli Roylott* (1934) et *La sera del sabato* (1934) se situent à nouveau aux États-Unis. Mais de quelle Amérique et de quelle Angleterre s'agissait-il? Et quel type d'Anglais pouvait transparaître dans ses textes? En effet, après avoir choisi certains lieux où se produisaient des faits pour des raisons de convenances, avoir cherché et trouvé une solution qui rendait hommage aux grands spécialistes du genre et attribué une origine exclusivement étrangère aux délinquants, il restait encore le problème concret de comment représenter, en Italie, à ce moment précis, le monde anglo-saxon. Cette représentation sera destinée à servir de référence pour les générations suivantes d'écrivains italiens de policiers: ils trouveront ici une sorte d'«*année zéro*» de l'histoire du genre. Comme nous pouvons l'imaginer, la représentation de Giannini et de ses homologues n'était ni documentaire ni obsédée par l'idée de réalisme. En général, en effet, l'auteur italien n'était pas intéressé par cet aspect et peut-être, n'aurait-il même pas été capable de l'aborder. Avant que l'obstructionnisme fasciste n'intervienne de manière directe, le monde anglo-saxon des années vingt et trente, n'était pas perçu comme étant proche du monde italien – comme pouvait l'être, par exemple, l'univers des «*cousins français*» –. L'Amérique non plus n'était pas pour les Italiens un pays dominant et colonisateur comme il le serait des années plus tard, un phare à suivre, un modèle de style et de comportement comme il le deviendrait de plus en plus à partir de l'après-guerre. Jusqu'au plan Marshall, l'Amérique demeurera pour la majorité des Italiens (à l'exception, évidemment, d'une partie des intellectuels), un monde somme toute lointain et méconnu, au point que, dans la traduction de Giorgio Bassani de *Il postino suona sempre due volte* de 1946, le coca-cola nécessite encore une note d'explication dans laquelle on le définit comme «*Acqua gasosa*»²¹. Dans les faits, on n'a accès au monde anglo-saxon que sporadiquement et on ne peut connaître, ou croire connaître, que la langue. Les doublons du «*Commissario americanizzante, in versione a volte goffamente nostrana*» commencent ainsi à se diffuser²². À cela, s'ajoutent aussi d'autres éléments spécifiques dus à la nécessité d'obéir – de manière pas toujours très stricte, à vrai dire – à des injonctions capricieuses provenant d'en haut: elles imposent, outre le lieu des intrigues et l'élimination des mots étrangers, une exaltation pleine de fierté de la virilité italienne face aux sournoises puissances ennemies de l'Axe. Ces

21 «*eau gazeuse*», James Cain, *Il postino suona sempre due volte*, traduction de Giorgio Bassani, Milan, Bompiani, 1945 (1934), p. 117.

22 «*Commissariat américanisant, dans une maladroite version italienne*», Paolo Puppa, *op. cit.*, p. 212.

injonctions, par ailleurs, se modifient rapidement en l'espace d'une décennie, à partir de la Guerre d'Éthiopie et du rapprochement, de plus en plus accentué, de l'allié allemand. Dans le meilleur des cas, donc, la représentation des États-Unis et de la Grande Bretagne est pauvre et stéréotypée: plus précisément, le modèle de référence n'était pas vraiment l'image archétypale diffuse, mais l'image qu'on voulait avoir: «*forse non è la "vera" America quella che appare in questi gialli, ma sicuramente ritroviamo l'idea che di "America" avevano gli uomini di allora*»²³. New York au théâtre, c'est le skyline des gratte-ciels, les enseignes au néon qui clignotent, les incontournables revolvers qui sortent rapidement des poches des vestes, le souvenir d'un prohibitionnisme absurde à peine abandonné, les cigarettes qui brûlent et qu'on allume rapidement – du moins avant la diffusion des études sur le danger du tabagisme, toujours d'origine anglo-saxonne, datées des années cinquante. De manière significative, il s'agit d'une représentation qui en dit beaucoup aussi sur ce dont elle ne parle pas, surtout à partir de la deuxième moitié des années trente: les noirs disparaissent (mieux, les «*nègres*», comme on les appelait avant l'avènement du *politically correct*), qui cependant contribuaient à la couleur, comme on l'a vu, seulement quelques années plus tôt, et les Juifs – quand il y en a – sont faux et dangereux, comme M. Skirotas, alias «*le Juif de Smirne*» de *La sera del sabato*. Souvent les noms des personnages laissent transparaitre la connaissance d'un *foreign English*, même quand ils ne sont pas italianisés: Erick Roylott, par exemple, ou Brian toujours écrit Brien, ou encore un Frank écrit avec «ck» dans *Grattacieli*. Mais ils sont souvent italianisés, afin de se plier aux contraintes fascistes qui abhorrent les emprunts d'autres langues. Ainsi, pullulent les Stefano Morris et les Giorgio Barret (*Anonima fratelli Roylott*), ou les Osvaldo Morton (*La donna rossa*). Si Tony Savarese ne sonne pas faux en tant que personnage italo-américain, Alfredo Derrick détonne beaucoup plus (*La sera del sabato*). Dans le même esprit, bien que l'intrigue de *La donna rossa* se déroule dans «*una villa sulla costa meridionale dell'Inghilterra, epoca presente*»²⁴, la villa est une très italienne «Villa Ada»; l'«Hôtel del Parco» nous fait regretter un Park Hotel, bien plus adapté, et la très célèbre East Bank se transforme en une exotique «Banca dell'Est»²⁵. Un vague «Commissario Quarto», où doit se rendre l'avocat Evans dans l'*Anonima fratelli Roylott*, fait penser à un *Fourth Precinct*, traduit de manière maladroite à partir d'une source non identifiée et, s'il peut

23 « peut-être que ce n'est pas la "vraie" Amérique celle qui apparaît dans ces policiers, mais nous y trouvons sûrement l'idée d'"Amérique" qu'on avait à l'époque », Paolo Quazzolo, *op. cit.*, p. 109.

24 « villa sur la côte méridionale de l'Angleterre, de nos jours », p. 505.

25 « Banque de l'Est », *Anonima fratelli Roylott*, p. 30, 15.

apparaître selon les règles un inspecteur de Scotland Yard (*La donna rossa*), il se peut aussi qu'un inspecteur de police (par ailleurs nommé «Dick», *nomen omen*) laisse un «brigadiere» surveiller les bureaux Roylott pendant son absence²⁶. La définition même de «*società anonima*», d'autre part, est révélatrice, car elle est étroitement liée à une tournure italo-française, très éloignée de son équivalent américain, la corporation. Et encore : un «*Governatore*» refuse, comme il en est de son ressort, «la *grazia*», avant que le recours ne soit rejeté aussi «*dalla Corte Suprema*». Mais ensuite nous apprenons qu'on peut être jugés en «*Cassazione*»²⁷. Il s'agit, en somme, d'un processus poussé de domestication de l'élément étranger qui d'une part efface les éléments dérangeants et d'autre part renonce à tout effort de type documentaire. Le circuit narratif, qui part d'Italie et y revient après une étape obligée à l'étranger, n'échappe donc pas à une hybridation, à une forme de compromis. À une *pars destruens* (l'interdiction de situer le crime en Italie) correspond ainsi une *pars construens*. Cette dernière vise à obéir de manière parfois servile au régime et à un syncrétisme inédit désireux d'adresser un éloge maladroit au Duce par le respect d'une norme qu'on craint avant tout chose : il serait intéressant de connaître, écrivait Flaiano en 1940 à propos de *Il processo di Mary Dugan*, «*i motivi che hanno spinto il trovarobe a mettere, nell'aula del tribunale, al posto di Washington, un busto di imperatore romano* i»²⁸.

Bien que les spectateurs du théâtre jaune finissent donc par assister à une intrigue qui ne se déroulait pas chez eux, portée par des personnages qui n'avaient pas des noms qui sonnaient comme les leurs et qui ne parlaient pas comme eux, ce genre s'épanouit largement, comme nous l'avons dit, sans interruption, jusqu'à la moitié des années 1950. À ce moment-là, seulement la télévision réussit à faire ce que le Fascisme et la radio n'avaient pas pu faire, c'est-à-dire éradiquer, si ce n'est le genre lui-même, du moins sa version scénique et performative. Le théâtre policier sera donc justement l'une des premières victimes de cet extraordinaire *serial killer* qui prendra l'habitude de signer seulement avec ses initiales : TV.

Traduction de Michela Toppiano

Aix Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, France

26 *Anonima fratelli Roylott*, p. 60.

27 « La grâce », « par la Cour suprême », « Cour de Cassation », *Anonima fratelli Roylott*, p. 79, 81, 85.

28 « les raisons qui ont poussé l'accessoiriste à mettre dans la salle du tribunal un buste d'empereur romain à la place de Washington », Ennio Flaiano, *op. cit.*, p. 43.





Figure 1 à 5. Première de Broadway. Sources Philip Dunning, George Abbott, Broadway, Grosset & Dunlap, New York, 1927

Affleurements de l'intrigue policière dans *À la recherche du temps perdu*

Stéphane Chaudier

Université Charles de Gaulle, Lille 3 – ALITHiLa, EA 1061

Si on peut considérer *À la recherche du temps perdu* comme un vaste roman policier, ce n'est pas en raison de son contenu romanesque, mais à cause de l'épistémologie qui sous-tend le grand récit proustien. Proust est en effet le contemporain de ce moment intellectuel où le paradigme indiciare hante et nourrit les sciences humaines, comme l'a magistralement montré Carlo Ginzburg, dans *Mythes emblèmes traces: morphologie et histoire* (1986). Notre étude s'efforce de comprendre pourquoi le héros narrateur de la *Recherche* est à la fois un excellent sémiologue, habile à déchiffrer les signes, c'est-à-dire à les interpréter comme les effets d'une cause dissimulée, inavouable ou honteuse, et un détective désastreux. Chaque fois en effet que le héros de Proust doit mettre au jour une vérité qui le concerne, lui et ses amours, le paradigme indiciare échoue lamentablement à produire le moindre résultat. Mais pourquoi? Dans la *Recherche*, le roman policier affleure lorsque les sexualités déviantes ou perverses (c'est-à-dire socialement considérées telles), comme l'homosexualité masculine ou la pédophilie, se retrouvent confrontées à la police ou à la justice. Quoique hétérosexuel, le héros de Proust se sent enveloppé dans une nébuleuse de culpabilité à la fois morale et légale, diffuse et omniprésente, ce qui le rend incapable de mener une enquête dès lors que ses intérêts sont en jeu. Pour le héros, la quête de la vérité est désintéressée ou elle n'est pas: c'est le paradigme du savant plus que celui du détective qu'il convient de mobiliser si l'on veut comprendre la logique de ses réussites et de ses échecs.

Strangely enough, *In Search of Lost Time* could be considered as a protacted detective novel; the story in itself does not make Proust's novel a whudunnit or a thriller; but the epistemology which underlines Proust's fiction is close to what Carlo Ginzburg labelled the 'evidential paradigm'. This study tries to understand why the hero of *In Search of Lost Time* is at the same time a sagacious semiologist, remarkably able to decipher signs and search clues, and a disastrous detective, whenever he undertakes to discover a truth related to his own complicated love affairs. This intriguing paradox could be overcome if we remember the legal status of homosexuality at the turn of the XIXth and XXth centuries. Detectives and inspectors appear in Proust's fiction in close relation to the repression of homosexuality; the hero, who is not supposed to be gay, is none the less submitted to a permeating feeling of guilt which makes him very much akin to the most infamous homosexual characters of the novel. That's why the hero of *In Search of Lost Time* so badly lacks the will or the pugnacity of a good detective though he has all the intellectual resources that would qualify him to become a sleuth. If we are to understand the logic of his semiological success and failures, we ought to consider Proust's hero not as a determined detective, but rather as a selfless scientist.

Je vous annonce une grande nouvelle: *À la recherche du temps perdu* n'est pas un roman policier. Et pourtant. En s'interrogeant sur les traces que dépose dans la *Recherche* la topique romanesque de l'enquête, je voudrais mettre en relief la prégnance, chez Proust, d'un imaginaire intellectuel que Carlo Ginzburg a nommé « le paradigme indiciaire ». À la fin de son article si justement célèbre, « Traces, racines d'un paradigme indiciaire », Ginzburg note: « On peut aisément démontrer que le plus grand roman de notre temps – *À la recherche du temps perdu* – est construit selon un rigoureux paradigme indiciaire¹. » Le proustien peut s'étonner que Ginzburg, par une note, ne daigne pas renvoyer à l'illustre essai de Deleuze: *Proust et les signes*². Cette intention ou cet oubli sont à la fois justes et injustes; ils sont donc en partie justifiés. Il est évidemment injuste de ne pas savoir gré à Deleuze d'être le premier à interpréter *La Recherche* comme une vaste enquête sur les signes: signes vides de la mondanité, signes mensongers de l'amour, signes sensibles, signes d'art. Magistralement, Deleuze explique que le narrateur de Proust n'est pas mu par une sorte de désir idéalement spontané de vérité. Le narrateur rencontre des signes énigmatiques et subit leur influence magnétique; les signes réclament de lui un déchiffrement, il s'exécute. Mais pourquoi le fait-il? Deleuze ne se pose pas la question. Carlo Ginzburg, lui, tient la réponse: à l'époque de Proust se met en place le dernier avatar d'un très ancien paradigme indiciaire. Morelli, historien d'art, Freud, médecin, la police scientifique et Sherlock Holmes qui en est l'illustration littéraire, mais aussi Spitzer, le stylisticien viennois, se tournent tous les quatre vers des détails apparemment négligeables et/ou inconscients pour partir eux aussi à la recherche de vérités insoupçonnées. Proust aurait transposé cette révolution épistémologique dans son roman.

