



HAL
open science

L'enquête empêchée : le tragique dans le “ Country Noir ” contemporain

Alice Jacquelin

► **To cite this version:**

Alice Jacquelin. L'enquête empêchée : le tragique dans le “ Country Noir ” contemporain. Gaëlle Debeaux et alii. L'enquête en partage, PUR, pp.43-60, 2023. hal-04249738

HAL Id: hal-04249738

<https://hal.science/hal-04249738>

Submitted on 19 Oct 2023

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

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

L'enquête empêchée : le tragique dans le « Country Noir » contemporain

Lors de la publication de son premier roman noir en 1996, intitulé *Give Us a kiss*, Daniel Woodrell choisit pour intertitre « *a Country Noir*¹ ». Cette expression connaîtra par la suite une grande fortune puisqu'aujourd'hui de nombreuses critiques étatsunien.ne.s² l'utilisent pour qualifier et catégoriser certaines œuvres policières qui relèveraient de ce sous-genre spécifique du roman noir. Cette grille de lecture est relativement nouvelle et ne connaît pour l'instant que peu d'écho dans le domaine académique car elle manque de critères définitifs. Il n'est donc pas étonnant que cette notion, instable sur le plan conceptuel, soit tout aussi instable sur le plan terminologique : les critiques américains utilisent de façon équivalente les expressions « *Country Noir* » et « *Rural Noir* » pour désigner le sous-genre. L'expression « *Country Noir* » ne semble d'ailleurs pas trouver en français d'exact équivalent comme le note Pierric Guittaut : « Rural est trop vague, campagnard ou champêtre sont trompeurs³. » Ce flou terminologique rend d'autant plus difficile la traduction de la notion en français : dans la version française du roman de Woodrell, éditée chez Rivages Noir, Michèle Valencia a traduit le titre par « *Faites-nous la bise, un roman noir rural*⁴ ». Malgré le constat de ce manque de précision, nous utiliserons dans cet article les terminologies américaine « *Country Noir* » et françaises « polar rural » ou « roman noir rural » de façon équivalente. On peut noter par ailleurs que cette catégorisation ne semble pas s'appliquer uniquement aux œuvres récentes sorties après 1996 (date de la création de l'expression par Daniel Woodrell), mais que certains critiques relisent des œuvres antérieures à l'invention du concept et les classent, *a posteriori*, dans la catégorie du *Country Noir* ou du *Rural Noir*⁵.

Bien que les critiques ne décrivent que rarement les caractéristiques précises du *Country Noir*, ils établissent cependant des listes d'œuvres policières qui se recoupent et forment ainsi un corpus

¹ WOODRELL Daniel, *Give Us a Kiss, a Country Noir*, New York, Henry Olt & Compagny, 1996.

² BOUMAN Tom, « Bloody and bucolic », *Modern Farmer*, consulté le 14/09/16. [<http://modernfarmer.com/2014/03/bloody-bucolic/>] ; WOLFSON Matthew, « Misrepresenting Rural Poverty : the New Country Noir and the Lives it Forgets », *The American Reader*, consulté le 18/11/19.

[<http://theamericanreader.com/misrepresenting-rural-poverty-the-new-country-noir-and-the-lives-it-forgets/>];

MERRIGAN Court, « New Genres : Country Noir », *Electric Literature*, consulté le 14/09/16. [<https://electricliterature.com/new-genres-country-noir-28c3624b4849#.sfk9g7vts>] ; MONTGOMERY Scott, « Down and Dirty in the Country : a Quick Look at Rural Noir », *Mystery People*, consulté le 14/09/16. [<https://mysterypeople.wordpress.com/2015/04/13/down-and-dirty-in-the-country-a-quick-look-at-rural-noir/>] ;

FEHRMAN Craig, « Country Noir. Frank Bill and the new violent midwestern fiction », *The American Prospect*, consulté le 14/09/16. [<http://prospect.org/article/country-noir>].

³ GUITTAUT Pierric, « Qu'est-ce que le backwoods », *Éléments*, n° 145, 2012, pp. 42-45, p. 42.

⁴ WOODRELL Daniel, *Faites-nous la bise*, trad. Michèle Valencia, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages/Noir », 1996.

⁵ À cet égard, voir la liste de BOUMAN Tom « Top 10 rural noir novels » établie pour le *Guardian*, consultée le 16/09/16. [<https://www.theguardian.com/books/2015/may/20/top-10-rural-noir-novels-american-fiction>]

cohérent⁶. Certain.e.s lecteur.trice.s et critiques du *Country Noir* ont même établi une généalogie qui remonte aux œuvres de William Faulkner, désigné comme père fondateur du sous-genre⁷. L'ancrage diachronique est d'ailleurs confirmé par Pierric Guittaut qui remarque que ce sous-genre rural du roman noir s'est construit parallèlement au *hardboiled* américain, traditionnellement citadin : « Malgré l'inclination structurelle du polar vers la ville, il survit dans le genre une branche toujours verte et noueuse, au cœur toujours vert et résistant à la postmodernité⁸. » D'après Guittaut donc, cette branche du polar rural n'est pas postérieure au *hardboiled*, puisqu'elle a toujours existé et s'est construite de façon concomitante, mais elle serait surtout la branche du polar la plus vivante du champ littéraire contemporain.

Pendant, et contrairement au *hardboiled* des origines, l'accent dans le *Country Noir* ne semble pas être mis sur l'action et la rapidité des péripéties : l'enquête dans le *Country Noir* est beaucoup plus laborieuse que dans le *hardboiled*, l'investigation est sans cesse ralentie voire empêchée par des éléments internes et externes, et le rythme des œuvres qui relèvent du *Country Noir* semble toujours marqué par une lenteur caractéristique. C'est d'ailleurs le cas des trois fictions policières contemporaines que nous nous proposons d'étudier dans cet article. La première de nos trois fictions, le film *Winter's Bone*⁹ réalisé par Debra Granik (2010), est adaptée du roman éponyme de Daniel Woodrell. L'action est située dans les Monts Ozarks du Missouri où se déroulent d'ailleurs la plupart des romans de Woodrell. Dans ce film, la jeune Ree Dolly, interprétée par Jennifer Lawrence, apprend que son père disparu, Jessup Dolly, était un dealer de méthamphétamines et qu'il a mis en hypothèque la maison qu'elle occupe avec sa mère et ses deux jeunes frère et sœur. Le roman de Fred Vargas *L'Armée furieuse*¹⁰ (2011), notre seconde fiction policière rurale, se passe dans le petit village d'Ordebec en Normandie où est commise une série de meurtres. Le commissaire Adamsberg va enquêter sur place, sur les traces de ce que les habitant.e.s appellent « la Mesnie Hellequin », une armée de fantômes justiciers qui pallierait aux manquements de la justice terrestre. Enfin, la troisième œuvre étudiée est la saison 1 de la série télévisée *Top of the Lake*¹¹, réalisée par Jane Campion (2013-2014), et qui relate l'enquête de l'inspectrice Robin Griffin à Laketop, petite ville lacustre du Sud de la Nouvelle-Zélande, sur la disparition d'une fillette de douze ans, Tui.

