



**HAL**  
open science

## Le genre policier, une critique sociale émoussée ?

Lilian Mathieu

► **To cite this version:**

Lilian Mathieu. Le genre policier, une critique sociale émoussée ?. Noir, le polar au cinéma et dans la littérature, Conférence Feux croisés ## 5, Association Culture et communication, MJC Lillebonne, Jan 2025, Nancy, France. hal-04912016

**HAL Id: hal-04912016**

**<https://hal.science/hal-04912016v1>**

Submitted on 25 Jan 2025

**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.

**Lilian Mathieu**

## **Le genre policier, une critique sociale émoussée ?**

*Conférence Feux croisés ## 5*

*Association Culture et communication, MJC Lillebonne, Nancy*

*24 janvier 2025*

Mes principaux objets de recherche ne portent pas directement sur le genre policier, même s'il serait toujours possible de trouver des connexions possibles. La prostitution est un thème que l'on retrouve dans le genre policier, mais plutôt dans des œuvres assez anciennes décrivant un monde du banditisme plus ou moins idéalisé, comme dans les films français des années 1950 avec des truands dont les compagnes sont éventuellement des prostituées. Les mouvements sociaux peuvent paraître moins connectés au genre policier, mais ils posent en revanche un aspect de la question que je vais traiter, qui est celui de la critique sociale.

Je profite de l'occasion pour dire que j'entends par critique sociale une mise en question de la légitimité de la répartition des richesses et des pouvoirs dans une société donnée. C'est une définition très générale mais qui permettra d'avancer dans mon propos et on pourra bien évidemment discuter de sa pertinence après mon exposé. Quant au genre policier, je le prends avant tout dans sa forme littéraire mais cela n'exclut pas d'autres modes d'expression comme le film ou la série télévisé (d'ailleurs les seconds sont souvent des adaptations d'œuvres littéraires).

Cette dimension de critique sociale, et la manière dont elle peut imprégner le genre policier, est en revanche présente dans une étude un peu isolée dans mon travail, que j'avais consacrée à la série policière américaine *Columbo*. Il s'agit d'une série ancienne, très populaire autrefois (elle a été produite entre 1968 et 2003) mais aujourd'hui encore puisqu'elle est régulièrement diffusée par les chaînes du groupe TF1 et a connu, paraît-il, de forts succès d'audience pendant les confinements du covid.

J'avais intitulé le petit livre que j'ai consacré à cette série *Columbo ou la lutte des classes ce soir à la télé*, parce que le fil analytique que j'avais adopté était celui d'un affrontement entre des personnages antagonistes et appartenant à des milieux sociaux opposés. L'antagonisme est celui entre le criminel qui a commis un meurtre et un policier qui est chargé de le démasquer — le lieutenant Columbo, donc — et l'opposition est entre ce criminel qui appartient systématiquement à l'élite californienne et qui est richement doté (en argent, en culture, en pouvoir, en séduction...) et ce policier qui, lui, apparaît pauvre, inculte et intellectuellement médiocre. Et, comme vous le savez si vous connaissez la série, le policier finit toujours par renverser le rapport de domination en démasquant le criminel à qui

ses ressources avaient permis de commettre ce qui apparaissait a priori comme un crime parfait.

Je ne vais pas me focaliser sur ce seul cas de Columbo dans cette conférence mais c'est un bon exemple pour illustrer dans un premier temps ce que je voudrais démontrer. La première chose que la série *Columbo* illustre parfaitement, c'est qu'avec le genre policier on est devant un genre *réaliste* : les intrigues policières se déroulent dans un monde qui nous est familier, même s'il peut être éloigné dans le temps (les années 1950 par exemple). Ce ne sont pas des intrigues qui font appel à des êtres surnaturels — comme dans le fantastique — ou qui se déroulent dans des univers imaginaires — comme dans la science-fiction. Ce à quoi nous avons affaire dans le genre policier, c'est à des récits imaginaires mais qui pourraient arriver car ils se rattachent à des ordres de phénomènes — le vol, le meurtre, le viol, l'escroquerie... — qui existent réellement dans notre vie ordinaire, dont nous avons des exemples concrets, contrairement aux fantômes, aux vampires ou aux extra-terrestres.

Roland Barthes avait proposé la notion d'*effet de réel* pour décrire tous ces éléments d'un récit littéraire qui sont secondaires pour suivre l'intrigue mais qui nous confirment que nous sommes bien dans un monde concret, réel, et commun entre le narrateur et le lecteur. Le statut social des personnages a cette vocation : l'assassin est, par exemple, un chef d'orchestre et nous savons qu'il existe des chefs d'orchestre, qui sont généralement des gens cultivés, élégants, raffinés, fortunés, qui appartiennent à l'élite de nos sociétés.