L'enquête est lancée. Elle démarre avec Françoise, la vieille domestique du Narrateur. Puis je présenterai la notion de paradigme indiciaire en confrontant le travail de Ginzburg, historien, homme de science, et celui d'un romancier comme Proust. Nous entrerons ensuite dans les arcanes de la *Recherche*. Pour

-
- 1 Carlo Ginzburg, *Mythes emblèmes traces: morphologie et histoire* [1986], Paris, Flammarion, 1989, traduction de Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet; je cite l'édition augmentée parue chez Verdier, Lagrasse, coll. de poche, traduction revue par Martin Rueff, 2012, p. 291.
 - 2 *Marcel Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1964; nouvelle édition augmentée, *Proust et les signes*, 1970. Voir aussi Stéphane Chaudier, « Proust aux éclats », dans Bruno Gelas (dir.) et Hervé Micolet (dir.), *Deleuze et les écrivains, littérature et philosophie*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007, p. 85-93; « Ce que Deleuze doit à Proust: une stylistique de l'affect », dans Adnen Jdey (dir.), *Gilles Deleuze, la logique du sensible, esthétique et clinique*, Paris, De l'incidence éditeur, 2013, p. 179-199.

comprendre comment la topique policière s'inscrit dans la *Recherche*, il nous faudra déployer en toile de fond l'angoisse liée à la criminalisation de l'homosexualité. Par l'intrigue policière, l'écriture de Proust s'efforce de penser le mal et de circonscrire sa diffusion, malgré la labilité des frontières entre le bien et le mal, malgré la porosité entre les verbes *nuire* et *protéger*, entre ce qui menace et ce qui rassure. On montrera enfin comment le travail de l'enquêteur jaloux se double d'un véritable travail intellectuel au terme duquel le héros narrateur se dote d'une sémiologie et d'une épistémologie indiciaries qu'il nous reviendra d'évaluer.

Françoise détective ou l'art de faire avorter une intrigue policière

Donnons tout de suite un exemple qui montre à quel point Proust comprend en profondeur la nature du paradigme indiciaire cher à Ginzburg et comment il en retravaille les enjeux. À côté des sémiologies prestigieuses, Ginzburg signale l'existence de disciplines ou de pratiques indiciaires populaires ; il cite « la capacité de reconnaître les défauts d'un cheval d'après ses jarrets, un orage d'après le changement subit du vent, une intention hostile sur un visage qui s'assombrit³. ». Dans la *Recherche*, Françoise, la bonne, est la spécialiste de ce savoir indiciaire populaire qui impressionne, par son acuité, le narrateur et sa famille :

Elle avait, pour savoir immédiatement tout ce qui pouvait nous arriver, à mes parents et à moi, de désagréable, un pouvoir dont la nature m'est toujours restée obscure. Peut-être n'était-il pas surnaturel et aurait-il pu s'expliquer par des moyens d'informations qui lui étaient spéciaux ; c'est ainsi que des peuplades sauvages apprennent certaines nouvelles plusieurs jours avant que la poste les ait apportées à la colonie européenne, et qui leur ont été en réalité transmises, non par télépathie, mais de colline en colline à l'aide de feux allumés⁴.

Au nom du réalisme épistémologique, Proust réfute l'explication surnaturelle qui n'explique rien ; il préfère avancer l'hypothèse plus vraisemblable d'une sorte de savoir pratique, né de la situation sociale, et comparable, par son étrangeté et son efficience, à celui des « sauvages » : car le thème de la domesticité permet à Proust de lancer la *Recherche* sur la voie d'une sorte d'ethnographie du proche ou

3 *Mythes emblèmes traces, op. cit.*, p. 271.

4 *À la recherche du temps perdu, Le Côté de Guermantes*, volume II, p. 363. Je cite d'après la nouvelle édition Pléiade, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1987-1989. C'est moi qui souligne.

du quotidien. Plus loin, il décrit exactement les ressorts de ce savoir indiciaire si puissamment réaliste :

Mais la première, Françoise me donna l'exemple [...] que *la vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifestée*, et qu'on peut peut-être la recueillir plus sûrement sans attendre les paroles et sans tenir même aucun compte d'elles, dans *mille signes extérieurs, même dans certains phénomènes invisibles*, analogues dans le monde des caractères à ce que sont, dans la nature physique, les changements atmosphériques. J'aurais peut-être pu m'en douter, puisque à moi-même, alors, il m'arrivait souvent de dire des choses où il n'y avait nulle vérité, tandis que je la manifestais par *tant de confidences involontaires de mon corps et de mes actes (lesquelles étaient fort bien interprétées par Françoise)*; j'aurais peut-être pu m'en douter, mais pour cela il aurait fallu que j'eusse su que j'étais alors quelquefois menteur et fourbe. Or le mensonge et la fourberie étaient chez moi, comme chez tout le monde, commandés d'une façon si immédiate et contingente, et pour sa défensive, par un intérêt particulier, que mon esprit, fixé sur un bel idéal, laissait mon caractère accomplir dans l'ombre ces besognes urgentes et chétives et ne se détournait pas pour les apercevoir⁵.

Le paradigme indiciaire est l'ennemi du préjugé idéaliste ; à l'explicite verbalisé, il préfère l'observation de l'extra ou de l'infra verbal. Bref, Françoise se comporte comme un détective. Elle est soupçonneuse : elle présuppose chez ses maîtres l'intention de lui cacher ce qui leur est déplaisant d'admettre ou d'avouer ; elle reconquiert une forme de dignité sociale en les perçant à jour. On tient là les quelques mots clés décrivant le climat moral qui fait affleurer l'intrigue policière dans la *Recherche* : le secret, le mensonge, la suspicion, le conflit des égos, la supériorité heuristique du geste involontaire qui trahit sur la parole qui justifie.

Voyons maintenant comment Françoise met en œuvre sa perspicacité indiciaire. Albertine montre un jour à son amant deux bagues : l'une lui viendrait de sa tante ; elle aurait acheté l'autre. Bien que soupçonneux, tyrannique, anxieux, l'amant jaloux ne pense même pas à observer ces bagues. Il se contente de banalités superficiellement esthétiques, comme le montre ce petit dialogue entre les amants : « En tout cas, celle-ci est très jolie ; je ne peux pas distinguer les ciselures autour du rubis, on dirait une tête d'homme grimaçante. Mais je n'ai pas une assez bonne vue. – Vous l'auriez meilleure que cela ne vous avancerait pas beaucoup. Je ne distingue pas non plus⁶. » Le héros ne veut pas voir l'indice : nulle curiosité en lui, nul intérêt pour le bijou qui orne le corps de sa maîtresse. Le voilà pris en flagrant délit de paresse intellectuelle. Mais quelques mois plus tard,

5 *À la recherche du temps perdu, Le Côté de Guermantes*, volume II, p. 363.

6 *À la recherche du temps perdu, La Prisonnière*, volume III, p. 671.

Albertine s'étant enfuie, Françoise et le narrateur rangent ses bagues. Ce dernier soutient que les deux bagues ne lui viennent pas de la même personne :

« Pas de la même personne ! s'écria Françoise, Monsieur veut rire, elles sont pareilles, sauf le rubis qu'on a ajouté sur l'une, il y a le même aigle sur les deux, les mêmes initiales à l'intérieur. » Je ne sais pas si Françoise sentait le mal qu'elle me faisait, mais elle commença à ébaucher un sourire qui ne quitta plus ses lèvres. « Comment, le même aigle ? Vous êtes folle. Sur celle qui n'a pas de rubis il y a bien un aigle, mais sur l'autre c'est une espèce de tête d'homme qui est ciselée. – Une tête d'homme ? Où Monsieur a vu ça ? Rien qu'avec mes lorgnons j'ai tout de suite vu que c'était une des ailes de l'aigle ; que Monsieur prenne sa loupe, il verra l'autre aile sur l'autre côté, la tête et le bec au milieu. On voit chaque plume. Ah ! c'est un beau travail⁷. »

Les lorgnons de Françoise ne sont pas sans rappeler ceux du médecin Cottard qui, au casino d'Incarville, déplorait de ne pas les avoir sur lui pour se faire confirmer l'intuition dont il faisait part à un narrateur déjà aveugle : sous les yeux des deux hommes, Albertine et Andrée valsent langoureusement ; leurs seins se touchent ; elles seraient au comble de la jouissance, diagnostique le médecin⁸. Avatar populaire du savant positiviste, Françoise suscite une efflorescence de questions chez le héros : que représentent au juste les ciselures de ces bagues ? Une tête d'homme ou un aigle ? De qui viennent ces bagues ? D'un homme ? D'une femme ? Albertine a-t-elle menti ? Pourquoi ? Les traces sont à la fois des faits à enregistrer et des signes à interpréter. Françoise a pour elle la faculté d'observation, ou plus exactement, la passion de l'observation, là où son maître a fait preuve d'une sorte d'apathie empirique. Ce regard aigu est mis en mouvement par la volonté de savoir, c'est-à-dire par un affect : Françoise déteste Albertine, elle veut lui nuire, la confondre, mettre au jour sa duplicité.

À peine ébauché, ce petit roman policier tourne court : le héros ne cherchera pas à savoir qui a donné ces bagues à Albertine. Il n'en déduira pas son caractère ou ses goûts sexuels ; de cette enquête factuelle, il ne tirera pas la décision de l'épouser ou de la quitter. La modernité proustienne consiste moins à montrer la recherche de la vérité que la résistance du sujet à la vérité. Si Françoise a fait naître un problème, le récit moderne, donc déceptif, consiste à différer la recherche, à vaporiser la solution. Le savoir indiciaire de Françoise reste donc sans effet pratique ; il se perd dans les sables de la passivité angoissée, dans les déserts d'une psychologie aboulique :

⁷ *À la recherche du temps perdu, Albertine disparue*, volume IV, p. 46.

⁸ *À la recherche du temps perdu, Sodome et Gomorrhe*, volume III, p. 191.

Atterré, les deux bagues à la main, je regardais cet aigle impitoyable dont le bec me tenaillait le cœur, dont les ailes aux plumes en relief avaient emporté la confiance que je gardais dans mon amie, et sous les serres duquel mon esprit meurtri ne pouvait pas échapper un instant aux questions posées sans cesse relativement à cet inconnu dont l'aigle symbolisait sans doute le nom sans pourtant me le laisser lire, qu'elle avait aimé sans doute autrefois⁹ [...].

La contemplation médusée de la bague engendre une sorte d'*ekphrasis* hallucinée : l'aigle de la bague perçu par Françoise et la tête d'homme grimaçante que voyait le héros se rejoignent dans une scène de torture, qui réactive magnifiquement le mythe de Prométhée. Toutes les potentialités du bijou s'actualisent dans l'imaginaire : l'aigle, le symbole représenté, devient un agent et l'instrument d'un tourment intérieur. Le héros est puni d'un savoir qu'il n'a même pas acquis ; et ce savoir lacunaire ne lui sert à rien.

Fort de cet exemple, je soulignerai quelques affinités entre le romanesque proustien et le paradigme indiciaire. Le paradigme indiciaire n'est pas, dans la *Recherche*, une matrice heuristique mais un « imaginaire intellectuel » c'est-à-dire une structure à la fois rationnelle et irrationnelle qui articule trois dimensions. La première dimension est évidemment épistémologique : enquêter, c'est chercher à connaître le passé, et plus exactement, ce qui s'est passé. Le propre du passé est d'être à la fois absent (puisqu'évincé par le présent) et connu (puisqu'il a eu lieu). La mémoire involontaire et l'enquête volontaire renversent, chacune à sa manière, cette double affirmation. Pour Proust le passé se révèle toujours présent, par les traces qu'il laisse ; et le passé apparaît comme relevant non plus du connu, du familier, mais de l'inconnu et de l'inquiétant. Si la mémoire involontaire met au jour l'aspect euphorique du passé, l'enquête volontaire présente, quant à elle, une forme de défaite déprimante de la pensée face à un passé immaîtrisable. La deuxième dimension de cet imaginaire intellectuel est d'ordre psychologique : on sait que le savant, comme Freud, Morelli ou Ginzburg, veut la vérité désintéressée ; il est déjà moins sûr que le policier ne veuille que la vérité ; ce dernier travaille aussi pour l'ordre social ; il cherche la justice. Mais que veut l'amant inquiet de Proust ? Il se prend parfois pour un savant et un policier, mais il désire non pas la vérité ou la justice mais *sa* vérité et *sa* justice ; plus exactement, il désire une vérité ou une justice qui lui permettent soit d'aimer, donc de souffrir, soit de ne pas aimer, et de ne pas souffrir. Bref, il désire des affects. Les mobiles de l'enquêteur proustien sont contradictoires ; sa justice intermittente est trop subjective pour ne pas être sujette à caution. Une enquête généalogique sur l'enquêteur s'impose :

9 *À la recherche du temps perdu, Albertine disparue*, volume IV, p. 48.

que veut vraiment l'homme qui, dans la vie, prétend qu'il veut la vérité? Il est certes légitime de vouloir la vérité dans le cadre d'un laboratoire ou d'une institution judiciaire; mais un amant, c'est-à-dire un homme ordinaire, peut-il se réclamer de cette même volonté de vérité? N'est-il pas conduit à déraisonner? La troisième dimension de cet imaginaire intellectuel est d'ordre poétique et métapoétique. La figure de l'enquêteur est cousine de celle du romancier. Tous deux construisent ou reconstruisent un récit; tous deux argumentent et donnent des preuves. L'enquêteur offre ainsi au romancier l'occasion de se mettre en scène et de réfléchir sur sa propre pratique, sur les rapports toujours compliqués entre fiction et vérité.

Proust, Ginzburg et le paradigme indiciaire

On ne présente plus Ginzburg. En m'appuyant sur son article « Traces¹⁰ », et sans mettre une seconde en doute le sérieux de sa démarche scientifique, je voudrais cependant souligner les aspects ou les potentialités romanesques de la pensée de Ginzburg. À quoi tiennent-ils? La première raison en est que Ginzburg cherche « à sortir des ornières de l'opposition stérile entre "rationalisme" et "irrationalisme"¹¹ ». Il argumente, il milite, en faveur d'une étude rationnelle de l'irrationnel, comme le rappelle la « Préface » du recueil, où le chercheur esquisse son autobiographie intellectuelle: « Je pensais que j'aurais aimé étudier des textes littéraires, en échappant à la fois aux déserts du rationalisme et aux marécages de l'irrationalisme¹². ». Ou encore: « Parmi les motivations qui me poussèrent à étudier les procès des sorcières, il y avait aussi le désir de démontrer qu'un phénomène irrationnel [...] pouvait être l'objet d'une analyse historique rationnelle mais non rationaliste¹³. » L'historien l'avoue sans ambages: il cherche à dépasser « l'antithèse idéologique entre rationalisme et irrationalisme¹⁴ ». Il souligne ainsi l'unité de la pensée qui, à partir d'une même aspiration cognitive, peut s'engager dans des voies rationnelles ou irrationnelles.