⁶ Parmi les auteur.trice.s contemporain.e.s les plus souvent cité.e.s, on retrouve, dans le désordre : Ron Rash, Daniel Woodrell, Bonnie Joe Campbell, James Lee Burke, Frank Bill, Cormac McCarthy, Benjamin Whitmer, Frank Wheeler Jr, Donald Ray Pollock, et Larry Brown. Pour une liste de films, voir COOPER Coop, « 10 gritty «Rural Noir» films to catch up on... », *Small Town Critic*, consulté le 16/09/16. [<http://www.smalltowncritic.com/2014/09/12/10-gritty-rural-noir-films-to-catch-up-on/>]

⁷ Sur la généalogie du roman noir rural, et sur la désignation de William Faulkner comme l'un de ses pères fondateurs de cette branche du polar : voir MERRIGAN Court, *op. cit.*

⁸ GUITTAUT Pierric, *op. cit.*

⁹ GRANIK Debra, *Winter's Bone*, Pretty Pictures, 2010.

¹⁰ VARGAS Fred, *L'Armée furieuse*, Paris, J'ai Lu, 2013.

¹¹ CAMPION Jane, *Top of the Lake, saison 1*, BBC/Sundance/UKTV, 2013.

Ce choix de corpus éclectique a été motivé précisément par les différences qui caractérisent les trois œuvres. En premier lieu, elles sont issues de trois aires culturelles différentes, française, étatsunienne et néo-zélandaise, qui n'ont pas le même rapport à l'espace ni à la géographie. Si elles se situent effectivement toutes les trois dans des espaces isolés et reculés, elles dépeignent cependant des réalités régionales très diverses : de la Nouvelle-Zélande à la Normandie en passant par le Midwest étatsunien. Enfin, elles se déclinent sur trois supports différents, le cinéma, le roman et la série télévisée, qui constituent le cœur de la culture médiatique actuelle. Cette exploration interculturelle et intermédiaire nous permettra d'enregistrer non seulement les variations qui existent entre les différentes œuvres dans les manifestations du *Country Noir*, pratiquant ainsi ce que Françoise Lavocat appelle « une herméneutique de la défamiliarisation¹² », mais elle nous permettra surtout d'observer une tendance globale des œuvres relevant du *Country Noir* au ralentissement et à l'empêchement de l'enquête policière.

Ces formes de ralentissement et d'empêchement sont de plusieurs natures. Elles sont d'abord liées à la permanence des structures tragiques dans le *Country Noir*. Ces structures ont été repérées depuis longtemps par la critique spécialisée sur le roman noir¹³, au moins depuis le fameux commentaire d'André Malraux à propos de *Sanctuaire* de Faulkner : « *Sanctuaire*, c'est l'irruption de la tragédie grecque dans le roman policier¹⁴. » Il est cependant intéressant de constater que cette formule célèbre de Malraux appuie son analyse des structures tragiques non pas sur un roman noir urbain, mais sur une œuvre fondatrice du roman noir rural. Cet article se proposera donc d'abord d'étudier les structures tragiques qui régissent nos trois œuvres : la présence d'une certaine forme de spiritualité ou de transcendance¹⁵ ainsi que la temporalité figée à l'œuvre dans ces espaces reculés, qui rendent compte de forces tragiques et empêchent l'enquête d'avancer. Nous verrons ensuite comment le *Country Noir*, en déterritorialisant l'enquête de la ville à la campagne, développe cependant des formes spécifiques d'empêchement de l'investigation : à ces ralentissements de nature tragique s'ajoute la spécificité d'un territoire rural dont les communautés réduites et les éléments naturels entrent en conflit avec la volonté herméneutique du détective. Enfin, nous examinerons la représentation fantasmée que le *Country Noir* propose de la campagne dans une esthétique quasi-

¹² LAVOCAT Françoise, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », *Vox Poetica*, 2012, consulté le 14/09/16. [<http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html>]

¹³ Jean-Patrick Manchette disait du polar que c'était un « chant tragique », dans *Chroniques*, éd. Payot & Rivages, coll. « Rivages/Noir », 2003, p. 36. On trouve aussi cette caractérisation générique dans les commentaires de CORCUFF Philippe sur la « mélancolie tragique » à l'œuvre dans le polar américain, in *Polars, philosophie et critique sociale*, Paris, éd. Textuel, coll. « Petite encyclopédie critique », 2013, p.22. Voir aussi l'analyse de TADIE Benoît sur « la vision de l'absurdité tragique de l'existence » de Dashiell Hammett, dans *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, Paris, PUF, 2006, p. 6.

¹⁴ MALRAUX André, préface à *Sanctuaire* de William Faulkner, citée par REUTER Yves, dans *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », p. 29.

¹⁵ Comme le note GOUHIER Henri : « Il y a tragédie par la présence d'une transcendance, quelle que soit cette transcendance », *Le théâtre et l'existence*, Paris, éd. J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1991, p. 35.

gothique entre violence crue et beauté des paysages. Nous verrons comment cette dimension contemplative présente dans nos trois fictions policières participe d'un ralentissement du rythme des œuvres, d'une dimension morale affirmée et d'une lecture herméneutique originale.