Ce que fait *Columbo*, c'est de styliser ces appartenances sociales et de les surligner pour accentuer le contraste entre les criminels membres de l'élite et le pauvre policier inculte, cela dans une vocation humoristique — on rit de voir le pauvre lieutenant confondre une bouche d'aération avec une œuvre d'art contemporain mais on se réjouit de le voir démasquer un assassin arrogant — mais aussi de critique sociale. Même si elle n'est pas sensible au premier plan dans une série télé américaine qui vise une large audience, il y a bien quelque chose d'une remise en cause des dominations sociales les mieux établies à voir que les criminels sont tous des dominants (je fais exprès de garder le masculin car les femmes criminelles sont très rares dans *Columbo* et ça me paraît là encore significatif : la domination est du côté du masculin) et que celui qui fait triompher la justice est un individu des plus ordinaires, victime du mépris et de la condescendance de ceux qui croyaient que leurs privilèges les mettraient à l'abri, mais qui est moins bête ou crédule qu'ils ne l'avaient cru. C'est pour cela que j'ai dit que c'est une lutte des classes qui structure les épisodes de *Columbo* et que la fin de chaque épisode est une véritable *revanche de classe*, celle du dominé sur le dominant.

Premier point, donc, les protagonistes du genre policier sont ancrés dans le monde réel, ils sont situés socialement et leur appartenance sociale peut être non pas un attribut secondaire mais au contraire une des clés d'intelligibilité de leur conduite — par exemple les motivations de leurs actes ou les ressources dont ils ou elles disposent pour commettre et cacher leur crime. Cela permet au genre

policier de ne pas seulement raconter des histoires mais aussi de livrer un portrait d'un milieu social particulier voire d'un état du monde social dans sa globalité. Selon les auteurs, cette possibilité d'exprimer un avis sur l'état du monde social peut être plus ou moins mobilisée dans l'écriture.

*Columbo* peut aussi offrir un point de départ à ma discussion parce que c'est une série parodique : les scénaristes ont repris des codes du genre et les ont reproduits pour adresser des clins d'œil au téléspectateur, comme une manière de leur dire : « ceci est une série policière mais pas sérieuse ». J'en donnerai juste un exemple, l'imperméable du lieutenant Columbo qui est une allusion à celui que porte Humphrey Bogart dans ce classique du film noir qu'est *Le Grand sommeil* mais avec un décalage humoristique car celui de Columbo est franchement minable et surtout il le porte même lorsqu'il fait beau, ce qui est souvent le cas en Californie. La série comporte d'autres références à la grande tradition du genre policier (un des épisodes reprend l'idée d'une nouvelle d'Edgar Poe où le criminel a muré le cadavre de sa victime mais est démasqué soit par un chat, soit par un bipper ; plusieurs personnages s'appellent Chandler, comme le romancier, etc.).

Cela m'invite à aborder mon sujet au travers d'une généalogie du genre policier précisément sous l'angle de la critique sociale, pour finalement arriver à la période contemporaine qui me paraît marquée par un émoussement de cette dimension de critique sociale.

Essayons de commencer par le commencement, même s'il est toujours difficile, parce qu'arbitraire, de fixer une date de naissance à un genre littéraire — on est toujours tenté de trouver des prédécesseurs oubliés, etc. L'inventeur du genre le plus souvent invoqué est Edgar Poe et c'est je crois un bon point de départ même si les nouvelles proprement policières sont minoritaires dans son œuvre qui relève avant tout du fantastique. Là où Poe peut être considéré comme un innovateur, c'est en inventant un type de personnage inédit qui est celui de l'*enquêteur*. L'enquêteur c'est celui va collecter des informations, parfois des indices matériels, poser des questions à des témoins ou à des suspects pour résoudre une énigme — un fait (un meurtre, un vol...) qui fait désordre et dont les origines ou les causes restent mystérieuses, et dont le lecteur attend le dévoilement final.

Il s'agit pour cet enquêteur de résoudre une énigme identifiée et délimitée, qui a à voir avec le crime mais l'objectif de l'auteur n'est pas de décrire un monde criminel — ce que fait par exemple Eugène Sue avec ses *Mystères de Paris*. Il y a dans le genre policier une question qui est posée — qui a commis le crime et pourquoi ? — et le récit suit la progression de l'enquête ; ce qui tient en haleine le lecteur, ce qui l'empêche de fermer le livre ou d'éteindre la télé, c'est la découverte finale de l'identité du meurtrier. Il y a bien sûr des variations sur ce schéma, dont *Columbo* donne un bon exemple puisqu'on sait dès le départ qui est l'assassin mais le mystère c'est celui de l'erreur qu'il a commise dans son crime parfait et qui permettra au lieutenant de le confondre.