10 *Mythes emblèmes traces*, *op. cit.*, p. 218-294. Traduit par Monique Aymard, cet article est paru pour la première fois en 1979 sous le titre « Spie. Radici di un paradigma indiziario » (cf. *Mythes emblèmes traces*, « Références bibliographiques », p. 21).

11 *Mythes emblèmes traces*, *op. cit.*, p. 218.

12 *Mythes emblèmes traces*, *op. cit.*, p. 10.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*, p. 11.

En voulant articuler des notions faussement antinomiques, Ginzburg fait œuvre de savant. Proust, lui, fait œuvre de romancier : il montre comment son héros-narrateur ne parvient justement pas à dépasser des antagonismes intellectuellement et éthiquement ruineux ; car le jaloux proustien mobilise une pseudo-rationalité. Celle-ci prend volontiers l'allure paranoïaque d'une hyper-rationalité, laquelle se met au service d'une croyance irrationnelle. Le jaloux croit en effet que la femme aimée est perverse, diabolique :

D'ailleurs, plus même que leurs fautes pendant que nous les aimons, il y a leurs fautes avant que nous les connaissions, et la première de toutes : leur nature. Ce qui rend douloureuses de telles amours, en effet, c'est qu'il leur préexiste une espèce de péché originel de la femme, un péché qui nous les fait aimer, de sorte que, quand nous l'oublions, nous avons moins besoin d'elles et que, pour recommencer à aimer, il faut recommencer à souffrir¹⁵.

Ce « péché originel » a pour nom Gomorrhe ; tel est le nom que prend l'autonomie du désir féminin, dans *La Recherche*. Cette dérobade perpétuelle de l'amante meurtrit l'homme et exaspère son désir. On le voit : là où le savant, faisant primer l'intelligence, cherche et perce des issues, le héros de roman met ses passions intellectuelles à la disposition de passions irrationnelles, de désirs, de peurs, de fantasmes. Et cette imparfaite sublimation des affects conduit à la catastrophe.

L'intérêt de Ginzburg pour les transactions entre le rationnel et l'irrationnel le rapproche de la problématique du romanesque. Encore convient-il de définir la notion. Le romanesque n'est pas autre chose que la production d'émotions par le biais du récit : un récit est romanesque quand la représentation du temps et la mise en intrigue parviennent à susciter chez le lecteur d'intenses sentiments. Ce dernier est plongé dans une situation de roman ; de la donnée narrative, une émotion se dégage ; cette émotion fait penser ; et la pensée désormais ne sait plus si elle fonctionne pour satisfaire, prolonger, approfondir, démultiplier l'émotion, fût-ce en sacrifiant l'exigence de la vérité, ou si elle recherche une vérité authentique dont l'émotion peut être l'objet ou le simple truchement. Cette indécision peut être éprouvée par le romancier lui-même, jouant avec le feu de la représentation des émotions. Le mauvais romanesque, lui, se contente d'exprimer naïvement des émotions par une prose pathétique ; le bon romanesque les fait ressentir sans avoir besoin de les nommer ; ce détour, cette oblicité, oblige le lecteur à réfléchir sur ses émotions et sur la manière dont le roman les lui communique : voilà pourquoi le vrai romanesque intellectuel est critique. Tout ceci nous éloigne-t-il de Ginzburg ?

15 *À la recherche du temps perdu, La Prisonnière*, volume III, p. 657.

Non. Il n'est certes pas question de tirer avantage de la polysémie du mot *histoire*: Ginzburg est un historien, un savant, non un romancier. Mais ses idées font lever chez le lecteur doté du sens du romanesque le levain de l'émotion; et c'est ce qui explique que les idées de Ginzburg puissent aussi se retrouver chez un romancier comme Proust et produire des autres résultats d'un tout autre effet.

Reste à dire en quoi consiste le romanesque des thèses de Ginzburg. Dans « Traces », il commence par réfléchir sur le statut épistémologique du détail, en présentant les travaux de Morelli, philologue des formes picturales. Voulant départager originaux et copies, Morelli met au jour la règle suivante: le copiste reproduit les éléments qui comptent dans le tableau (perspective, regards, sourire); il s'attache à ce qui atteste avec évidence le talent du peintre et la valeur de la toile. Ce faisant, il omet les détails secondaires: ongles, cheveux, lobes d'oreille. Dans ces détails, le peintre, qui ne cherche plus les effets, s'abandonne à son génie ou sa routine; ce qui est aisé à faire pour le créateur est fastidieux pour le copiste¹⁶. C'est pourquoi l'artiste n'est jamais plus lui-même, c'est-à-dire plus reconnaissable, que dans ces éléments négligés et négligeables. De la thèse de Morelli, trois éléments de romanesque se dégagent. D'une part le philologue enquêteur prend le copiste ou le faussaire à leur propre jeu; à malin, malin et demi; c'est un ressort narratif. Entre le copiste malhonnête (qui veut se faire passer pour l'original) et l'œil du spécialiste, un conflit s'engage que tranche la faculté d'observation. D'autre part, la méthode de Morelli repose sur un paradoxe: le petit détail insignifiant, cette pierre rejetée par les bâtisseurs de grands systèmes, devient un critère signifiant, et plus que signifiant; il est la pierre angulaire d'une connaissance nouvelle, mieux assurée. Enfin, Morelli repense la question de l'originalité: dès lors qu'il est question de corps (qu'il s'agisse du corps produisant le tableau, ou du corps représenté par le tableau), il subsiste une irréductible différence entre l'original et la copie; mais cette différence n'est pas produite par la volonté, la concentration; elle échappe au sujet lui-même; elle n'est accessible qu'à un tiers. On comprend le sentiment de jubilation que dut éprouver Freud à la lecture de Morelli. Ginzburg est aussi passionnant à lire qu'un bon roman: sa théorie met en œuvre le conflit, le paradoxe, et l'inconscient. Qui dit mieux?

Ginzburg ne s'en tient pas au tournant du siècle. Il nous entraîne à la suite des chasseurs. La trace, l'empreinte, permettent de reconstituer la forme et les

16 Le détail au sens de Morelli subsume l'intéressante opposition entre *particolare* et *dettaglio*, telle que la rappelle Daniel Arasse: le *particolare* tient à la nature des choses; il est une petite partie d'un ensemble; le *dettaglio*, lui, tient à l'action du peintre ou au regard de l'amateur. *Le Détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, repris en coll. de poche « Champ Flammarion », p. 11-12. Curieusement, cet ouvrage ne mentionne jamais Carlo Ginzburg.

mouvements du gibier. À partir de l'étude d'un détail, ou de quelques détails réunis en faisceau, la sémiologie cynégétique reconstitue le tout : en l'occurrence, la présence d'une proie souvent plus mobile, plus puissante que son prédateur. Là encore, un rapport de force s'inverse : savoir, c'est pouvoir. La partie pour le tout fonde la synecdoque ; le passé donnant accès au présent relève plutôt de la métonymie. À partir d'indices ponctuels, fragmentaires, le chasseur, comme le narrateur d'un récit, reconstitue une temporalité, des habitudes, des rites. L'invisible proie acquiert la consistance du visible. Ce triple frayage inférentiel – de l'invisible au visible, de la partie au tout, du passé au présent – crée un sentiment d'euphorie cognitive qu'il faut cependant relativiser ; contrairement au chasseur, le médecin sémiologue ne sera jamais face à la chose même. La maladie ou la santé ou la vie du corps vivant ne peuvent être atteintes que par leurs symptômes. Le paradigme indiciaire comporte donc une dimension conjecturale ; car la connaissance qu'il produit est doublement marquée par le sceau de la singularité. Qu'ils soient naturels ou qu'ils soient culturels, les signes du paradigme indiciaire sont toujours l'effet d'un corps spécifique, individualisé, dont on peut parfois réduire l'idiosyncrasie en l'inscrivant dans des cadres typologiques, mais sans l'éliminer complètement. Par ailleurs, l'observateur est lui aussi un sujet sensible, qui se sert de son corps, de ses cinq sens, de ses affects, pour étudier d'autres corps.

Cette attraction du singulier pour le singulier peut provoquer d'étranges glissements métaphoriques : le chasseur devient semblable à sa proie ; l'exégète se prend pour l'auteur ; car connaître, c'est souvent imiter et devenir. Au policier, au médecin, il faut un surmoi bien entraîné pour résister aux troubles identifications avec le criminel ou le patient. Mais l'analogie ne joue pas qu'à ce niveau : si la partie donne accès au tout, c'est peut-être aussi parce que la partie n'est pas seulement un fragment détaché du tout ; elle porte en elle l'aveu d'une secrète ressemblance avec le tout, à la manière de cet ADN qui code génétiquement les plus infimes éléments ou manifestations d'un corps. Ainsi, le détail du tableau porte avec lui le secret d'une personnalité d'artiste ; le lapsus révèle le désir caché ; la sémiologie indiciaire tourne à l'herméneutique : le sens le plus profond d'un être, d'un comportement, est dans le détail qui lui échappe. Contrôlé par la raison, un imaginaire intellectuel devient une méthode et engendre de fécondes découvertes. Manipulé par la déraison, il produit « une pensée pour rien¹⁷ » à la fois inutile et douloureuse. C'est évidemment sur ce terrain qu'on rencontre Proust. Si Ginzburg présente le versant « euphorique »

17 Nathalie Barberger est l'auteur de cette belle expression : *Penser pour rien : littérature et monomanie*, Lille, Presses du Septentrion, coll. « Objet », 2007.

(ou fécond) du paradigme indiciaire, Proust, lui, met en scène un paradigme indiciaire dévoyé, qui tourne mal. Reste à comprendre quelle malédiction romanesque frappe ce bon « objet » de pensée.

Imaginaire policier et homosexualité

Une enquête lexicale sur les mots *police* et *policier* dans la *Recherche* montre que ces deux lexèmes sont associés de manière quasi systématique au thème de l'homosexualité et plus spécifiquement encore au personnage de Charlus. Voulant calomnier le baron auprès de l'un de ses amis, M^{me} Verdurin n'a aucun mal à se lancer dans une tirade romanesque et homophobe où l'on retrouve le thème populaire du forçat, si prégnant au XIX^e siècle :

« Je vous dirai, reprit M^{me} Verdurin pour lever les derniers scrupules de Brichot, que je ne me sens pas en sûreté avec ça chez moi. Je sais qu'il a eu de sales histoires et que la police l'a à l'œil. » Et comme elle avait un certain don d'improvisation quand la malveillance l'inspirait, M^{me} Verdurin ne s'arrêta pas là : « Il paraît qu'il a fait de la prison. Oui, oui, ce sont des personnes très renseignées qui me l'ont dit. Je sais, du reste, par quelqu'un qui demeure dans sa rue, qu'on n'a pas idée des bandits qu'il fait venir chez lui. » Et comme Brichot, qui allait souvent chez le baron, protestait, M^{me} Verdurin, s'animant, s'écria : « Mais je vous en réponds ! c'est moi qui vous le dis », expression par laquelle elle cherchait d'habitude à étayer une assertion jetée un peu au hasard. « Il mourra assassiné un jour ou l'autre, comme tous ses pareils d'ailleurs. Il n'ira peut-être même pas jusque-là parce qu'il est dans les griffes de ce Jupien, qu'il a eu le toupet de m'envoyer et qui est un ancien forçat, je le sais, vous savez, oui, et de façon positive. Il tient Charlus par des lettres qui sont quelque chose d'effrayant, il paraît. Je le sais par quelqu'un qui les a vues et qui m'a dit : « Vous vous trouveriez mal si vous voyiez cela. » C'est comme ça que ce Jupien le fait marcher au bâton et lui fait cracher tout l'argent qu'il veut. J'aimerais mille fois mieux la mort que de vivre dans la terreur où vit Charlus¹⁸. »

Pour délirants qu'ils sont, les propos de M^{me} Verdurin prolifèrent sur un terreau réaliste. À propos de l'inverti, le narrateur présente quant à lui ce sobre constat : « Presque chaque fois qu'il [l'homosexuel] adresse une déclaration, il essuie une avanie, s'il ne risque pas même la prison. » (*RTP, TR, IV, 410*). M^{me} Verdurin ne se contente pas de rappeler la culpabilité pénale de l'homosexuel et d'instrumentaliser ce thème pour effrayer Brichot : elle mentionne aussi « la terreur où vit Charlus »,

18 *À la recherche du temps perdu, La Prisonnière*, volume III, p. 784.

soulignant ainsi la dimension psychologique qui s'ajoute à l'opprobre social. Contrairement à son personnage, jamais Proust ne spéculé sur ce romanesque de la peur destiné à effrayer et à ravir, au nom de la morale, un lecteur curieux de l'ostracisme qu'aurait mérité l'inverti, ce monstre hyperboliquement vicieux. Mais cette « terreur » constitue néanmoins un matériau romanesque que Proust traite de deux manières très différentes. Parfois, le roman en reste à une vision extérieure des choses ; il insiste alors sur les ressources que le danger développe dans ces vies romanesques se déployant aux frontières de la légalité :

[...] tous obligés à protéger leur secret, mais ayant leur part d'un secret des autres que le reste de l'humanité ne soupçonne pas et qui fait qu'à eux les romans d'aventure les plus invraisemblables semblent vrais ; car dans cette vie romanesque, anachronique, l'ambassadeur est ami du forçat ; le prince, avec une certaine liberté d'allures que donne l'éducation aristocratique et qu'un petit bourgeois tremblant n'aurait pas, en sortant de chez la duchesse s'en va conférer avec l'apache [...] ¹⁹.