1. Permanence de structures tragiques qui ralentissent l'investigation

Dans la saison 1¹⁶ de la mini-série *Top of the Lake*, deux scènes se répondent comme en écho : ce sont deux scènes de confrontation entre Robin Griffin, l'enquêtrice, et le personnage de G. J. Cette dernière est une sorte de guide spirituel qui dirige une communauté de femmes installée dans un champ dénommé « Paradise ». Elles y vivent toutes ensemble dans des conteneurs réhabilités et installés au bord du lac. Dans l'épisode 3, G. J. prédit à Robin l'échec de son enquête et la destruction physique et morale qu'elle va subir au cours de son investigation :

« Fais tes recherches. Toutes les connes d'ici cherchent l'amour, et quand elles ne le trouvent pas, elles cherchent la révélation. Mais elles ne trouvent rien. Pas une seule d'entre elles. [...] Comment vont tes genoux ? Tu vas t'écrouler. Bang. Cette recherche va te tirer vers le bas, vers le fond, tu vas te retrouver à genoux. C'est certain. Personne n'aime ça. Face contre terre¹⁷. »

Dans son monologue, G. J. utilise le futur prophétique, le rythme très lent et découpé de sa scansion dramatise plus encore sa parole, l'onomatopée « bang » rendant compte de la sonorité concrète de la chute. La question rhétorique quelque peu absurde « Comment vont tes genoux ? » propose une vision de Robin en martyr, acculée et pliée sous le poids d'un destin qu'elle ne peut combattre. Dans les épisodes suivants, Robin va se retrouver confrontée à son passé traumatique et la prophétie de G. J. se réalisera effectivement à la fin de la série, comme si des forces tragiques supérieures avaient réduit à néant les efforts herméneutiques et rationnels de Robin. Cette figure de l'enquêtrice confrontée à des instances supérieures qui la dépassent et l'empêchent d'avancer est éminemment tragique et récurrente dans nos œuvres : qu'il s'agisse du poids d'un passé qui refait surface dans une temporalité cyclique typiquement tragique ou d'une transcendance quasi-divine qui s'abat, tout se passe comme si le.la détective était nécessairement impuissant.e et l'enquête, par essence, condamnée à l'échec.

a. Légendes et prophéties : la nécessité tragique à l'œuvre

G. J. est un personnage complexe, qui relève à la fois du gourou, de l'illuminée et de la

¹⁶ La série comporte deux saisons. La seconde saisons *Top of the Lake : China Girl* se déroule cinq ans plus tard et a été tournée à Sydney en 2015.

¹⁷ CAMPION Jane, *op. cit.*, épisode 3, 5^e minute : « Search your search. All the bitches here are searching for love, and when they don't find that, for enlightenment. They don't find anything, not one of them. [...] How are your knees ? You will go down hard. Bang. This search will bring you low, to the ground, on your two knees. That's right. No one likes it. Face in the dirt ». Toutes les traductions sont personnelles.

pythie : G. J. est non seulement une incarnation de la transcendance tragique, mais elle incarne aussi l'intrusion de la folie et de l'irrationalité au sein de l'enquête policière. On rencontre d'ailleurs de nombreux personnages fous dans nos trois œuvres : c'est le cas par exemple de la mère de Ree dans *Winter's Bone*, qui semble atteinte de la maladie d'Alzheimer à un stade avancé. Ree recherche auprès de sa mère des réponses sur le passé de son père, Jessup, mais cette dernière ne pourra jamais les lui fournir, ou alors de façon trop fragmentaire pour être significative. L'apparition de l'irrationnel ralentit l'enquête et rend les indices illisibles. Il faut aussi évidemment mentionner les membres de la famille Vendermot dans *L'Armée furieuse* dont le gendarme local d'Ordebec, le Capitaine Emeri, dit : « Vous verrez la famille. Les trois frères sont également tarés [...]. C'est pour ça qu'on les respecte ici, qu'on ne s'en approche pas trop. Comme avec des êtres surnaturels¹⁸. » Tous les membres de la famille ont des troubles de la personnalité ou du comportement qui rendent leurs témoignages impossibles à interpréter : le plus jeune croit être fait d'argile et craint sans cesse de se briser en mille morceaux, le cadet se nourrit exclusivement d'insectes, et l'aîné de la famille, Hippolyte, s'exprime en parlant à l'envers, ce qui fait de lui un témoin cryptique, inutile à l'enquête. Le personnage de la famille le plus utile pour l'enquête est la sœur, Lina Vendermot. C'est elle qui a la vision de l'armée furieuse de fantômes vengeurs s'abattant sur le village et c'est elle qui délivre la prophétie des meurtres à venir. Alors que G. J. incarne une variation sur la figure mythique de Cassandra, sur un fond architextuel, Lina Vendermot inscrit plus résolument la diégèse dans un folklore païen, se rapprochant par là de la figure de la sorcière. G. J. comme Lina Vendermot invitent par leurs prédictions à une lecture non linéaire de la diégèse et inscrivent ainsi l'action dans une temporalité cyclique qui s'oppose à la progression herméneutique traditionnelle d'une intrigue policière.

Si les personnages fous et prophétiques inscrivent le polar dans une temporalité figée, l'intrusion de légendes au cœur de l'enquête confère quant à elle aux œuvres une dimension spirituelle contre laquelle achoppent les efforts du détective. Dans *L'Armée furieuse*, cette présence du folklore normand semble, de prime abord, particulièrement obscure à Adamsberg pour deux raisons principales : la première raison de cette incompréhension est la méconnaissance du référent culturel de « la Mesnie Hellequin ». Cet élément folklorique est non seulement inconnu d'Adamsberg qui n'en a jamais entendu, pas plus que d'une quelconque « armée furieuse », mais aussi du de la lecteur.trice. Le commissaire doit donc mener une première enquête documentaire, avant même l'enquête policière, pour se renseigner auprès de l'érudit Danglard et comprendre de quoi il s'agit, l'explicitant ainsi au de la lecteur.trice par la même occasion : selon la légende, des fantômes vengeurs doivent emporter trois « saisis » coupables de crimes secrets. L'armée furieuse agit donc en substitut divin de la justice terrestre impuissante. Le second achoppement dans la

¹⁸ VARGAS Fred, *op. cit.*, p. 191-192.

compréhension initiale des enjeux de l'enquête réside dans le poids de ces croyances, partagées par tout le village d'Ordebec : les habitants étant persuadés de l'existence de ces fantômes, personne ne recherche le véritable coupable. La superstition engendre l'inertie de la population locale et la défiance vis-à-vis des méthodes scientifiques de la police. Le monde séculier de la ville, monde duquel est issu le.la détective urbain.e, est ainsi mis à l'épreuve dans *Top of the Lake* et *L'Armée furieuse* par un retour puissant des croyances, de la spiritualité et d'une transcendance tragique.

b. Généalogie mythique et crime d'honneur

Dans nos trois fictions, il faut remonter très loin dans le temps pour découvrir les raisons et mobiles cachés des uns et des autres : les recherches ne peuvent pas se cantonner à la génération actuelle mais doivent remonter sur plusieurs générations ; l'enquête devient alors une forme d'archéologie. Par exemple, les investigations d'Adamsberg dans *L'Armée furieuse* sont parasitées par le passé du gendarme local, le Capitaine Émeri, dont on apprend finalement qu'il est le coupable. Le mobile des meurtres est à rechercher bien en amont des événements : Adamsberg doit en effet creuser et remonter des dizaines d'années auparavant pour comprendre la vengeance que le Capitaine Emeri mène contre Hippolyte Vendermot, qui l'a humilié dans son enfance. Ce qui est particulièrement intéressant est que le capitaine Emeri ne se venge pas uniquement pour des raisons personnelles, mais pour restaurer l'honneur perdu de sa lignée. Dans son imaginaire, il doit redorer le blason bafoué de son ancêtre qui était officier sous Napoléon : les humiliations de son enfance n'ont pas uniquement souillé son honneur mais celui de toute son ascendance. Il faut donc remonter à des temps immémoriaux pour comprendre la succession des événements, ce qui est particulièrement difficile pour un.e enquêteur.trice extérieur.e.