Cette enquête est incarnée par un personnage auquel le lecteur ou le spectateur doit s'attacher, qui est donc l'enquêteur. Celui-ci, comme je l'ai indiqué, est situé dans le monde social et c'est un point sur lequel on doit s'arrêter car il est significatif dès les premiers développements du genre. L'enquêteur d'Edgar Poe, qui est présent dans trois nouvelles, c'est le chevalier Auguste Dupin, qui fait preuve d'un esprit de déduction hors du commun. Dupin, c'est un individu de petite noblesse, pas un grand aristocrate mais qui a les moyens de vivre bourgeoisement sans travailler et qui a donc le loisir de se consacrer à des enquêtes comme celle des deux femmes assassinées dans leur appartement de la rue Morgue. C'est aussi un homme qui a des connexions avec l'État puisque le préfet fait appel à ses compétences lorsque la police est mise en échec (comme dans l'affaire de la lettre volée) mais qui lui-même n'appartient pas à la police. C'est accessoirement un homme qui partage son logement avec un autre homme, qui est le narrateur de ses aventures et qui est son faire-valoir, un peu lourdaud et falot.

Ce type de personnage a eu une postérité très riche avec un autre enquêteur fameux qui ressemble beaucoup à Dupin et qui est Sherlock Holmes. Lui aussi vit bourgeoisement sans travailler, et se lance dans des enquêtes quand on fait appel à lui. La police là encore peut faire appel à lui quand elle n'arrive pas à trouver l'auteur d'un crime mais aussi des personnes privées qui se sentent menacées ou qu'on essaie de faire chanter ; ces personnes privées sont généralement des bourgeois fortunés ou des aristocrates, assez proches socialement de l'enquêteur. Certes S. Holmes lui-même n'est pas situé très précisément (on sait peu de choses sur son passé) mais il a lui aussi un alter-égo ou faire valoir qui partage son logement et qui, lui, est médecin : le Dr Watson.

Si on reste dans la tradition anglo-saxonne, on va trouver des personnages là encore proches dans une autre des grandes références du genre qui est Agatha Christie. Ses deux personnages récurrents, Miss Marple et Hercule Poirot, sont eux aussi des bourgeois qui sont célibataires, qui ne travaillent pas et pour qui mener des enquêtes est en quelque sorte un loisir. Ils sont aussi intégrés aux classes favorisées : ils sont invités à séjourner dans des cottages détenus par des riches bourgeois ou aristocrates, avec des domestiques et des loisirs raffinés, mais où inévitablement se passe un meurtre. Ou bien ils prennent un train de luxe tel que l'Orient-Express ou font des croisières sur le Nil, et les suspects sont soit des membres de l'élite, soit leurs domestiques qui ont participé au meurtre par fidélité à leurs maîtres.

Pour schématiser un peu, chez Agatha Christie, les couches sociales modestes sont pratiquement absentes : le meurtre est une activité des couches supérieures, de la *gentry*, et tant les assassins que leurs victimes sont membres de l'élite, qui agissent pour des motifs propres à leur classe qui peuvent être l'appât du gain ou la jalousie, mais on reste dans un entre-soi de dominants. J'ai beaucoup lu Agatha Christie dans mon enfance et j'avais été interloqué lorsqu'un personnage avait dans un récit exprimé son mépris pour une autre en disant qu'elle n'était qu'une salariée. Ça m'avait marqué car pour moi salarié — comme

mes parents l'étaient — n'était en rien dévalorisant, mais c'est plus tard que j'ai compris les ressorts de ce mépris de classe propre à la gentry qui vit de ses rentes.

Chez Conan Doyle, c'est plus complexe car, comme l'a relevé Luc Boltanski dans *Énigmes et complots*, les criminels sont majoritairement des membres des couches inférieures et leurs victimes des membres de l'élite — comme dans le *Chien des Baskerville* où la victime est un aristocrate qu'un fermier veut assassiner. Il n'y a pas de critique sociale dans les intrigues de Sherlock Holmes mais au contraire une volonté de défense des dominants contre des dominés (spécialement des domestiques) qui leur veulent du mal parce qu'ils jalouent leurs privilèges. Les origines du genre policier relèvent clairement d'un conservatisme social, ou au mieux d'un entre-soi élitiste.