Ce romanesque débridé conjure, par la voie du sourire, la sourde menace policière qui pèse sur des personnages homosexuels dans lesquels le lecteur averti peut toujours reconnaître le double (plus ou moins caricatural) de Proust lui-même. Sollicitée, la thématique de l'aventure, du risque, de la transgression place l'homosexualité du côté de la liberté. Apparemment moins séduisante, l'autre stratégie narrative s'avère, dans la *Recherche*, beaucoup plus productive. Elle consiste à rapprocher la situation *hors norme* de Charlus de celle du héros, ce représentant somme toute fort peu exemplaire de la norme hétérosexuelle ²⁰. Or le héros est le filtre privilégié par lequel l'information parvient au lecteur ; celui-ci peut donc être « contaminé » à son tour par cette « terreur » qui émane d'une topique policière entée sur la thématique homosexuelle. Ainsi, avant même de savoir que Charlus est homosexuel, le héros fait cette pénétrante observation :

Il m'avait évidemment vu, sans le laisser paraître, et je m'aperçus alors que ses yeux, qui n'étaient jamais fixés sur l'interlocuteur, se promenaient perpétuellement dans toutes les directions, comme ceux de certains animaux effrayés, ou ceux de ces marchands en plein air qui, tandis qu'ils débitent leur

¹⁹ *À la recherche du temps perdu, Sodome et Gomorrhe*, volume III, p. 19.

²⁰ Cf. Stéphane Chaudier, « Au-delà de la norme : Proust et l'hétérosexualité », dans Catherine Deschamps (dir.), Laurent Gaissad (dir.), Christelle Teraud (dir.), *Hétéros, discours, lieux, pratiques*, introduction d'Alain Corbin, Paris, EPEL, 2009, p. 29-44.

boniment et exhibent leur marchandise illicite, scrutent, sans pourtant tourner la tête, les différents points de l'horizon par où pourrait venir la police²¹.

Malgré sa très haute position sociale, qui en fait un dominant, Charlus, animal *traqué*, adopte par mimétisme les ressources du traqueur :

S'il dévisageait les inconnus (et pendant cette courte promenade il lança deux ou trois fois son terrible et profond regard en coup de sonde sur des gens insignifiants et de la plus modeste extraction qui passaient), en revanche, il ne regardait à aucun moment, si j'en jugeais par moi, les personnes qu'il connaissait – comme un policier en mission secrète mais qui tient ses amis en dehors de sa surveillance professionnelle²².

Bien des pages après ces premières observations, le héros aura la révélation de la cause qui explique cette troublante réversibilité du prédateur et de la proie, du policier et du malfaiteur. Un désir tabou (« l'inversion ») rend l'individu désireux susceptible d'occuper tour à tour, voire simultanément, les deux rôles sociaux antagonistes : celui du policier qui surveille, contrôle, enquête, et celui du criminel, qui se protège, se cache. Le désir ne fait plus seulement l'objet d'une culpabilité morale ; pénalement répréhensible, il tombe sous le coup de la loi. À partir de lui, un double déplacement se met en place : d'une part, la situation précaire de l'inverti et les affects liés à la criminalisation du désir vont passer de l'homosexualité à l'hétérosexualité, c'est-à-dire de Charlus au héros, établissant, sous couvert de la thématique policière, une sorte d'analogie implicite entre ces deux « côtés » (hétéro et homosexuel) du roman ; d'autre part, la frontière entre culpabilité morale et culpabilité pénale s'évanouit. C'est ce double recouvrement, générateur d'une confusion, qui explique le statut si spécifique du roman policier et du paradigme indiciaire dans la *Recherche*.

L'aporétique indiciaire dans la *Recherche* et son explication

Alors qu'Albertine est tout juste partie, le héros, en plein désarroi, devient, de manière très inattendue mais très révélatrice, le sujet d'un fait divers assez glauque. Il a fait monter chez lui une « fillette » et cherche à se consoler, par sa présence, de la fuite d'Albertine ; contre toute attente, les parents portent plainte et le héros se retrouve convoqué « par le chef de la Sûreté » :

21 *À la recherche du temps perdu, À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, volume II, p. 118.

22 *À la recherche du temps perdu, À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, volume II, p. 113.

De mon innocence dans le fait il ne fut même pas question, car c'est la seule hypothèse que personne ne voulut admettre un instant. Néanmoins les difficultés de l'inculpation firent que je m'en tirai avec un savon extrêmement violent, tant que les parents furent là. Mais dès qu'ils furent partis, le chef de la Sûreté, qui aimait les petites filles, changea de ton et me réprimanda comme un compère : « Une autre fois, il faut être plus adroit. Dame, on ne fait pas des levages aussi brusquement que ça, ou ça rate. D'ailleurs vous trouverez partout des petites filles mieux que celle-là et pour bien moins cher. La somme était follement exagérée. » Je sentais tellement qu'il ne me comprendrait pas si j'essayais de lui expliquer la vérité que je profitai sans mot dire de la permission qu'il me donna de me retirer. Tous les passants, jusqu'à ce que je fusse rentré, me parurent des inspecteurs chargés d'épier mes faits et gestes²³.

Comme celui de Charlus, le désir du héros est devenu criminel; l'antithèse commode que construit le texte entre le commissaire cynique et le héros innocent, injustement inculpé, ne peut empêcher que le héros se sent aspiré de l'autre côté de la frontière légale séparant la norme et le crime. Une lourde atmosphère s'étend sur la fiction. Le héros surprend les « paroles machiavéliques et cruelles » de Saint-Loup qui apprend à un domestique l'art et la manière de faire renvoyer un camarade qui l'indispose²⁴. Saint-Loup, comme le commissaire, sont passés impunément dans le camp du crime. Voilà qui réactive, dans la mémoire du lecteur, un épisode plus ancien : à la Raspelière, dans la résidence estivale des Verdurin, le violoniste Morel (qui deviendra l'amant de Saint-Loup) avait machiné un odieux complot pour faire renvoyer un cocher et le faire remplacer par un de ses amis²⁵. Certes, le narrateur, lui, contrairement à Morel ou Saint-Loup, ne devient ni criminel ni homosexuel; mais il croit qu'il l'est; il se persuade de sa propre perversité. C'est ainsi qu'il s'explique qu'il soit amoureux de la femme la moins faite pour faire son bonheur, Albertine, la petite amante (ou supposée telle) des deux lesbiennes lucifériennes, surprises toutes les deux à Montjouvain alors qu'elles s'apprétaient à profaner, par un crachat, le portrait de M. Vinteuil, le père décédé de l'une d'elles :

À ces mots prononcés comme nous entrions en gare de Parville, si loin de Combray et de Montjouvain, si longtemps après la mort de Vinteuil, une image s'agitait dans mon cœur, une image tenue en réserve pendant tant d'années que, même si j'avais pu deviner, en l'emmagasinant jadis, qu'elle avait un pouvoir nocif, j'eusse cru qu'à la longue elle l'avait entièrement perdu; conservée vivante au fond de moi – comme Oreste dont les Dieux avaient

23 *À la recherche du temps perdu, Albertine disparue*, volume IV, p. 27-28.

24 *Ibidem*, p. 52-53.

25 *À la recherche du temps perdu, Sodome et Gomorrhe*, volume III, p. 416-419.

empêché la mort pour qu'au jour désigné il revînt dans son pays punir le meurtre d'Agamemnon – pour mon supplice, pour mon châtement, qui sait ? d'avoir laissé mourir ma grand-mère, peut-être ; surgissant tout à coup du fond de la nuit où elle semblait à jamais ensevelie et frappant comme un Vengeur, afin d'inaugurer pour moi une vie terrible, méritée et nouvelle, peut-être aussi pour faire éclater à mes yeux les funestes conséquences que les actes mauvais engendrent indéfiniment, non pas seulement pour ceux qui les ont commis, mais pour ceux qui n'ont fait, qui n'ont cru, que contempler un spectacle curieux et divertissant, comme moi, hélas ! en cette fin de journée lointaine à Montjouvain, caché derrière un buisson où (comme quand j'avais complaisamment écouté le récit des amours de Swann) j'avais dangereusement laissé s'élargir en moi la voie funeste et destinée à être douloureuse du Savoie²⁶.

Le narrateur, contrairement à Oreste, n'a tué personne ; il n'a fait que regarder (mais avec quel trouble plaisir ?) M^{lle} Vinteuil et son amie préluder à leurs ébats rituels par la profanation de M. Vinteuil récemment décédé. Au demeurant, l'analogie est aussi obscure qu'hyperbolique ; car Oreste n'est nullement comparé au héros ; ce sont les coups qu'il porte à Égisthe qui sont rapprochés de l'image des deux lesbiennes profanant le portrait de M. Vinteuil. Quel imbroglio ! Dans *Le Temps retrouvé*, même après avoir bénéficié de la révélation esthétique et mémorielle qui fait de lui un écrivain, le héros est encore persuadé d'être un grand méchant : il aurait plus ou moins assassiné sa grand-mère : « Ma grand-mère que j'avais, avec tant d'indifférence, vue agoniser et mourir près de moi²⁷ ! ». C'est oublier qu'il a lui aussi éprouvé la douleur du deuil, mais avec un décalage que Proust nomme justement « les intermittences du cœur²⁸ ». C'est cette confusion mentale créée par une culpabilité exorbitante, dérégulée, qui rend compte des enjeux de l'intrigue policière dans la *Recherche*.

Reprenons. L'homosexualité met en place le motif fondamental de la réversibilité entre le policier et le coupable. Comme le montrent l'épisode du commissaire malhonnête ou les complots ourdis par Saint-Loup et Morel, la loi et ses institutions sont elles-mêmes incapables de discriminer le pervers et l'innocent et de protéger le second des manœuvres du premier. Ingénuement, le professeur Du Boulbon, médecin spécialiste des maladies nerveuses, confesse

26 *Ibidem*, p. 499-500

27 *À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé*, volume IV, p. 481.

28 Cf. Stéphane Chaudier, « La fourchette et la cuiller : pourquoi les intermittences proustiennes sont-elles du cœur ? », dans Sylvie Jouanny (dir.), Élisabeth Le Corre (dir.), Jeanyves Guérin (dir.) et Philippe Weigel (dir.), *Les Intermittences du sujet, Écritures de soi et discontinu*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 167-182.

que « le policier est un voleur qui n'exerce plus ». Pour sa part, le narrateur livre cette étrange remarque, alors même qu'il revit à Balbec le deuil de sa grand-mère dont il s'était, par frivolité mondaine, dispensé à Paris :

Certes ces mêmes domestiques qui ne peuvent supporter nos larmes nous feront prendre sans scrupule une fluxion de poitrine parce que la femme de chambre d'au-dessous aime les courants d'air et que ce ne serait pas poli de les supprimer. Car il faut que ceux-là mêmes qui ont raison, comme Françoise, aient tort aussi, pour faire de la Justice une chose impossible²⁹.

La compassion intermittente de Françoise est versée non au débit de la psychologie (Françoise est-elle oui ou non capable de sympathie, de désintéressement ?) mais de la Justice, ce qui n'a rien à voir. Cette conclusion exagérément pessimiste concernant la Justice se donne, dans la *Recherche*, comme un axiome romanesque. Ce type d'évaluation quelque peu erratique n'est pas exceptionnel. Après son passage à la Sûreté, le héros conclut :

Et en pensant que je n'avais pas vécu chastement avec elle [Albertine], je trouvai, dans la punition qui m'était infligée pour avoir bercé une petite fille inconnue, cette relation qui existe presque toujours dans les châtements humains et qui fait qu'il n'y a presque jamais ni condamnation juste, ni erreur judiciaire, mais une espèce d'harmonie entre l'idée fausse que se fait le juge d'un acte innocent et les faits coupables qu'il a ignorés³⁰.

La Justice, pour le narrateur, est bien une déesse aveugle, non qu'elle serait impartiale, mais parce que, comme la Fortune, elle distribuerait au hasard les sanctions et les récompenses, et cela sans injustice réelle, puisque tout être humain est par définition coupable. Découvrant la misère sociale dans son quartier, le héros résout ainsi la question sociale, par une sorte de paradoxal et expéditif déni de justice :

Ce qui me faisait de la peine c'était d'apprendre que presque toutes les maisons étaient habitées par des gens malheureux. Ici la femme pleurait sans cesse parce que son mari la trompait. Là c'était l'inverse. Ailleurs une mère travailleuse, rouée de coups par un fils ivrogne, tâchait de cacher sa souffrance aux yeux des voisins. Toute une moitié de l'humanité pleurait. Et quand je la connus, je vis qu'elle était si exaspérante que je me demandai si ce n'était pas le mari ou la femme adultères, qui l'étaient seulement parce que le bonheur légitime leur avait été refusé, et se montraient charmants et loyaux envers tout autre que leur femme ou leur mari, qui avaient raison³¹.

29 *À la recherche du temps perdu, Sodome et Gomorrhe*, volume III, p. 174.

30 *À la recherche du temps perdu, Albertine disparue*, volume IV, p. 30.

31 *À la recherche du temps perdu, Le Côté de Guermantes*, volume II, p. 667.

Comment juger dans ces conditions ? Les rôles réputés incompatibles s'échangent, s'intervertissent. Policiers et accusés sont renvoyés dos à dos ; bourreaux et victimes le sont aussi. Ce n'est pas que le récit déconstruise les antithèses abusives en faisant droit, au nom d'un réalisme de la complexité, à l'ambivalence de chaque situation : mais il rend inutilisables les grilles de lecture du réel les plus communes, les moins interrogées, sans pour autant renoncer à les convoquer. Toutes les situations que rapporte le récit finissent par créer un sentiment inconfortable d'insécurité morale et épistémologique.

On comprend pourquoi l'enquête policière chez Proust ne donne rien ; le récit reflète les cadres mentaux structurant la vision du réel que se fait le narrateur, qui est peut-être le porte-parole de Proust. Or ces cadres mentaux récusent la valeur au nom de laquelle s'exerce le protocole de l'enquête policière. Si la « Justice » est ainsi congédiée, c'est parce que la forme de vérité pratique qu'elle permet et qu'on peut résumer par ces mots un peu pédants, *l'organisation du vivre ensemble*, n'intéresse guère le héros-narrateur, qui fait le choix de la solitude créatrice. Le roman instruit le procès de l'amour, de la vie à deux, du couple et de la morale censée réguler les relations entre amants ; ce faisant, il vise à établir ou conforter les droits de l'artiste à une forme d'extraterritorialité solipsiste. Ainsi s'explique l'aporie moderniste dans laquelle Proust place l'intrigue policière ; celui qui enquête n'a jamais de légitimité incontestable à le faire ; il n'a pas non plus la volonté expresse de le faire. Certes, le héros-narrateur, au nom d'un anti-idéalisme assez conséquent, adopte et promeut la sémiologie indiciariaire comme l'idéologie officielle de la *Recherche* :

[...] moi qui, pendant tant d'années, n'avais cherché la vie et la pensée réelles des gens que dans l'énoncé direct qu'ils m'en fournissaient volontairement, par leur faute j'en étais arrivé à ne plus attacher, au contraire, d'importance qu'aux témoignages qui ne sont pas une expression rationnelle et analytique de la vérité ; les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu'à la condition d'être interprétées à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble, à la façon encore d'un silence subit³².