Cette inscription de l'individu dans une généalogie mythique va de paire avec la notion de crime d'honneur qu'on retrouve dans *Winter's Bone*. Le père de Ree, Jessup Dolly, accusé d'avoir trahi son clan en acceptant de faire un marché avec la police et en témoignant contre son associé Trump Milton, a signé son arrêt de mort. Chacun.e dans la communauté comprend les implications de cette trahison, y compris Ree elle-même : le code d'honneur a été rompu et Jessup n'aurait reçu que le châtement qu'il méritait. Malheureusement pour Ree, la mort de son père ne met pas un coup d'arrêt au cycle de la vengeance, qui retombe sur les épaules de sa descendance. C'est la raison pour laquelle Ree va devoir réparer les fautes de son père et rétablir ainsi l'honneur de sa famille en subissant des représailles dans sa chair. Ce n'est donc qu'au prix du sang versé que les membres du clan Milton accepteront d'aider Ree dans la recherche du corps de son père. Les prophéties, le poids de la lignée et les crimes d'honneur participent d'une inscription de la thématique tragique dans nos œuvres et ancrent les recherches des enquêteur.trice.s, Ree Dolly, Robin Griffin et le commissaire Adamsberg dans une temporalité cyclique et mythique qui ne semble jamais pouvoir avancer vers

une résolution possible. Ces obstacles structurels, qui marquent la permanence du modèle tragique dans le *Country Noir*, s'accompagnent d'obstacles conjoncturels plus spécifiquement liés au sous-genre du polar rural et qui contraignent là encore les efforts du. de la détective.

2. L'enquête empêchée par des éléments socio-géographiques spécifiques au monde rural

Au début de *l'Armée furieuse*, le commissaire Adamsberg rencontre son premier témoin, la mère Vendermot, venue exprès à Paris pour le rencontrer et lui livrer son témoignage sur les meurtres commis par l'armée de fantômes vengeurs, la Mesnie Hellequin :

« Vous venez de loin pour le voir ?

– D'Ordebec, dit-elle comme si cet aveu personnel lui coûtait.

– Je ne vois pas.

– C'est près de Lisieux, disons.

Normandie, se dit Adamsberg, ce qui pouvait expliquer sa réticence à parler. Il avait connu quelques Normands, des "taiseux" qu'il avait mis des jours à apprivoiser. Comme si lâcher quelques mots revenait à donner un louis d'or, pas forcément mérité. Adamsberg se mit à marcher, encourageant la femme à l'accompagner.

– Il y a des policiers à Lisieux, dit-il. Et même peut-être à Ordebec. Il y a des gendarmes chez vous, non ?

– Ils ne m'écouteront pas¹⁹. »

Cet extrait nous livre plusieurs informations précieuses. Il situe tout d'abord le lieu des meurtres, Ordebec, qui s'avère être un village si petit qu'Adamsberg n'en a jamais entendu parler, ce qui incite la mère Vendermot à mentionner la plus grande ville à proximité, Lisieux. Cet éloignement géographique est sans doute un premier obstacle concret conséquent. Le second obstacle qui se présente à Adamsberg, c'est le caractère peu communicatif de son témoin, associé à son origine normande et essentialisé sous le terme de « taiseux ». La comparaison de la parole parcimonieuse avec une pièce de monnaie allie les deux clichés culturels du caractère normand : le mutisme et l'avarice. Enfin l'extrait nous livre une dualité fondamentale, à la fois dans la structure générale des polars français, mais aussi spécifiquement dans le roman de Fred Vargas : la différence entre le policier extérieur, venu de la grande ville, Lisieux ou Paris, et le gendarme qui est un militaire local. Le commissaire devra donc « apprivoiser » les habitants d'Ordebec et s'intégrer progressivement à la communauté, ce qui ralentira encore l'enquête. Face à ces difficultés cumulées, il a d'ailleurs la tentation de laisser cette enquête aux gendarmes, possibilité à laquelle la mère Vendermot oppose une fin de non-recevoir.

¹⁹ VARGAS Fred, *op. cit.*, p. 20.

a. Des communautés restreintes et soudées

Dans *L'Armée furieuse*, Adamsberg est totalement extérieur à Ordebec, il a donc besoin d'un certain temps pour obtenir la confiance des habitant.e.s de la petite ville normande. La figure de Robin Griffin de *Top of the Lake* est plus complexe : Robin est une enquêtrice de police spécialisée dans la protection infantile venue spécifiquement de Sydney jusqu'à Laketop pour enquêter sur la disparition de Tui. Elle est d'ailleurs obligée de coopérer avec le chef de la police locale, Al Parker, qui s'avèrera être lui aussi le coupable, tout comme le gendarme local de *L'Armée Furieuse*. L'originalité de la position de Robin réside dans le fait que Laketop est en fait sa ville natale. Elle y a passé son enfance puis l'a quittée suite à un viol qu'elle a subi. Cette enquête à Laketop constitue pour Robin un retour régressif, des années plus tard, sur des lieux familiers où elle est considérée à la fois comme *insider* et *outsider*. À l'autre bout du spectre se situe Ree Dolly de *Winter's Bone*, qui non seulement n'a pas de mandat officiel, mais qui est surtout une très jeune fille, ce qui n'aide pas à valider sa légitimité d'enquêtrice. Ces désavantages sont contrebalancés par le fait qu'elle appartient totalement à la communauté au sein de laquelle elle enquête. Elle pallie en fait à l'incurie du shérif local. Dans l'une des premières scènes de *Winter's Bone*²⁰, Ree rend visite à Thump Milton, un associé de son père pour obtenir des informations quant à la disparition de ce dernier, mais elle est immédiatement soumise à examen par la femme de Milton. Plusieurs éléments ressortent de cette scène d'interrogatoire informel : l'environnement rural, dans la mesure où l'on voit Ree traverser une forêt pour arriver jusqu'à la ferme des Milton, ainsi qu'une difficulté de communication entre les deux femmes. Cette scène illustre l'importance de l'appartenance familiale puisque Ree fait valoir leurs liens de sang pour faire advenir sa demande : « Nous avons du sang en commun, est-ce que ça compte pour rien²¹ ? » Cependant la famille joue ici un rôle ambigu : elle peut être à la fois un atout (Ree s'en sert comme argument d'autorité) et un repoussoir (la femme de Thump Milton lui oppose l'argument des vieilles rancœurs enfouies).