A ce stade, vous allez probablement m'opposer le commissaire Maigret et vous aurez raison. Le héros de Simenon présente effectivement des traits différents. En premier lieu, les enquêtes ne sont pas pour lui un loisir mais un métier : ce n'est pas un riche oisif qui protège sa classe sociale, c'est un fonctionnaire qui a un train de vie somme toute modeste, un individu passe-partout qui n'est pas célibataire mais qui vit avec son épouse, qui a des consommations très ordinaires (la bière et les sandwiches même s'il ne dédaigne pas les bons petits plats) et ses origines sociales sont rurales et modestes puisqu'il est le fils d'un métayer.

Il y a dans les enquêtes du commissaire Maigret une dimension sociale très forte mais pas de *critique* sociale. Maigret est amené à conduire des enquêtes dans des milieux sociaux très différents, à la fois le monde du banditisme et de la prostitution, mais aussi celui des bateliers, les aristocrates de l'Allier, les bourgeoises américaines, les petits-bourgeois frustrés, etc. La méthode de Maigret est en quelque sorte sociologique puisqu'elle consiste à s'imprégner du milieu social qu'il découvre pour en comprendre les logiques et comment ce milieu façonne la psychologie des protagonistes, et ainsi reconstituer les motivations du criminel et l'identifier parmi les différents suspects.

Il y a un conservatisme chez Simenon, mais qui correspond aux normes dominantes de son époque, spécialement en matière de condition féminine et de sexualité ; il y a également du racisme et de l'antisémitisme chez Simenon et ces traits de la personnalité de l'auteur se retrouvent dans son personnage, mais de manière relativement atténuée. Je dirais qu'il y a dans les *Maigret* une conception assez pessimiste de l'humanité qui ne va pas jusqu'à un plan politique : son monde est fait de petites gens un peu simples, mais surtout de minables et de salauds, cela dans toutes les couches sociales. On a chez Simenon un marquage social souligné mais qui ne débouche pas sur une interpellation ou une problématisation des rapports entre les classes sociales, bien au contraire.

Pour que le genre policier rencontre la critique sociale, il faudra traverser l'Atlantique où se développe dans les années 1920 une presse spécialisée dans les récits d'enquêtes, une presse souvent de mauvaise qualité tant littéraire que s'agissant de son papier, d'où le nom de *pulp* pour la désigner. Un des nombreux

auteurs qui participe à cette production industrielle de récits d'énigmes s'appelle Dashiell Hammett. Il connaît bien son sujet puisqu'il a été détective privé pour l'agence Pinkerton, ce qui l'a amené à côtoyer le monde de la délinquance et de la corruption aux Etats-Unis. Il a démissionné de l'agence Pinkerton quand celle-ci lui a demandé de casser des grèves, et il s'est alors mis à écrire des nouvelles publiées, donc, dans des *pulp magazines* où il s'est rapidement acquis une renommée par des histoires souvent brutales écrites dans un style très sec, sans fioriture, avec des personnages de gangsters et de criminels évoluant dans un monde immoral et corrompu.

Dans ces histoires violentes qui prennent place dans un monde plutôt désespérant, le héros est souvent le seul repère moral, même si c'est une morale très personnelle qu'il défend. Ce ne sont pas des principes moraux dominants qui sont défendus : ces héros sont portés sur la bouteille, couchent avec la femme de leur associé (c'est le cas de Sam Spade dans *le Faucon de Malte*), usent de moyens illégaux, ont volontiers recours à la violence, etc. Ce ne sont pas les bonnes mœurs qu'ils défendent mais une morale élémentaire, un sens de l'intégrité, qu'ils se sont eux-mêmes construit et auxquels ils tiennent plus que tout pour ne pas désespérer devant ce monde corrompu — d'où le caractère désabusé ou mélancolique de ces personnages.

Une des expressions les plus significatives de cet ancrage moral bien particulier c'est la scène finale du *Faucon de Malte* : au terme d'une histoire marquée par une série de meurtres, le détective Sam Spade fait arrêter une bande de gangsters qu'il a démasqués mais il est confronté à un dilemme car dans la bande il y a une jeune femme, Brigid, dont il est amoureux. Il pourrait parfaitement l'innocenter et poursuivre son histoire d'amour avec elle, mais il la dénonce car malgré ses sentiments pour elle, il pose en premier le fait qu'elle a participé de cette corruption et qu'elle mérite d'être condamnée, notamment parce qu'elle a contribué au meurtre de son associé. Il lui dit qu'il sera peut-être là et encore amoureux d'elle quand elle sortira de prison, et il est sincère ; mais ses convictions morales, son intégrité, font qu'il ne peut vivre en l'absolvant de ses crimes.