Mais ce beau savoir ne mord jamais sur les aspects pratiques de l'existence du héros ; il reste dénué de prolongements concrets : on l'a vu à propos des bagues d'Albertine. Il trouve en revanche l'une de ses applications les plus riches dans l'herméneutique littéraire. Le héros apprend à Albertine comment reconnaître les « phrases-types » récurrentes qui organisent thématiquement le déploiement

32 *À la recherche du temps perdu, La Prisonnière*, volume III, p. 596.

d'une œuvre peut-être écrite pour favoriser leur apparition. Au cours de la discussion avec son professeur d'esthétique, Albertine fait réapparaître, à propos de Dostoïevski, la thématique policière et son pendant psychologique, la culpabilité :

– Mais est-ce qu'il a jamais assassiné quelqu'un, Dostoïevski ? Les romans que je connais de lui pourraient tous s'appeler l'Histoire d'un crime. C'est une obsession chez lui, ce n'est pas naturel qu'il parle toujours de ça. – Je ne crois pas, ma petite Albertine, je connais mal sa vie. Il est certain que, comme tout le monde, il a connu le péché, sous une forme ou sous une autre, et probablement sous une forme que les lois interdisent. En ce sens-là, il devait être un peu criminel, comme ses héros, qui ne le sont d'ailleurs pas tout à fait, qu'on condamne avec des circonstances atténuantes. Et ce n'était même peut-être pas la peine qu'il fût criminel. Je ne suis pas romancier ; il est possible que les créateurs soient tentés par certaines formes de vie qu'ils n'ont pas personnellement éprouvées. [...] Tout cela me semble aussi loin de moi que possible, à moins que j'aie en moi des parties que j'ignore, car on ne se réalise que successivement³³.

On le voit. Le héros déclare tour à tour être un parfait innocent, comme dans l'exemple ci-dessus, ou un criminel devant expier la double faute d'avoir été insensible à la mort de sa grand-mère et trop sensible à la profanation sadique de M. Vinteuil par sa fille et son amie. Ce discours ambigu, ce refus de voir clair en soi, expliquent pourquoi le paradigme indiciaire ne produit de résultats probants que dans le domaine désintéressé de l'esthétique. De fait, les enquêtes du héros n'avancent guère :

Je reconnais que dans tout cela je fus le plus apathique quoique le plus douloureux des policiers. Mais la fuite d'Albertine ne m'avait pas rendu les qualités que l'habitude de la faire surveiller par d'autres m'avait enlevées. Je ne pensais qu'à une chose : charger un autre de cette recherche. Cet autre fut Saint-Loup, qui consentit³⁴.

Le héros se dépeint comme un enquêteur passif, préférant le confort de la spéculation, fût-elle vaine et douloureuse, à l'action efficace orientée vers la ressaïe du vrai :

Ma jalousie naissait par des images, pour une souffrance, non d'après une probabilité. Or, il peut y avoir dans la vie des hommes et dans celle des peuples (et il devait y avoir dans la mienne) un jour où on a besoin d'avoir en soi un préfet de police, un diplomate à claires vues, un chef de la sûreté, qui, au lieu de rêver aux possibles que recèle l'étendue jusqu'aux quatre points cardinaux,

33 *Ibidem*, p. 881.

34 *À la recherche du temps perdu, Albertine disparue*, volume IV, p. 18.

raisonne juste, se dit: « Si l'Allemagne déclare ceci, c'est qu'elle veut faire telle autre chose; non pas une autre chose dans le vague, mais bien précisément ceci ou cela, qui est même peut-être déjà commencé. » « Si telle personne s'est enfuie, ce n'est pas vers les buts a, b, d, mais vers le but c, et l'endroit où il faut opérer nos recherches est c. » Hélas, cette faculté, qui n'était pas très développée chez moi, je la laissais s'engourdir, perdre ses forces, disparaître, en m'habituant à être calme du moment que d'autres s'occupaient de surveiller pour moi³⁵.

Très significativement, le texte oppose le réalisme de la « probabilité » à l'irréalisme des « possibles » et des « images ». Le premier a besoin de preuves pour se transformer en certitude; les « possibles » et les « images », eux, se nourrissent l'un l'autre, sans jamais rencontrer la sanction empirique du réel.

Un dernier petit récit policier témoigne de cette démission de l'action au profit de la pure agitation cérébrale. C'est l'épisode dit des seringas. Profitant de l'absence du narrateur et de Françoise pour faire l'amour, Albertine et Andrée sont surprises par le retour de celui-ci. Il porte avec lui un bouquet de seringas au parfum très entêtant. Pour masquer leur trouble, toutes deux feignent d'être incommodées par l'odeur de ces fleurs qu'au contraire elles adorent. Malgré quelques incohérences dans l'attitude des jeunes femmes, le narrateur, pourtant maladivement suspicieux et jaloux, n'y voit que du feu. Là où le lecteur trouverait motif à enquête, le héros ne fait rien³⁶. Bien des années après la mort d'Albertine, Andrée dévoile le pot aux roses et conclut ainsi son récit: « En tous cas on n'a plus pu jamais parler de seringas devant elle sans qu'elle devînt écarlate et passât la main sur sa figure en pensant cacher sa rougeur³⁷. » Ironiquement, Andrée valide la doctrine proustienne du paradigme indiciaire; mais elle le fait aux dépens du héros. Le petit signe de la rougeur aurait pu ou dû conduire à la vérité. Or il n'a pas été perçu. Par un délicieux retournement de la fiction, le roman profite d'une théorie que le héros, enquêteur incompetent, énonce, mais qu'il est incapable de mettre en œuvre ni d'utiliser à son profit.

Conclusion

Plaidant implicitement, sans doute, avec humour, modestie et un peu de roublardise, pour la forme d'esprit qui est la sienne, Carlo Ginzburg estime, dans la postface de *Mythes emblèmes traces*, qu'« à de très rares exceptions près,

35 *À la recherche du temps perdu, La Prisonnière*, volume III, p. 534.

36 *Ibidem*, p. 563-564.

37 *À la recherche du temps perdu, Albertine disparue*, volume IV, p. 180-181.

la théorie implicite est plus riche que la théorie explicite³⁸ ». Le littéraire que je suis est tenté d'applaudir à deux mains. Faut-il en conclure que la théorie implicite du paradigme indiciaire, telle qu'elle affleure dans un roman comme la *Recherche*, est plus riche que la théorie explicite que livre l'essai de Ginzburg? Sur quoi repose cette hiérarchie paradoxale? Pourquoi l'implicite serait-il plus riche que l'explicite? La littérature invite à fournir cette réponse: une théorie explicite prévoit des objections et honnêtement les surmonte; il n'y a donc pas vraiment de dialogisme dans ce débat destiné à faire triompher la thèse du théoricien. Il en va tout autrement en régime romanesque. Une théorie implicite s'accommode fort bien des cas qui la contredisent, limitent son champ d'application, et ce faisant avivent la discussion entre le réel et la science. Or Ginzburg, dans la même page, appréhende avec une remarquable perspicacité ce qui fait l'intérêt d'un cas: « Le cas est un récit, la plupart du temps très bref et très dense, qui souligne les contradictions internes d'une norme ou les contradictions entre deux systèmes normatifs. » Cité par Ginzburg, André Jolles, dans *Formes simples*, ajoute cette précision capitale: « La forme du cas a ceci de particulier qu'elle pose une question sans donner la réponse. [...] Elle est le lieu où s'effectue la pesée mais non le résultat³⁹ ». L'épisode des bagues ou des seringas dans la *Recherche* peuvent être lus comme des cas qui mettent crucialement en jeu la théorie du paradigme indiciaire; non parce qu'ils montreraient qu'elle ne fonctionne pas, bien au contraire, mais parce qu'ils explicitent les conditions qui lui permettent de fonctionner. À la théorie de Ginzburg sur le paradigme indiciaire, la lecture de Proust ajoute une sorte de psychologie du chercheur-enquêteur; celle-ci précise quel type d'individus, de caractères, de circonstances rend possible ou impossible la mise en œuvre du paradigme indiciaire. C'est là ce que le récit policier proustien, récit toujours avorté mais toujours significatif en ses failles, peut apporter à une théorie explicite et bien formée du paradigme indiciaire.

38 *Mythes emblèmes traces, op. cit.*, p. 361.

39 *Ibidem*, p. 361-362.

Ef시오 Marini

Une archéologie romanesque du policier des origines

Giuliana Pias

Université Paris Ouest Nanterre La Défense – CRIX (Centre de recherches italiennes)

En Italie, dans les années 2000, Giorgio Todde s'inspire de Sherlock Holmes pour imaginer le personnage d'un enquêteur actif dans la Sardaigne de la seconde moitié du XIX^e siècle. Brillant scientifique, Ef시오 Marini paraît au prime abord le calque anachronique du héros de Conan Doyle et des qualités intellectuelles empreintes d'idéologie positiviste qui ont fait sa renommée. Mais naturellement, en ce début de XIX^e siècle, alors même que le genre policier a une longue histoire de transformations derrière lui, les choses ne sont pas si simples. Le roman de Todde, loin de se borner à suivre les traces de son mythe ascendant, campe à bien y regarder un véritable anti-modèle qui s'attaque aux fondements mêmes du scientisme positiviste.

In Italia, negli anni 2000, Giorgio Todde si ispira a Sherlock Holmes per immaginare il personaggio di un investigatore che opera nella Sardegna della seconda metà del XIX secolo. Scienziato brillante, Ef시오 Marini sembra a tutta prima il calco anacronistico dell'eroe di Conan Doyle di cui possiede quelle doti intellettuali, di stampo positivista, sulle quali il grande detective ha costruito la propria fama. Ma naturalmente, all'inizio del XXI secolo, quando il genere poliziesco vanta ormai una lunga storia di trasformazioni dietro a sé, le cose sono meno semplici di quanto sembri. Il romanzo di Todde, lungi da limitarsi a seguire le tracce del suo mitico antenato, mette in scena a ben vedere un vero e proprio anti-modello che mette in crisi i fondamenti stessi dello scientismo positivista.

On sait que lorsque le genre policier fait son apparition au XIX^e siècle¹ la science est en plein essor, la société subit des transformations dues à la révolution industrielle, la pauvreté est très répandue, les attentes des populations sont énormes et la criminalité est redoutée; des angoisses nouvelles nées de ces changements, se manifestent. Dans ce contexte social et psychologique, le roman policier s'efforce de se constituer en lieu positif et rassurant grâce à des enquêteurs aux capacités d'investigation exceptionnelles. Qu'il soit le résultat d'une lecture rassurante du monde ou le reflet d'une foi sans limites dans le rationalisme, le roman policier des origines propose l'image d'un monde ordonné où rien n'est laissé au hasard. Il se fait ainsi l'écho des changements du siècle et des nouvelles façons de penser la réalité car ce qui est en train d'émerger, c'est l'idée que la raison peut tout expliquer. Dans ce cadre, la réalité est vidée de toute composante qui ne soit logico-démonstrative, ce qui fait que le roman policier est caractérisé par une enquête fondée sur la recherche du coupable, menée par un policier ou, le plus souvent, par un détective privé. Ce dernier entraîne le lecteur dans une opération purement logique sollicitant ses capacités d'inférence logico-déductives, essentielles pour comprendre le texte et résoudre le mystère du crime.

Ce genre de roman, où la *ratio* occupe une place éminente par rapport à l'instinct et à l'émotion a été analysé par Siegfried Kracauer dans son essai *Le roman policier*². Le penseur allemand observe précisément que le roman policier se nourrit de l'idéologie positiviste et que ce modèle de rationalité fonde l'analyse de la société sur l'observation de données positives, c'est-à-dire matérielles. Dans cette optique, il apparaît comme tout à fait normal que les explications naturelles utilisées dans les sciences physiques soient employées aussi pour les actions humaines et sociales.

-
- 1 Il est admis que l'auteur du premier récit policier est Edgar Allan Poe (1809-1849), qui publie *Double assassinat dans la rue Morgue*, paru dans le *Graham's Lady's and Gentlemen's Magazine*, en avril 1841. Il s'agit du premier meurtre en chambre close de l'histoire de la littérature policière, où se manifeste une logique scientifique qui rassure le lecteur. Le protagoniste est le chevalier Charles Auguste Dupin, détective amateur aux capacités d'enquête extraordinaires, qui apparaîtra à nouveau dans les contes *Le Mystère de Marie Roget* (1842) et *La lettre volée* (1845). Quant au premier roman policier, il fera son apparition avec *L'affaire Lerouge*, écrit par Émile Gaboriau et paru en 1866. Cependant, ce sera Arthur Conan Doyle qui, avec le personnage de Sherlock Holmes, créera en 1887 l'enquêteur qui rencontrera le plus grand succès auprès du public. Cf. Jacques Baudou, Jean-Jacques Schleret (dir.), *Le Polar*, Paris, Larousse, 2001; Jean Tulard, *Dictionnaire du roman policier*, Paris, Fayard, 2005.
 - 2 Siegfried Kracauer, *Le roman policier: un traité philosophique*, Paris, Payot, 1981. L'ouvrage original allemand, *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, fut composé entre 1922 et 1925 et publié posthume en 1971.

Cette approche scientifique est pratiquée par des enquêteurs qui, à l'instar de Sherlock Holmes, agissent dans un univers fermé et complètement maîtrisé et appliquent une méthode fondée sur une observation très attentive des détails, même les moindres³. L'investigation holmésienne se fonde, en effet, sur le déchiffrement d'indices caractérisés par leur petitesse et leur insignifiance apparente⁴. Ses compétences principales sont l'observation, l'esprit de déduction et la synthèse logique⁵, et son profil psychologique correspond à celui d'un « personnage excentrique, rétif à la vie du citoyen ordinaire, et par conséquent suffisamment indépendant pour s'absorber complètement dans les méandres d'une affaire criminelle⁶ ».