Dans ces petites communautés rurales, tout le monde se connaît et tout le monde fait potentiellement partie de la même famille, plus ou moins éloignée. La question de la filiation et la recherche du père devient dès lors des enjeux centraux qu'on retrouve dans nos trois œuvres : on la retrouve dans la quête du père disparu de *Winter's Bone*, mais aussi dans l'établissement problématique de la paternité à la fois dans *L'Armée furieuse* (les enfants Vendermot sont en fait les enfants du Comte de Valleray) et dans *Top of the Lake* (Matt Mitcham, le père de la petite Tui disparue, se révélera être aussi le père de l'enquêtrice, Robin Griffin). On voit ici à quel point la promiscuité et la taille restreinte des communautés peut compliquer le cours de l'enquête et complexifier les rapports entre les différents personnages, jusqu'à atteindre la détective elle-même.

²⁰ GRANIK Debra, *op.cit.*, 25^e minute.

²¹ GRANIK Debra, *ibid.* : « Some of our blood at least is the same, isn't that supposed to mean something ? »

Celle qui sera le plus atteinte par le mélange entre vie personnelle et professionnelle est sans doute Robin Griffin : au cours de l'enquête de *Top of the Lake*, Robin va devoir faire face à son violeur, elle va aussi retrouver son amour d'enfance, et découvrir enfin la véritable identité de son père biologique. Cet attachement intime de la détective aux lieux et aux personnages de l'enquête est constitutif des fictions noires, dans lesquelles les affaires deviennent toujours très personnelles, comme le note d'ailleurs Yves Reuters²².

b. Vastes territoires et éléments naturels

Si l'environnement social peut jouer le rôle d'obstacle aux recherches de l'enquêteur.trice, l'autre obstacle se situe dans l'environnement naturel. En effet, la nature, par son étendue, peut devenir une scène de crime vaste et impossible à quadriller. Dans nos trois œuvres, la nature constitue une cachette insondable, pour les morts comme pour les vivants, pour les suspects comme pour les victimes. Dans nos trois fictions, la nature représente donc un obstacle supplémentaire dans la recherche de la vérité et contribue au ralentissement de l'action. Le cas original de *L'Armée furieuse* est révélateur : le détective Adamsberg va lui-même « planquer » un suspect potentiel accusé à tort, Momo, dans la campagne aux alentours d'Ordebec pour le soustraire temporairement aux autorités. La petite maison perdue dans les champs devient un refuge pour Momo, où il parvient même à s'épanouir. La nature joue le même rôle de refuge pour Tui, la fillette disparue dans *Top of the Lake*. Dès le second épisode, elle se cache dans une cabane dans la montagne qu'elle aménage pour pouvoir y accoucher paisiblement. Les nombreuses battues organisées par les habitant.e.s de Laketop et la police ne permettent pas de la retrouver. Cette dernière est protégée par l'immensité du territoire à couvrir. Pour Robin, qui craint que Tui ne puisse pas y accoucher dans de bonnes conditions, le terme de l'enquête doit absolument advenir avant le terme de la maternité de Tui. Cette limite temporelle pèse donc sur l'enquête de Robin et confirme d'ailleurs l'échec de l'enquêtrice puisqu'elle ne finira par retrouver Tui mais seulement après l'accouchement.

Dans le *Country Noir*, la nature offre des milliers de cachettes insondables, et il arrive que l'on retrouve les cadavres que des années plus tard ou même qu'on ne les retrouve jamais. Il se passe souvent un laps de temps long entre la disparition de la victime et la découverte du corps. Pour exemple, le lac de Laketop devient le tombeau liquide de Bob Platt, un agent immobilier véreux assassiné par Matt Mitcham. Même si tout le village se doute de la raison de sa disparition, l'absence de corps empêche le shérif d'arrêter Mitcham. L'absence du corps est aussi, bien sûr, au cœur du film *Winter's Bone* dont tout l'enjeu est justement la récupération du cadavre de Jessup Dolly.

²² REUTER Yves, *Le roman policier*, Paris, PUF, p. 63.

3. Entre violence crue et paysages sublimes : la peinture d'une campagne fantasmatique

Dans la scène de dénouement de *Winter's Bone*, Ree et deux femmes du clan Milton s'avancent de nuit sur une barque au milieu d'un marais. Ree doit retirer le cadavre de son père hors de l'eau glacée (c'est évidemment cette scène qu'évoque le titre du film).

IMAGE JACQUELIN_01

IMAGE JACQUELIN_02

Figure 1 : Debra GRANIK, *Winter's Bone*, 01:22:53.

Figure 2 : Debra GRANIK, *Winter's Bone*, 01:26:30.

La scène semble d'abord s'inscrire dans une atmosphère paisible : la caméra suit, dans un travelling latéral à travers les branchages, l'embarcation qui vogue au fil de l'eau, sur le lac calme, au clair de lune (les jeux de clair-obscur sont particulièrement visibles sur les photographies ci-dessus). Cette tranquillité pastorale est cependant immédiatement déconstruite par le faisceau brutal de la lampe torche qui fait concurrence à la lumière de la lune et par le bruit de la tronçonneuse qui brise le silence apaisant du marécage. La scène bucolique se transforme alors en scène de film d'horreur, puisque Ree, qui ne peut pas tirer l'intégralité du cadavre de son père hors de l'eau, doit lui couper les mains pour pouvoir les ramener comme preuves de sa mort effective. L'esthétique convoquée ici se rapproche du gothique, alliant le sublime du paysage et le terrifiant de l'action : ce choix esthétique me semble caractéristique de l'ambivalence propre aux différentes représentations du monde rural que l'on trouve dans nos trois œuvres, oscillant sans cesse entre la splendeur attachée au traitement du paysage et l'horreur morale dépeinte.