Ce cas emblématique d'enquêteur rationnel positiviste, ce personnage aux capacités extraordinaires qui pratique la démarche hypothético-déductive, est devenu un modèle pour de nombreux auteurs au fil du temps. En Italie, dans les années 2000, Giorgio Todde s'en est inspiré à bien des égards, tout en s'en éloignant aussi, alors que dès la seconde moitié du xx^e siècle le genre policier se modifiait dans le rapport à la connaissance qui l'avait constitué comme genre pour traduire l'épistémè de l'époque contemporaine.

Todde s'inspire de Sherlock Holmes pour imaginer le personnage d'un enquêteur actif dans la Sardaigne de la seconde moitié du xix^e siècle: il choisit comme protagoniste de ses romans l'enquêteur Efsio Marini⁷, un personnage métahistorique et métalittéraire originaire de Cagliari, un scientifique très célèbre à son époque tant au niveau national qu'international, si bien qu'en Europe il était considéré comme l'un des plus habiles anatomistes de son temps. Marini agit en pleine période positiviste, entre 1854 et 1901, une époque marquée par

3 Sherlock Holmes rappelle souvent sa méthode d'enquête à Watson: « Vous connaissez ma méthode. Elle est fondée sur l'observation des détails sans grande importance » (Arthur Conan Doyle, *Le Mystère de la vallée de Boscombe*, Ebooks, 2003 [1891], p. 35).

4 « Les petites choses sont de très loin les plus importantes », déclare Sherlock Holmes (Arthur Conan Doyle, *Les aventures de Sherlock Holmes: Une Affaire d'identité*, vol. 1, Paris, Omnibus, 2005 [1892], p. 495).

5 Sur la méthode d'enquête de Sherlock Holmes, voir l'étude de Renato Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein! Filosofia del racconto poliziesco*, prefazione di Umberto Eco, Milano, Medusa, 2007, en particulier les p. 27-46.

6 André Vanoncini, *Le roman policier*, Paris, PUF, 2002, p. 14-15.

7 Efsio Marini (Cagliari, 1835-Napoli, 1900) est un scientifique particulièrement brillant qui s'est distingué pour avoir su élaborer une méthode de momification des cadavres qui consiste à pétrifier les corps humains et à leur redonner leur élasticité et une couleur naturelle. Un site officiel lui est spécialement consacré (<http://www.efsiomarini.info/>).

un mouvement de modernisation et de grandes découvertes également dans le domaine médical.

À cette époque, les scientifiques français de l'anthropologie positiviste s'intéressent beaucoup à la Sardaigne et ils se demandent notamment si les Sardes sont intelligents. La réponse qui obtient le plus large consensus est négative au motif que les Sardes n'ont jamais eu un seul homme illustre ni même un homme éminent⁸. En Italie, comme l'on sait, la théorie positiviste s'est répandue à travers un livre qui eut une importance considérable dans la naissance de la criminologie, *L'Uomo delinquente*⁹, un essai écrit par Cesare Lombroso. La spécificité de son approche fut d'avoir insisté sur la théorie de l'atavisme criminel pour expliquer le phénomène de la criminalité¹⁰. L'école lombrosienne a eu ensuite un disciple illustre, Alfredo Niceforo, qui, lui aussi, s'est intéressé spécialement à la Sardaigne et lui a consacré une étude intitulée *La delinquenza in Sardegna*¹¹, dans laquelle il se focalise sur une partie montagneuse de l'île où la criminalité serait très présente. Il appelle cette partie « zone délinquante » et l'étudie à partir d'une analyse statistique des crimes commis et de leur « spécificité ». Niceforo justifie sa thèse en invoquant deux arguments : l'isolement et l'atavisme. C'est précisément l'atavisme, c'est-à-dire la permanence biologique d'un « héritage psychique », qu'il utilise comme argument pour expliquer la tendance à commettre des crimes en Sardaigne. Dans cette « zone délinquante », et plus généralement dans toute l'île, l'évolution morale de la population se serait arrêtée et les agissements criminels seraient constitutifs du patrimoine génétique des Sardes. Le meurtre figure parmi les crimes les plus « spécifiques » de ce territoire et de l'ethnie qui l'occupe.

C'est dans le cadre de cette anthropologie, qui fonde son discours raciste sur des bases scientifiques, que s'inscrivent les enquêtes d'Efsio Marini telles que les raconte Giorgio Todde. Toutefois, si la méthode d'investigation qu'élabore ce médecin enquêteur est conforme aux principes de la science positive, elle n'en constitue pas moins l'occasion de déconstruire l'anthropologie positiviste et de souligner sa composante idéologique. Les enquêtes menées par Efsio Marini construisent, en effet, un véritable parcours à rebours dans les lieux communs et

8 Cf. Antonello Mattone, «I sardi sono intelligenti?»: un dibattito del 1882 alla Società d'Anthropologie di Parigi», *Studi storici*, n. 3, 1986, p. 704.

9 Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente studiato in rapporto alla antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie*, Milano, Ulrico Hoepli, 1876 [1867].

10 Sur ce sujet, voir Alessio Berrè, *Nemico della società. La figura del delinquente nella cultura letteraria e scientifica dell'Italia postunitaria*, Bologna, Pendragon, 2005.

11 Alfredo Niceforo, *La delinquenza in Sardegna: note di sociologia criminale*, pref. E. Ferri, Palermo, R. Sandron, 1897.

dans les stéréotypes historiographiques à travers lesquels l'image de la Sardaigne s'est construite au XIX^e siècle: un lieu singulier, « autre », considéré comme sauvage, criminel ou, tout au moins, exotique. C'est de cette altérité qu'Efsio Marini réfute méthodiquement les prétendus fondements scientifiques.

Bref, l'intérêt du roman policier de Todde est double car d'une part l'écrivain sarde réactive le modèle du policier classique des origines en mettant en évidence la culture positiviste qui en constitue le fondement idéologique: à travers la figure de l'enquêteur Efsio Marini, c'est donc bien une archéologie du savoir, de l'épistémè qui est propre à la seconde moitié du XIX^e siècle qui est mise en œuvre; d'autre part, il apparaît que cette archéologie répond à une intention méta-narrative qui vise à restituer le contexte idéologique et culturel dans lequel avait pris forme le roman policier des origines et à souligner les limites et les dérives (potentielles ou réelles) de ce modèle de savoir. Dès lors, comme nous essaierons de le montrer, l'investigation de Marini est à la fois un modèle d'enquête policière et un contre-modèle idéologique. Ce qui est en cause, c'est la prétendue objectivité de la déduction logique qui ne saurait jamais s'affranchir du conditionnement culturel et idéologique qui fonde ses prémisses.

En s'inspirant du roman policier d'énigme, Giorgio Todde construit presque entièrement les romans de la série policière¹² dans laquelle enquête Efsio Marini sur le modèle du roman classique: un meurtre est découvert dès les premières pages du roman, un enquêteur amateur va mener une enquête qui s'achemine vers la solution de l'énigme dont la clef sera dévoilée vers la fin du récit. Cependant, au fur et à mesure que l'investigation progresse, la situation initiale se complique parce que d'autres meurtres se produisent et d'autres hypothèses criminelles sont formulées par l'enquêteur, qui est contraint de dénouer un écheveau encore plus emmêlé qu'il n'y paraît de prime abord.

Efsio Marini acquiert le statut d'enquêteur dans le troisième roman de la série, bien qu'il y apparaisse comme personnage dès le premier roman. Le narrateur, qui joue en quelque sorte le rôle d'un biographe romancier, brosse un portrait de Marini qui vise à souligner les quelques aspects marquants du personnage: il est âgé de dix-huit ans, il est mince, porte une mèche de cheveux très raides qui tombe constamment sur son front, il pointe en l'air son « index savant » lorsqu'il donne ses explications – c'est son trait distinctif, telle la pipe

12 Giorgio Todde, *Lo stato delle anime*, Nuoro-Milano, Il Maestrale/Frassinelli, 2002 [2001]; *Paura e carne*, Nuoro-Milano, Il Maestrale/Frassinelli, 2003; *L'occhiata letale*, Nuoro-Milano, Il Maestrale/Frassinelli, 2004; *E quale amor non cambia*, Nuoro-Milano, Il Maestrale/Frassinelli, 2005; *L'estremo delle cose*, Nuoro-Milano, Il Maestrale /Frassinelli, 2007.

chez Sherlock Holmes ou Maigret – il a une petite amie, Carmina, fait ses études de médecine d'abord à Cagliari, sa ville natale, et ensuite à Pise, sur le continent. De plus, le narrateur le situe précisément dans l'espace et dans le temps, à savoir dans la ville de Cagliari en 1854, tout en spécifiant que la valeur du temps y est ici différente et qu'il ne s'agit donc pas de la même année qu'ailleurs, puisque dans l'île « c'est toujours la même année d'il y a très longtemps¹³ », déclare-t-il.

Par sa volonté de situer aussi bien géographiquement que temporellement le personnage, le narrateur semble vouloir épouser le caractère réaliste du roman policier. La précision qu'il donne du caractère répétitif de l'espace-temps inscrit d'une part le roman dans le sillage du genre policier classique qui, se nourrissant de cette théorie de la connaissance introduite par l'idéologie positiviste, met en scène le meurtre dans un décor figé; mais de l'autre et *a contrario*, il apparaît également que le cliché de l'île anhistorique et le caractère stéréotypé de ses habitants coïncident, sur un plan référentiel, au cliché socio-anthropologique de l'époque. Ainsi, se plaçant aussi bien sur le plan du poncif policier que sur celui du cliché anthropologique, cette précision fournie par le narrateur finit par révéler la connivence entre le roman policier et l'univers ethnologique, tel qu'il est reconstitué par la procédure d'enquête d'Efisio Marini alors que la démarche adoptée par cet enquêteur va accomplir une rupture épistémologique en imposant une manière d'observation nouvelle qui invalidera certaines connaissances qui sont habituellement données pour vraies.

En effet, alors que dans le roman d'énigme l'enquêteur apparaît sur la scène du crime pour exhiber sa virtuosité, et que les contenus qui relèvent de la sphère socio-anthropologique sont pour la plupart absents, dans l'univers policier de Todde ces aspects sont mis en avant afin que l'enquête investisse aussi le contexte dans lequel le crime a été perpétré, sans que cela fasse passer pourtant au second plan les talents de l'enquêteur qui, bien au contraire, sont exhibés à travers ses exceptionnelles capacités d'investigation.

De ce point de vue, dans le roman *L'occhiata letale*, l'épisode de la découverte de la part de Marini du cadavre d'un homme, est central aussi bien par rapport à la caractérisation de l'enquêteur qu'à l'égard de la méthode d'enquête qu'il adopte. Lors de cette première expérience qui a trait à la mort, Efisio Marini commence par manifester un très fort sentiment de peur, à tel point qu'il finit par s'évanouir. Il s'agit d'une réaction qui le surprend parce qu'il ressent un sentiment nouveau, « une douleur plus que matérielle, qui ne rentre pas dans

13 Id., *L'occhiata letale*, *op. cit.*, p. 11. Toutes les citations de l'italien sont données dans notre traduction.

le catalogue des choses...¹⁴ », dit le narrateur. Marini constate en lui l'existence d'une réaction émotive qui échappe à l'attitude purement intellectuelle et scientifique qui devrait le caractériser. Néanmoins, il est vite rattrapé par son éducation scientifique lorsque les propos de son père l'exhortant à observer les faits lui reviennent à l'esprit: « Efisio, raisonne toujours, même quand les autres s'enfuient, toi, raisonne et observe les faits, sinon tu deviendras comme les vieilles femmes des quartiers bas qui croient aux fantômes¹⁵ ». Opposant la connaissance au domaine de la croyance, la curiosité gagne sur la peur et Marini finit par observer le cadavre avec le même intérêt que lorsqu'il étudie ses fossiles. Le côté positif, à savoir scientifique, de son caractère ressort, bien qu'il ne soit pas une pure incarnation scientifique, ce qui d'ailleurs va se manifester lorsque ses enquêtes évolueront aussi grâce au rôle joué par l'intuition. C'est ici donc, sur cette île, au beau milieu des rochers du golfe de Cagliari, en 1852, devant ce cadavre, qu'il naît comme enquêteur: « Ici commence Efisio, là est son début, son commencement. Ni à un autre moment, ni à un autre endroit¹⁶ » déclare le narrateur plantant ainsi le décor. C'est à partir de cet univers référentiel très précis, qui existe pour sa localisation géographique et temporelle, que l'enquêteur évolue dans les différentes situations qu'il affronte au fur et à mesure. Son action fera ressortir une image du lieu qui ne restera pas figée sur le moment du crime, ce qui contredit l'image qui est énoncée au départ par le narrateur.

Marini met au cœur de ses analyses une pensée rationnelle et scientifique d'où découle sa méthode d'enquête fondée sur l'observation des faits et sur le déchiffrement des indices. Son mentor est un religieux atypique, le Père Venanzio, qui lui apprend à ne pas faire référence à la religion quand il s'agit de mener une enquête, mais à la raison: « [...] il ne faut faire attention qu'aux faits objectifs puisque [...] on enquête sur des faits, des événements, des choses: et ce n'est qu'à la réalité qu'il faut prêter attention [...]. Et prêter attention aux détails¹⁷ ». La ressemblance avec la méthode d'investigation adoptée par Sherlock Holmes est ici évidente. La lecture de traces infimes et le sens accru de l'observation qui consiste à lire une scène par le détail: ces traits caractérisent la méthode de Marini dès sa première expérience en matière de cadavres. Lorsqu'il observe le corps de l'homme, il remarque que « les mains sont grignotées et décharnées¹⁸ »;

14 *Ibidem*, p. 13.

15 *Ibidem*, p. 14. En italique dans le texte.

16 *Ibidem*, p. 15.

17 *Ibidem*, p. 125.

18 *Ibidem*, p. 13.

« Le ventre porte une coupure d'environ seize centimètres, profonde, linéaire et grise. Il regarde encore : il manque deux phalanges à sa main droite, à moins que les poissons ne les aient mangées. "Pourquoi a-t-il été éventré comme cela" ?¹⁹ ».