a. Enclavement, violence et marginalité

Dans ces fermes reculées, l'enclavement géographique s'accompagne d'une exclusion sociale. La description de la misère sociale et de la délinquance semble s'être déplacée des centres urbains vers les marges rurales marginalisées. Dans un article sur le « New Country Noir », et à propos de la série télévisée *Justified*²³, qui correspondrait au sous-genre, Matthew Wolfson écrit ceci :

« La raison pour laquelle je pouvais regarder *Justified* tout en oubliant les implications sociales, c'est parce que la série utilisait l'image de la pauvreté rurale tout en vaccinant les spectateurs de ses implications réelles. L'idée que se fait *Justified* de l'Amérique rurale, et l'idée de l'Amérique rurale exhibée par d'autres produits culturels au cours des dix dernières années, prend racine dans le mythe de la frontière, une fantaisie ontologique dans laquelle la pauvreté systémique n'a pas sa place²⁴. »

²³ YOST Graham, *Justified*, USA, diffusée sur FX entre 2010 et 2015. Il s'agit une série policière, basée sur les nouvelles d'Elmore Leonard, et qui se déroule dans le Comté d'Harlan, dans l'État du Kentucky aux États-Unis.

²⁴ WOLFSON Matthew, *op. cit.* : « The reason I could watch *Justified* while forgetting about its social implications is that the show manages to make use of the trope of rural poverty even as it quarantines from viewers its real implications. *Justified's* idea of rural America, and the idea of rural America bandied about by other, similar cultural products of the

D'après Wolfson, le *New Country Noir* tel qu'il est incarné par la série *Justified*, si elle dépeint la misère sociale, n'en tire pas les conclusions logiques et sociologiques qui s'imposent. La pauvreté se réduirait au stade de la peinture folklorique, comme un décor pittoresque destiné au dépaysement du spectateur urbain. Il me semble, au contraire, que nos trois œuvres proposent une vision plus cohérente et plus lucide des conditions de vie des habitant.e.s du monde rural. Dans nos fictions étatsunienne et néo-zélandaise, la pauvreté matérielle des habitant.e.s a des implications directes dans la mesure où elle constitue l'un des ressorts principaux de la narration : dans *Winter's Bone*, Ree et sa famille n'ont plus de quoi subvenir à leurs besoins, ce qui oblige Ree à partir à la recherche du cadavre de son père, trafiquant de drogue, et dans *Top of the Lake*, c'est toute la petite communauté qui est impliquée dans le trafic de drogue de Matt Mitcham. Dans ces espaces marginalisés où toute activité manufacturière, agricole ou marchande a disparu, la production de méthamphétamines semble être le seul débouché et la seule source de revenus possibles pour les habitant.e.s²⁵. Il est caractéristique de voir à quel point les trafics de drogue, qui étaient l'apanage des grandes villes, sont venus s'implanter dans ces espaces loin des regards qui proposent de la main-d'œuvre corvéable et silencieuse²⁶. Dans *Le polar américain, la modernité et le mal*, Benoît Tadié écrit à propos du *hardboiled* : « Le lieu privilégié de cette emprise du mal est la ville. Par opposition à un univers rural qui conserve, parfois, des connotations édéniques, la ville rappelle la corruption du monde après la Chute²⁷. » Le *Country Noir* inverse cette représentation axiologique décrite par Benoît Tadié puisque c'est la campagne qui devient le lieu du vice, des trafics en tous genres et de la misère sociale. C'est cependant moins le cas dans le roman de Fred Vargas : si certaines familles sont pauvres et marginales, les Vendermot par exemple, d'autres comme le Comte de Valleray et son fils sont bien plus aisés. Contrairement aux fictions anglo-saxonnes qui dépeignent une sorte de nivellement général par le bas du niveau de vie du monde rural, la campagne française représentée dans *L'Armée furieuse* conserve des inégalités sociales extrêmes.

De cette misère et de ces trafics découlent un contexte social très tendu et une violence des rapports sociaux très bien représentés dans nos œuvres, en particulier dans les rapports entre les hommes et les femmes. Les œuvres visuelles, la série télévisée et le film, sont sans doute celles qui rendent le mieux les scènes de violence : dans *Top of the Lake*, le spectateur assiste, au cours d'un flashback explicatif, à une scène de viol en réunion, celui de Robin Griffin, raison pour laquelle cette dernière s'est exilée de Laketop, avant d'y revenir pour les besoins de l'enquête. Autre scène de

past ten years, is rooted in the myth of the frontier, an ontological fantasia in which systemic poverty has no place », consulté le 15/09/2016.

²⁵ En France, il faut mentionner le récent ouvrage de Benoît Minville qui décrit lui aussi le développement d'un réseau de trafic de drogue dans la Nièvre. Dans ce roman, une dispute éclate entre deux amis d'enfance dont l'un essaye de vivoter par l'artisanat tandis que l'autre se lance dans la création d'un trafic de drogue pour pallier au manque de travail dans la région. MINVILLE Benoît, *Rural Noir*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 2016.

²⁶ Un motif qu'on retrouvait déjà dans *Give us a kiss* de Daniel WOODRELL en 1996.

²⁷ TADIE Benoît, *op. cit.*, p. 104.

violence à l'encontre de l'enquêtrice dans *Winter's Bone* : les femmes du clan Milton passent Ree à tabac pour la punir de venir fouiller dans leurs affaires. La violence de la scène de tabassage n'est pas montrée à l'écran, mais rendue par une ellipse, qui s'achève lorsque Ree reprend conscience dans un flou en caméra subjective²⁸. Dans les deux cas, ce déchainement de violence dirigé contre un personnage féminin revêt un caractère choquant, en partie invisibilisé par l'ellipse ou le flou utiliser. En revanche, le cas de *Winter's Bone* n'est pas un cas de violence traditionnelle des hommes sur les femmes : non pas que les violences des hommes sur les femmes n'existent pas dans cette communauté rurale – Thump Milton étant d'ailleurs très probablement le commanditaire de cette attaque puisque ce sont sa femme et ses sœurs qui attaquent Ree – mais chaque groupe sexué met un point d'honneur à régler ses affaires. Par une sorte de règle d'honneur implicite, les hommes d'un clan ne touchent pas aux femmes d'un autre clan. Les femmes justifient d'ailleurs ce point à l'oncle de Ree qui vient la récupérer : « Aucun des gars d'ici n'a frappé cette tarée de fille²⁹ » disent-elles. L'oncle Teardrop ne peut donc pas considérer cette attaque comme une offense. Dans *L'Armée Furieuse*, Adamsberg craint que Lina, qui fait figure de sorcière du village, ne se fasse lyncher elle aussi. Cependant cette représentation de la violence et de la misère sociale s'accompagne, dans nos trois œuvres, d'un certain esthétisme particulièrement visible dans la représentation des paysages. Nous allons voir en quoi cet esthétisme n'est pas simplement un geste maniériste gratuit et vide de sens.

b. « Le silence de ces espaces infinis m'effraie » : les fonctions du paysage

Dans un numéro de la revue *L'Indic* sur « Le crime à la campagne », Caroline de Benedetti remarque l'existence du « principe du contraste entre le bucolique et l'irruption d'un crime surprenant qui bouscule la tranquillité des lieux³⁰ ». La représentation de la beauté du paysage naturel dissone donc avec la représentation des vices humains et porte ainsi une signification morale. C'est particulièrement le cas dans *Top of the Lake*, qui propose de longues scènes³¹ contemplatives sur le paysage montagneux et lacustre vu du ciel.

IMAGE JACQUELIN_03

IMAGE JACQUELIN_04

Figure 3 : Jane CAMPION, *Top of the Lake*, s01e02, 00:08:40.

Figure 4 : Jane CAMPION, *Top of the Lake*, s01e02, 00:10:30.

Ces plans, filmés par hélicoptère, alternent le travelling et la caméra subjective ainsi que des plans larges sur les montagnes et des plans de détails sur les habitant.e.s de Paradise. Ils offrent ainsi un contraste saisissant entre la lente contemplation de la grandeur de la nature et la petitesse des

²⁸ GRANIK Debra, *op. cit.*, 00:52:55.

²⁹ GRANIK Debra, *op. cit.*, 00:56:00 : « No man here touched that crazy girl ».

³⁰ DE BENEDETTI Caroline, « So British », *L'Indic*, n° 22, septembre-novembre 2015, pp. 24-25.

³¹ CAMPION Jane, *op. cit.*, S01E02, 00:21:00-00:23:00.

dramas qui se trament au niveau des humains. Tout se passe comme si un regard divin se penchait sur l'insignifiance des hommes et de leurs entorses morales. Ces plans en plongée alternent d'ailleurs avec des plans très rapprochés sur les habitants qui mènent la battue pour retrouver Tui : la fillette est alors assimilée à du gibier, ce qui renforce le caractère sauvage des hommes qui la pourchassent. Le nom de « Paradise » est évidemment ironique puisque le champ en question constitue non pas le paradis du couple édénique Adam et Eve, mais le refuge d'un groupe de femmes meurtries par les hommes. Ce territoire est par ailleurs, comme nous l'avons vu, au cœur d'une bataille immobilière qui s'achèvera par un meurtre. Ces plans surplombants ont donc à la fois une fonction morale, qui s'accompagne d'une fonction narratologique puisqu'ils entraînent un nécessaire ralentissement de l'action et une dimension contemplative originale.

On retrouve cette dimension contemplative au début du chapitre XIX de *L'Armée furieuse* au moment où le commissaire Adamsberg et le commandant Danglard se rendent à Ordebec en voiture. Le passage suivant est un dialogue entre les deux hommes, durant duquel le commissaire Adamsberg fait une description d'Ordebec pour convaincre le commandant Danglard du charme de la bourgade :

« Je n'aime déjà pas Ordebec.

– Vous avez tort, c'est ravissant. Quand on arrive sur le bourg, on voit la grande église qui domine la colline, la petite cité à ses pieds, les maisons de bois et de terre, ça va vous plaire. Autour, les champs sont peints avec toutes les nuances du vert, et sur ce vert, on a posé des quantités de vaches immobiles. Je n'ai pas vu une seule vache y bouger, je me demande pourquoi.

– C'est parce qu'il faut les regarder longtemps.

– Sûrement³². »

Cette description prend, dans le discours d'Adamsberg, la forme d'une hypotypose orientée par le regard de l'observateur externe grâce à l'utilisation du « on » impersonnel et qui permet l'identification du/de la lecteur.trice. L'utilisation du verbe « peindre », la mention de la couleur verte ainsi que l'énumération méthodique des éléments permettent de rendre l'aspect pictural de la vision proposée par Adamsberg à Danglard. Enfin, l'insertion de ce moment descriptif dans le dialogue opère une pause dans la diégèse. La description d'Adamsberg allie à la fois le mouvement, celui du spectateur arrivant sur les lieux, et la fixité, celle supposée du paysage observé. L'immobilisme est encore renforcé par la réification des vaches, qui deviennent de simples accessoires. Cette représentation joue sur le cliché d'un monde campagnard fixe et immuable tout en soulignant l'aspect trompeur de cet immobilisme qui suppose en fait l'adaptation du regard du spectateur extérieur. Le citadin arrivant à Ordebec doit modifier sa perception et ralentir son œil

³² VARGAS Fred, *op. cit.*, p. 173.

pour percevoir toutes les nuances de la société rurale. On comprend donc que la description d'Adamsberg joue un triple rôle. Elle joue d'abord un rôle descriptif en « plantant le décor » sur le mode de l'hypotypose. Elle joue ensuite un rôle esthétique de contemplation et de ralentissement de la narration ; à cet égard, la description pourrait correspondre aux plans larges de *Top of the Lake*. La description joue enfin un rôle métapoétique grâce à la réplique de Danglard, « c'est parce qu'il faut les regarder longtemps » : cette phrase pourrait suggérer la nécessité d'une lecture plus fine, plus attentive, et plus lente que ce que l'on attend habituellement du.de la lecteur.trice de roman policier. Le.la lecteur.trice comme le.la spectateur.trice des œuvres relevant du *Country Noir* sont appelés à s'adapter à un rythme différent caractéristique de ces fictions policières rurales.