La question posée par ce "pourquoi", c'est-à-dire l'attitude à problématiser au-delà de la simple logique du crime et de l'identification de son auteur, constitue l'élément différentiel par rapport au modèle du roman holmésien sur lequel se construit l'intention méta-narrative de Todde. En effet, alors que dans le roman policier classique la reconstitution des causes ayant mené au crime n'inclut pas les motivations qui expliquent la conduite de l'assassin, chez Giorgio Todde, au contraire, la dimension psychologique, voire morale du criminel, est non seulement prise en considération mais elle devient l'élément qui met en crise la logique toute positive du crime et sa cohérence par rapport à l'environnement dans lequel il se déroule. Ainsi, dans ses romans, l'auteur fait sienne l'image anhistorique de la Sardaigne telle qu'elle avait été construite par la culture et la rhétorique positivistes de la fin du XIX^e siècle, mais ce n'est que pour mieux révéler ses failles et ses incohérences par rapport à la nature des crimes qui peuvent se dérouler sous ses cieux. De fait, la nature du crime révèle une réalité humaine, culturelle, sociale qui bat en brèche la représentation conventionnelle et stéréotypée de la société sarde.

C'est ainsi que, parmi les nombreux exemples, la Sardaigne est définie comme « un rocher au milieu de la mer », une « terre extravagante faite de cailloux », etc. Quant aux habitudes de ses habitants, le français Edouard Delessert, le premier photographe qui a photographié l'île, dit à l'un de ses interlocuteurs, le consul Pillet : « la première activité des habitants de cette île [est de] faire passer le temps, il leur suffit que le temps passe... et qu'il passe bien ou mal pour eux c'est pareil!²⁰ ».

Marini agit donc dans une réalité socio-anthropologique que le discours positiviste a fixée dans le mythe du « fossile vivant », une société considérée comme incapable de quitter son état de nature pour s'élever au niveau d'une société civilisée y compris dans le domaine du meurtre. Le médecin enquêteur découvre d'ailleurs des crimes qui ne correspondent ni aux opinions répandues ni aux catégories établies par l'école positiviste, même pas ceux perpétrés dans la célèbre « zone délinquante » où les gens meurent habituellement « assassinés par des anonymes postés derrière un rocher²¹ ». C'est ici que Marini se rend, à la demande de son ami le docteur généraliste Pierluigi Dehonis avec lequel il

19 *Ibidem*, p. 15.

20 *Ibidem*, p. 44-45.

21 *Id.*, *Lo stato delle anime*, *op. cit.*, p. 22.

collabore souvent. Il doit enquêter sur la mort suspecte de Milena Arras, une riche et vieille dame, décédée après s'être rendue à la messe dominicale.

Marini se distingue par son dynamisme physique et intellectuel: il arrive sur place après un long et poussiéreux voyage depuis Cagliari et il autopsie immédiatement le corps de la dame, assisté par son ami Dehonis qui, lui, est caractérisé comme personnage statique mais néanmoins conscient des limites de ses compétences médicales, c'est pourquoi il fait appel à son ami anatomo-pathologiste. Leur rôle – comme c'est d'ailleurs le cas des détectives du roman policier classique – se fait l'écho de l'importance d'une médecine spécialiste par rapport à une médecine généraliste, de même que l'attention accordée aux détails prônée par Marini se fait l'écho d'une idée nouvelle qui remet en cause les "vérités" établies. Son souci de la précision scientifique est aussitôt mis en exergue tout comme la caractérisation "sauvage" du village est mise en cause: « Tâchons d'être précis, même ici, au milieu des bois²² », dit-il à son ami. Le déroulement de l'opération est raconté dans toutes ses phases par le narrateur:

Marini inizia il lavoro [...] ogni taglio è accompagnato da osservazioni che [...] sembrano, a momenti, da poeta [...]. A poco a poco tutti dimenticano il disgusto per l'odore, la pietà, la paura davanti alla morta, l'orrore per la fine di Milena e sono presi dalla smania di conoscere la causa nascosta che ha fermato quel corpo. Sapere avrebbe allontanato per un po' lo spavento, per questo sono là e Marini lo sa bene. Improvvisamente Efsio s'interrompe, si raddrizza e guarda un piccolo oggetto che avvicina a una lampada: "Ecco, ecco perché, ecco come!" [...] "Acido psammico nell'ostia consacrata! [...] Ecco: questa è la causa!"²³.

Exposant savamment sa méthode à la manière d'un enquêteur classique, Marini révèle néanmoins, dans ses conclusions, une réalité qui est en pleine contradiction avec l'univers socio-culturel que l'idéologie positiviste, dont est issue sa méthode d'enquête, s'est employée à construire de l'île sarde.

En effet, il découvre que ce qui a causé la mort de la vieille dame est un poison contenu dans une hostie qu'elle a ingérée lorsqu'elle se trouvait à l'église, ce qui ne

22 *Ibidem*, p. 26.

23 *Ibidem*, p. 27: « Marini commence son travail [...] chaque entaille est accompagnée d'observations qui, par moments, [...] ont presque l'air poétiques [...]. Peu à peu chacun oublie sa répugnance pour l'odeur, sa pitié, sa peur devant la mort, l'horreur que lui inspire la fin de Milena, et se laisse emporter par l'envie de connaître la cause cachée qui a immobilisé ce corps. Si l'on savait, l'épouvante s'éloignerait un peu; c'est pour cela qu'ils sont là, Marini en a bien conscience. Soudain, Efsio s'interrompt, se redresse et regarde un petit objet noir qu'il approche d'une lampe: "Voilà, voilà l'explication, c'est bien cela!" [...] "De l'acide psammique dans l'hostie consacrée! [...] Eh bien, en voici la cause!" »

correspond pas aux méthodes meurtrières habituelles du lieu car, comme le dit le médecin enquêteur, « en règle générale, les meurtriers se conforment aux habitudes de la communauté, une société primitive produit des assassinats primitifs. Celui-là ne l'est pas, il est original, il est unique!²⁴ ». Et à lui d'ajouter : « [Abinei] est un village arriéré, primitif... mais nous avons affaire à un assassin élégant, ingénieux, de théâtre de boulevard, une véritable intrigue²⁵ ». L'analogie avec le crime et les schémas préétablis du roman d'énigme anglo-saxon est évidente. Marini se livre à un exercice de raisonnement digne de Sherlock Holmes, mais il n'applique pas son paradigme de manière pédagogique, comme le révèlent ses propos sur l'assassin qui ne reposent pas sur une démarche strictement positiviste :

È il cervello dell'assassino che ha il gusto per l'omicidio, cerca l'eccentricità e vuole seguire vie lungo le quali una mente sana e lineare si perde. [...] Lui è uno che ama il ragionamento lamiccato, contorto come i rami di queste querce e non ama l'umanità, anzi, odia il volgo...²⁶.

D'une part Marini découvre le phénomène physique qui a causé le décès de la vieille dame, de l'autre il porte son attention sur la psychologie de l'assassin et comprend qu'il agit sous l'emprise d'une « folie meurtrière » : « nous avons affaire à quelqu'un qui aime régler ses problèmes selon sa folle logique et qui voulait que la mort de Milena Arras paraisse naturelle²⁷ », déclare-t-il. Son paradigme indiciaire s'enrichit d'une approche psychologique qui révèle une contradiction entre la véritable nature de l'auteur du crime et celle qu'il serait censé avoir, compte tenu du contexte socio-culturel dont il est issu.

On pourrait dire que sur le plan du genre policier, Efsio Marini est une figure d'enquêteur très classique, à la Sherlock Holmes. Pour comprendre et donner du sens aux choses, pour « mettre en ordre les faits », comme il le dit lui-même constamment, il applique la méthode scientifique inductive et la vérification empirique. Cependant, il n'en fait pas un usage exclusif puisqu'il explore aussi l'univers psychologique et passionnel du criminel, celui-là même qui s'avère en contradiction avec la représentation conventionnelle de la société où le crime est advenu. La dimension psychologique et passionnelle du criminel

24 *Ibidem*, p. 48.

25 *Ibidem*, p. 54.

26 *Ibidem*, p. 34-35 : « C'est le cerveau d'un assassin qui a le goût du meurtre, qui recherche l'excentricité et emprunte des détours le long desquels un esprit sain et linéaire se perd. [...] C'est un homme qui aime les raisonnements alambiqués, tordus comme les branches de ces chênes et qui n'aime pas l'humanité, au contraire, qui déteste le peuple ».

27 *Ibidem*, p. 35.

constitue, pourrait-on dire, la faille dans l'univers réglé et déterminé par les lois positives de la science caractéristiques des premiers romans policiers.

Si Marini résout toutes les affaires criminelles sur lesquelles il enquête, c'est précisément parce qu'il ne s'en tient pas uniquement au déterminisme de la science de son temps, n'hésitant pas à bâtir ses déductions à partir d'intuitions qui n'ont rien de logique et de scientifiquement fondé. C'est ainsi qu'il découvre les mobiles les plus surprenants. Aucun d'entre eux ne correspond aux critères établis par l'anthropologie criminelle et ne permet de "classer" l'assassin dans la grille constituée par Lombroso. Concernant, par exemple, l'assassin qui agit dans *Lo stato delle anime*, Marini déclare : « Je ne connais personne, dans tout le district, qui corresponde à ce portrait...²⁸ ». Et, s'appuyant sur des preuves, il n'hésite pas à qualifier clairement d'« idiots » les théories sur la microcéphalie du criminologue, car le roman de Todde va s'attacher tout autant à la figure de l'enquêteur qu'à celle du criminel. Ces deux catégories de personnages sont caractérisées par une excentricité « inclassable » si l'on en croit d'une part les positivistes français, qui considèrent que les Sardes ne sont pas intelligents, et d'autre part les positivistes italiens, qui considèrent que le délinquant correspond à des critères précis, notamment d'ordre anatomique, comme la microcéphalie.

Dans le dernier roman de la série consacrée à Efsio Marini, *L'estremo delle cose*, qui constitue une sorte de *summa* des recherches scientifiques de Marini et de la perspective de sa méthode d'enquête, le médecin enquêteur a reçu l'invitation d'un scientifique français très ambitieux, le docteur Paul Bec, pour collaborer à un projet sur l'immortalité de l'être humain. Marini est conscient qu'il s'agit d'un projet fou, mais sa curiosité sans limites l'empêche de refuser l'invitation de son confrère ; c'est pourquoi il se rend à Paris pour travailler dans un laboratoire de sciences naturelles situé au Jardin des Plantes. Ici, Marini est aussitôt confronté à une série de morts apparemment naturelles sur lesquelles il enquête et dont il découvre qu'en réalité elles ont été provoquées par un empoisonnement, ce qui contredit l'enquête officielle.

Lorsqu'il retourne en Italie, à Naples, après son séjour parisien, il médite sur tant d'années d'expériences scientifiques ; ainsi décide-t-il d'écrire une lettre à son collègue français, le docteur Paul Bec, pour l'informer qu'il partage l'opinion exprimée dans une phrase du médecin et physiologiste Claude Bernard : « ... la méthode expérimentale s'appuie successivement sur le sentiment ou l'intuition, la raison et l'expérience²⁹ ». Et il ajoute : « Nous avons fondé notre

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Id., *L'estremo delle cose*, *op. cit.*, p. 96.

travail à partir d'une intuition erronée et, par conséquent, en toute logique, le raisonnement et l'expérience étaient aussi faux, trompeurs. En somme nous avons échoué, mon cher ami³⁰ ».

Ef시오 Marini ne s'en prend pas à la méthode scientifique en général, ce qu'il met en cause ce sont les fondements de l'intuition qui sont à la base de la méthode expérimentale. La culture positiviste qui est propre à la société de son époque n'élargit pas suffisamment les bases de ses propres démonstrations scientifiques, et tend à exclure ce qui n'est ni quantifiable ni mesurable de toute forme de compréhension rationnelle des choses. Au contraire, c'est parce que dans ses enquêtes il accorde une place importante aux éléments qui excèdent la forme rationnelle et/ou quantifiable ou comptabilisable que Marini peut élucider les crimes les plus obscurs. C'est le cas, par exemple, lorsqu'il découvre que les assassins impliqués dans les crimes sur lesquels il enquête sont tous animés par la même volonté d'arrêter le temps: le temps de la vie du lieu, de leur propre vie, voire même de la vie de l'être humain. Et tous, ils sont animés par un état psychique altéré, de pure folie, à Abinei comme à Cagliari ou à Naples, à Vienne comme à Paris.

Sur le plan du genre policier, sa perspective d'enquête remet donc en cause le caractère totalisant de l'action logico-rationnelle dans laquelle est impliqué le détective du roman classique: cette action, il s'emploie néanmoins à la décrire scrupuleusement, au même titre que l'univers socio-culturel dans lequel elle naît. Mais cette remise en cause passe par l'intégration, dans le roman policier, de tout un ensemble de considérations d'ordre psychologique, culturel et socio-anthropologique, que l'univers du policier classique avait négligées pour pouvoir construire un monde unitaire et rassurant au sein duquel il était toujours possible de dérouler le fil linéaire de la déduction logique.

À travers Ef시오 Marini et son originalité, Giorgio Todde met donc en scène l'irruption d'un élément entropique dans l'univers rassurant de la science positive. Le policier classique, semble dire l'auteur, remplit la même fonction consolatrice que celle d'une science pour laquelle rien n'est irréductible à ses lois, à ses vérités.