Conclusion

Les différents obstacles qui empêchent l'avancée de l'enquête sont donc de nature à la fois structurelle du roman noir, puisqu'ils découlent de la tonalité tragique des œuvres et de la temporalité figée propres au genre, mais aussi de nature conjoncturelle par l'inscription de ces œuvres dans des espaces ruraux. Ces territoires opposent à la volonté herméneutique du.de la détective des problématiques socio-géographiques spécifiques telles que l'intégration difficile de l'enquêteur.trice dans les communautés locales ainsi que l'immensité du territoire, impossible à quadriller totalement. Ces deux types d'obstacles, structurels et conjoncturels, participent donc d'un ralentissement ou même d'un empêchement de l'enquête. Soit qu'elle échoue partiellement, comme c'est le cas dans *L'Armée furieuse* puisque Adamsberg, s'il trouve le coupable, ne peut empêcher les morts de se multiplier, soit qu'elle échoue totalement comme dans *Top of the Lake* puisque Robin ne retrouve Tui que tardivement et ne peut empêcher la mort d'un adolescent. Dans *Winter's Bone*, l'enquête est minée de l'intérieur puisque Ree, qui s'inscrit dans la logique du Talion, ne recherche même pas les assassins de son père : l'enquête ne mène donc pas à une arrestation mais simplement à la découverte du cadavre, ce qui constitue traditionnellement le point de départ d'une enquête. La temporalité est inversée et l'enquête est donc subvertie. À cette lenteur de la narration d'une enquête qui s'embourbe dans la terre des marais s'ajoute une dimension contemplative commune à toutes nos œuvres et qui se manifeste surtout lorsqu'elles s'attachent à dépeindre la nature et les paysages, offrant ainsi un contraste saisissant entre les vices humains et la beauté d'une nature quasi-divine.

Cette catégorie de *Country Noir* ou de *Rural Noir*, si elle manque encore de formalisation et d'une inscription forte dans une diachronie identifiée, est tout de même repérable grâce à ces notions d'empêchement et de ralentissement que nous avons identifiées et qui régissent les trois œuvres de notre corpus. La cohérence de cette catégorie se trouve de plus renforcée par les différents projets éditoriaux qui semblent s'en saisir. On pense par exemple aux Éditions Gallmeister

dont la ligne regroupe précisément le *nature writing* des grands espaces étatsuniens et le polar. On trouve ainsi, sur leur site de la maison d'éditions, cette description du projet éditorial d'Olivier Gallmeister :

« Dans la lignée de Thoreau ou d'Emerson, des auteurs comme Edward Abbey, David Vann ou Pete Fromm se font les observateurs subtils du monde naturel. Leurs écrits ne prennent pas simplement la nature pour cadre : ils en font un élément central de la narration, qui marque profondément le destin des hommes. D'autres auteurs comme Craig Johnson, Trevanian ou Benjamin Whitmer représentent la part d'ombre de cette littérature et nous guident dans les dédales obscurs de la société américaine à travers leurs romans policiers³³. »

Si, dans le cas des éditions Gallmeister, la mise en avant des espaces et des éléments naturels se concentre ici sur le territoire étatsunien, elle peut aussi s'ouvrir à d'autres espaces, français en particulier. C'est l'ambition par exemple de la collection Territori des Éditions Écorce/La Manufacture de Livres :

« La collection Territori, née au mois de juin 2014 aux éditions Ecorce, inaugurée avec les romans "Clouer l'Ouest" de Séverine Chevalier et "Pur Sang" de Franck Bouysse, s'associe désormais à l'éditeur La Manufacture des Livres. Ces deux structures ont l'ambition commune de développer une collection réunissant des auteurs français contemporains et des romans dont les intrigues se situent dans des espaces naturels³⁴. »

Comme le démontrent ces différents projets éditoriaux, le *Country Noir* commence donc bien à se constituer comme sous-genre prolifique.

³³ Voir le site des Éditions Gallmeister « L'Amérique grandeur nature ». [http://www.gallmeister.fr/la_maison/presentation]

³⁴ Voir le site des Éditions Ecorce. [<http://www.action-suspense.com/2015/06/collection-territori-nouvelle-formule-des-maintenant.html>]. La présentation de la collection Territori s'inscrit aussi dans la lignée du *nature writing*.

Bibliographie

Bibliographie primaire :

CAMPION Jane, *Top of the Lake, saison 1*, BBC/Sundance/UKTV, 2013.

GRANIK Debra, *Winters's Bone*, Pretty Pictures, 2010.

VARGAS Fred, *L'Armée furieuse*, Paris, Éd. J'ai Lu, coll. « J'ai Lu Policier », 2013.

Oeuvres secondaires :

MINVILLE Benoît, *Rural noir*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 2016.

WOODRELL Daniel, *Faites-nous la bise*, trad. Michèle Valencia, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages Noir », 1996.

YOST Graham, *Justified*, FX, 2010-2015.

Ouvrages et articles critiques :

CORCUFF Philippe, *Polars, philosophie et critique sociale*, Paris, Éd. Textuel, coll. « Petite encyclopédie critique », 2013.

DE BENEDETTI Caroline, « So British », *L'Indic*, n° 22, septembre-novembre 2015, pp. 24-25.

GOUHIER Henri, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Éd. J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1991.

GUITTAUT Pierric, « Qu'est-ce que le backwoods », *Éléments*, n° 145, 2012, pp. 42-45.

MANCHETTE Jean-Patrick, *Chroniques*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages Noir », 2003.

REUTER Yves, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2009.

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

Sites et pages web :

BOUMAN Tom, « Bloody and bucolic », *Modern Farmer*, consulté le 14/09/16. [<http://modernfarmer.com/2014/03/bloody-bucolic/>]

BOUMAN Tom, « Top 10 rural noir novels », *Guardian*, consultée le 16/09/16. [<https://www.theguardian.com/books/2015/may/20/top-10-rural-noir-novels-american-fiction>]

COOPER Coop, « 10 gritty "Rural Noir" films to catch up on... », *Small Town Critic*, consulté le 16/09/16. [<http://www.smalltowncritic.com/2014/09/12/10-gritty-rural-noir-films-to-catch-up-on/>]

FEHRMAN Craig, « Country Noir. Frank Bill and the new violent midwestern fiction », *The American Prospect*, consulté le 14/09/16. [<http://prospect.org/article/country-noir>]

LAVOCAT Françoise, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », *Vox Poetica*, 2012, consulté le 14/09/16. [<http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html>]

MERRIGAN Court, « New Genres : Country Noir », *Electric Literature*, consulté le 14/09/16. [<https://electricliterature.com/new-genres-country-noir-28c3624b4849#.sfk9g7vts>]

MONTGOMERY Scott, « Down and Dirty in the Country : a Quick Look at Rural Noir », *Mystery People*, consulté le 14/09/16. [<https://mysterypeople.wordpress.com/2015/04/13/down-and-dirty-in-the-country-a-quick-look-at-rural-noir/>]

WOLFSON Matthew, « Misrepresenting Rural Poverty : the New Country Noir and the Lives it Forgets », *The American Reader*, consulté le 18/11/19. [<http://theamericanreader.com/misrepresenting-rural-poverty-the-new-country-noir-and-the-lives-it-forgets/>]