Personnage non conventionnel, dans sa vie, dans ses choix comme dans ses propos, Marini exprime le scandale d'une vérité qui s'érige contre les conventions et les convictions dominantes. Mais il y a autre chose; par son rejet des postulats positivistes, par ce renversement des conclusions purement

30 *Ibidem*.

logiques des enquêtes, par son refus des règles et des conventions bourgeoises, l'excentricité du discours théorique d'Ef시오 Marini montre bien qu'il prend ses racines dans son excentricité géographique et culturelle: Marini est un Sarde, bien qu'il ait étudié à Pise et fréquenté l'un des principaux centres de savoir et donc de pouvoir de l'Italie post-unitaire. C'est pour cela qu'il incarne symboliquement l'élément entropique et le renversement du point de vue conventionnel. Nous touchons là, bien sûr, à la composante politique du roman de Todde. L'enquêteur Marini est en effet la figure insolite d'un contre-savoir qui dévoile le contenu idéologique du savoir dominant qui est utilisé pour justifier la domination elle-même. Paradoxalement, l'originalité devient en quelque sorte aussi une garantie de scientificité puisqu'elle s'applique à démontrer la réfutabilité de la pensée scientifique dominante. De ce point de vue, Ef시오 Marini est un personnage dont l'excentricité peut être considérée, au sens littéral, comme externe à une pensée dominante qu'il arrive à renverser par l'autonomie de sa pensée et sa liberté d'action. Cette liberté et cette autonomie sont des traits caractéristiques du policier moderne mais, dans les récits de Giorgio Todde, elles mettent une distance entre cette méta-narration d'une part, et le roman policier des origines et ses fondements idéologiques de l'autre.

Comptes rendus

Aa.Vv., *Narrazioni della crisi. Proposte italiane per il nuovo millennio*, Franco Cesati, collana "Civiltà italiana", Firenze, 2016, p. 161.

Il volume *Narrazioni della crisi*, a cura di N. Dupré, M. Jansen, S. Jurisic e I. Lanslots, si inserisce tra quei testi da tenere in considerazione quando si voglia scandagliare il panorama letterario (in modo principale, ma con un paio di sconfinamenti) che s'interroga sul vincolo testo-contesto (sociale, politico) degli anni più recenti. Non a caso, molti degli autori dei saggi qui raccolti hanno contribuito alla riflessione intorno a quella letteratura italiana contemporanea che s'interessa alla "realtà", come la stessa curatrice del volume Monica Jansen o Paolo Chirumbolo e Hanna Serkowska.

Un primo dato che emerge dalla lettura dei contributi è l'esistenza di un ristretto numero di opere sociologiche e filosofiche che, per questo panorama di studi, risulta essere comunemente accettato e condiviso: Bauman, Zizek, Agamben, Sennett, Gallino, Recalcati, risultano essere ispiratori di quasi tutti gli autori che compongono il testo. Una certa omogeneità si trova anche sul versante dei testi di critica letteraria che hanno scandito il dibattito più generale sui testi letterari che segnano il cosiddetto "ritorno al reale" della letteratura italiana, segno che una prima fase della riflessione è stata compiuta e una nuova fase, meno pionieristica, si rende possibile e necessaria; l'elenco prevede Donnarumma, Chirumbolo, Serkowska, Ricciardi, Boscolo e Jossa, Scurati.

Un posto di rilievo all'interno del volume, e di conseguenza all'interno della letteratura che parla della crisi, è occupato dal tema del lavoro, a cui, con approcci differenti, si dedicano sei articoli su quattordici, che i curatori hanno accorpato al centro del volume. Il lavoro, ma anche la sua tradizione letteraria: ne è testimonianza la presenza di articoli su Ottieri, Bianciardi, i riferimenti all'opera di Svevo (*Una vita*), Tozzi (*Ricordi di un impiegato*), Pontiggia (*La morte in banca*), Volponi (*Le mosche del capitale*), autori che oggi tornano ad essere fonti di numerose suggestioni. Grazie ad una riflessione fatta soprattutto a partire dall'opera di Svevo, Alessandro Ceteroni propone una nuova categoria interpretativa per classificare i personaggi letterari della crisi economica: l'inerte, come evoluzione dell'inetto. Una proposta che, leggendo poi gli altri contributi, sembra quanto mai funzionale ed estendibile. Uno dei segni del forte interesse che la critica riserva ad opere che parlano di lavoro, e che andrebbe interrogata più a fondo, è la considerazione di cui godono anche produzioni che presentano evidenti limiti dal punto di vista narrativo o linguistico, come mette in evidenza Natalie Dupré analizzando *Generazione mille euro* o non manca di notare

Chirumbolo analizzando *L'imprenditore*, film dalla sceneggiatura che ricorda in alcuni momenti l'estetica degli sceneggiati televisivi.

Questo corposo nucleo centrale divide in due il volume. Nella prima parte vi sono articoli che riflettono su macrocategorie: da una parte il concetto di avanguardia, che secondo Saccoccio, sulla scorta di Baricco, potrebbe essere applicata all'oggi grazie ad una riflessione sulla categoria di barbaro; dall'altra il concetto d'infanzia diviso tra utopia e distopia nell'articolo di Eleonora Conti. Poi Hanna Serkowska introduce nel dibattito il tema di utopia e antiutopia femminista prendendo il caso di due autrici che pubblicano a mezzo secolo di distanza (Anna Banti e Laura Pugno); lo studio puntuale di un autore avviene anche nel caso di Ugo Perolino, che si concentra principalmente su due opere di Giorgio Vasta (*Speasamento* e *Il tempo materiale*). Nella parte finale del volume, invece, sono presenti articoli che aprono prospettive più ampie rispetto al territorio italiano: Jurisic analizza il genere del giallo mediterraneo di Camilleri, partendo da una riflessione che coinvolge anche Jean-Claude Izzo e Manuel Vázquez Montalbán; Clemens Arts tratta della rappresentazione dei Balcani nell'opera in versi di Paolo Rumiz *La cotogna di Istanbul*, utile per ricomporre la frattura tra Oriente e Occidente; Maria Bonaria Urban, invece, non prende un'opera in particolare, ma uno scrittore, Amara Lakhous, e mette in evidenza come la sua opera sia uno «scavo nella memoria collettiva italiana» che tende a mettere in crisi il concetto di identità italiana stessa. L'ultimo contributo contenuto nel volume tratta invece del fenomeno della 'Ndrangheta e, più che insistere sul concetto di "crisi", approfondisce quello di "narrazioni", al plurale, presente nel titolo del volume: attraverso il metodo 'multimodale' vengono studiati due documentari (ecco l'altro *sconfinamento*, dopo quello cinematografico), uno italiano e l'altro britannico, per portare alla luce le strategie narrative che abitano questa forma comunicativa.

Carlo Baghetti

Aix Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, France

Sommaire des numéros précédents des *Cahiers d'Études Romanes*

Axe de recherches 5 « Le roman policier »

Cahiers d'Études Romanes n° 9 – Subvertir les règles : le roman policier italien et latino-américain (2003)

Francesco DE NICOLA Ascanio Bonichi e Gino Arrighi : les premiers détectives italiens dans les romans d'Alessandro Varaldo • Massimo TRAMONTE Renato Oliveri : le commissaire Ambrosio • Judith OBERT Antonio Tabucchi : *Il filo dell'orizzonte*: reconstitution d'identité • Perle ABBRUGIATI Histoire et folie dans le roman noir de Carlo Lucarelli • Catherine PITIOT Les cycles sardes de Marcello Fois • Claudio MILANESI Franchir les frontières, subvertir les règles ; Deux romans et une nouvelle de Massimo Carlotto • Alba LARA ALENGRIN Panorama du roman policier au Mexique • Richard ROUX Ed Mort, de Luis Francisco Veríssimo : un privé très particulier • Maud GAULTIER Identité et écriture policière dans José Pablo Feinmann et Sergio Sinay • Dante BARRIENTOS TECÚN Les jeux de mise en abyme dans Dante Liano • Adriana CASTILLO-BERCHENKO Roberto Bolaño et le genre policier, ou la réversion de l'énigme • Richard ROUX Un polar métonymique de Frei Betto • Massimo CARLOTTO Gégé, Vittorio et l'avocat • Luis Fernando VERÍSSIMO Le piège.

Cahiers d'Études Romanes n° 15 – Roman policier et Histoire 1 et 2 (2006)

Volume 1 – Italie

Théa PICQUET L'Histoire et l'histoire : un roman noir dans la Rome des Borgia • Tiziana JACOPONI Histoire et mystères dans la Rome baroque • Gabriella DE ANGELIS Giulio Leoni, ou rien n'est comme il paraît • Luigi SALSI Quête identitaire et lecture historique • Lise BOSSI Un thriller trilingue dans la Sicile post-unitaire • Olivier MORRO L'Histoire momifiée dans le *giallo* historique • Giuliana PIAS La Sardaigne "Nuorese" à la fin du XIX^e siècle • Carmela LETTIERI Le noir comme révélateur des sédiments de l'histoire • Giuseppe IANNACCONI L'identité déraisonnable. Le crime philosophique d'Antonio Pennacchi • Claire LE MOIGNE Mettre en scène l'Italie des mystères • Yannick GOUCHAN L'Italie contemporaine en noir • Monica JANSEN Un polar métaphysique sans aura • Barbara MEAZZI Du roman policier comme au théâtre • Oliver MORRO Entretien avec Massimo Carlotto.

Volume 2 – Amérique latine

Diego Ariel JARACK L'évolution de l'image de l'enquêteur dans le roman policier argentin, de D.F. Sarmiento à G. Maggiori • Maud GAULTIER *La bestia de las diagonales* de Néstor Ponce, ou l'obsession faite écriture • Michael COLLADO L'icône révolutionnaire chez Taibo II : les cas de E. Zapata (*Cosa fácil*) et de L. Trotsky (*À quatre mains*) • Alba LARA ALENGRIN Roman mexicain, genre policier et nazisme : enquête préliminaire sur une série noire. Jorge Volpi, *À la recherche de Klingsor* • José GARCÍA ROMEU Crime, histoire et fiction • Néstor PONCE Mario Conde : vie d'un Cubain à La Havane • Sophie LAVOIE *Pasado perfecto* de Leonardo Padura Fuentes : reflet parfait ou approximatif de la société cubaine ? • Lætitia BOUSSARD L'écriture d'une intrigue historique. Santa Evita, Tomás Eloy Martínez • Adriana CASTILLO-BERCHENKO *Hotline* de Luis Sepúlveda et la transition chilienne à la démocratie (1990-1994) • Dante Liano Tous les fleuves mènent à la mer.

Cahiers d'Études Romanes n° 25 – Réécritures policières (2012)

Srecko JURISIC Montalbano come Maigret. Osservazioni sulle fonti di Camilleri • Stefano MAGNI Le double de *Il nome della rosa* : *La rosa e il suo doppio* de Loriano Macchiavelli • Marta FORNO Valentina Gebbia et la parodie du roman policier • Giuliana PIAS La pratique intertextuelle dans les romans de Luciano Marrocu • Álex Martín ESCRIBA et Javier SANCHEZ ZAPATERO R(é)écrire le roman noir suivant des modalités rétrospectives et humoristiques. L'œuvre de Luis Gutiérrez Maluenda • Murielle BOREL Entre réalité et fiction : déconstruction des archétypes mythiques et littéraires dans *Los amigos del crimen perfecto* d'Andrés Trapiello • Agnès DELAGE et Maud GAULTIER La réécriture ludique du roman noir chez Carlos Salem de l'Histoire au mythe • Benoit SANTINI L'écriture poétique du crime dans *Criminal* (2003) de Jaime Pinos (Chili). Énigme textuelle, transfert de genre et réécriture de l'événement • Emiliano COELLO GUTIÉRREZ Réécritures du canon dans le néo-policier centre-américain contemporain : vers une spécificité • Matteo PALUMBO La riscrittura di un imbroglione, da Gadda e Germi a Ronconi • Antonella CAPRA De la narration romanesque à la polyphonie théâtrale. Le cas de *Via delle Oche* de Carlo Lucarelli • Perle ABBRUGIATI Références et contaminations musicales de Carlo Lucarelli • Roberto FEDI Come uccidere il coniuge (preferibilmente la moglie) e vivere felici (quasi mai). Varianti di un topos • Salvatore GRASSIA Riscritture metaletterarie di Leonardo Sciascia • José GARCIA ROMEU Réécritures et sources du thriller ésotérique : *El Evangelio según Van Hutten* (1999) de Abelardo Castillo • Pierre-Michel PRANVILLE Le roman portugais contemporain et la tentation du policier • Silvano NIGRO Il diavolo che portava gli occhiali.

Cahiers d'Études Romanes n° 31 – Les formes hétérogènes du roman policier. Torrent, Roncagliolo, Vargas Llosa, Giardinelli (2015)

Dante BARRIENTOS TECÚN Introduction • Àlex MARTÍN ESCRIBÀ Voleurs, poulets, Ferran Torrent et la série journalistique • Marc COLELL et Estrella MASSIP I GRAÜPERA Sur le lieu du crime : enquête littéraire sur la représentation de l'espace valencien dans *Penja els guants*, Butxana de Ferran Torrent • Sebastià BENNASAR Critique sociale, humour et Valence : les clés pour la projection de l'œuvre de Ferran Torrent après *Penja els guants*, Butxana • Francesc NIUBÓ La variation linguistique dans le roman noir *Penja els guants*, Butxana (1985) de Ferran Torrent • Eduardo HUÁRAG ÁLVAREZ Vargas Llosa y Roncagliolo: la violencia armada y la concepción mítica en el escenario de los Otros • Pierre LOPEZ Magna violence dans *Abril rojo* ou comment dire l'indicible • Dante BARRIENTOS TECÚN ¿Detectives? ¿asesinos? ¿justicieros? ¿quién es quién? El enigma de la identidad en las novelas de la violencia peruana y el narcotráfico en México • Isabelle BLETON Pratiques de l'hétérogénéité dans l'œuvre policière de Mempo Giardinelli : *Luna caliente* et *Qué solos se quedan los muertos* • Geneviève ORSSAUD *Imposible equilibrio*, de Mempo Giardinelli : entre expérience individuelle et expérience collective • Maud GAULTIER De *Luna caliente* a *Cuestiones interiores* : origen, sentido y sinsentido de la violencia en los relatos policiales de Mempo Giardinelli • Mempo GIARDINELLI *Los traidores* • Mauricio ELECTORAT Stratégies et discours de résistance sous la dictature chilienne (1973-1989)

Les sommaires des autres numéros sont consultables sur le site du CAER
<http://allsh.univ-amu.fr/caer>

Mise en page, maquette de couverture
PUP – Valérie JULIA – Aix-en-Provence

Imprimé en France
Service imprimerie de l'université d'Aix-Marseille – DPSI – Aix-en-provence

Dépôt légal 2^e trimestre 2017
ISBN 979-10-320-0110-3
ISSN 0180-684X