La dimension de critique sociale est surtout présente dans un autre roman de Hammett qui s'appelle *La Moisson rouge* et qui, significativement, avait été accueilli avec enthousiasme par l'écrivain communiste Louis Aragon lors de sa parution en français en 1932. Le roman met en scène un enquêteur qui n'a pas de nom mais qui travaille pour une agence privée similaire à Pinkerton et qui est appelé dans une ville nommée Personville mais que ses habitants appellent Poisonville parce que la corruption y règne sans limite. L'enquêteur découvre que l'industriel local fait briser les grèves par des gangsters avec l'appui du chef de la police locale corrompu, que tout ce monde-là se concurrence et se combat, et il va lui-même intervenir pour que gangsters, policiers, notables se massacrent mutuellement dans une série de meurtres. On a une forme d'épuration de la ville de sa corruption mais dans un bain de sang que l'enquêteur, en tant qu'élément étranger, aura lui-même mis en marche.

Là on a clairement une dimension de critique sociale, avec la mise en accusation à la fois des pouvoirs économiques et politiques : les notables locaux font défendre leurs intérêts par des gangsters, la police est corrompue, et le seul moyen d'assainir la situation est la violence sanglante mise en œuvre par une sorte de justicier solitaire. Cette dimension n'est pas présente dans toute l'œuvre de Hammett, mais elle correspond à sa propre personnalité puisqu'il était un homme aux convictions de gauche et il en a payé le prix dans les années 1950 lorsqu'il a été condamné à de la prison, et ses livres censurés, pendant la chasse aux sorcières menée par le sénateur McCarthy.

Avec Hammett, on a une véritable rupture à la fois dans le style et la nature du récit policier. Le style est factuel, sans psychologie, sec, et on a parlé de behaviourisme, qui est un terme venu de la psychologie qu'on traduit en français par comportementalisme : on ne se préoccupe guère de la psyché des personnages, ce sont leurs actes qui comptent et qui doivent être jugés comme bons ou mauvais. La nature du récit policier change aussi car il ne s'agit plus de vengeance ou de jalousies propres aux classes dominantes élégantes et raffinées, mais de la rencontre des bas-fonds avec des élites foncièrement corrompues ou malsaines.

Raymond Chandler, un des grands continuateurs de Hammett, avait bien résumé cette transformation fondamentale du récit policier quand il dit que Hammett « a sorti le roman policier du vase vénitien pour le jeter dans la rue » et a écrit pour « des gens considérant la vie d'un œil dur et méfiant » : il ne s'agit plus d'entre-soi bourgeois ou aristocratique mais de monde criminel et violent qui imprègne l'ensemble de la société. La violence des meurtres, notamment, devient une composante majeure qui n'est plus occultée par les récits : on assassine moins par des poisons tropicaux, qui laissent le corps intact, mais plus par couteau, arme à feu ou par des coups qui font couler le sang et détruisent le corps.

Hammett n'est pas le seul à développer cette veine de critique sociale ; on peut citer également Horace McCoy, qui dénonce la corruption de la presse américaine des années 1920 dans *Un linceul n'a pas de poche*, et qui met en scène les conséquences économiques de la crise de 1929 dans *On achève bien les chevaux* où des pauvres s'épuisent dans des marathons de danse pour gagner un peu d'argent. Un autre auteur de référence est Howard Fast qui lui aussi sera victime du Maccarthysme et dont l'œuvre a elle aussi une tonalité très sombre, notamment dans son évocation de l'histoire des Etats-Unis. Dans cette veine des grands fondateurs du genre policier américain, on peut aussi citer Jim Thompson chez qui la critique sociale est sans doute moins explicite mais qui dépeint également les ratés du rêve américain, des gens qui montent des escroqueries foireuses accompagnés de rapports amoureux eux aussi pervers ou tordus, sur un fonds social anémique, celui des petites villes du sud des Etats-Unis marqués par la pauvreté et le racisme (cf. *Pop. 1280*).

Il faut prendre en compte le contexte d'écriture de ces auteurs pionniers, qui est celui d'une crise du rêve américain avec la grande dépression des années 1930, avec sa très grande pauvreté qui touche les couches modestes tant dans les



zones urbaines que rurales des Etats-Unis, et qui font que le roman policier voisine avec d'autres genres ou auteurs plus légitimes comme dos Passos, Faulkner ou Steinbeck. Il faut aussi prendre en compte que la plupart de ces auteurs sont d'origine modeste voire très modeste, et qu'ils se sont engagés dans l'écriture assez tardivement, après avoir exercé une multiplicité de métiers précaires ou avoir vécu des expériences difficiles, notamment pendant les deux guerres mondiales, ont souffert de problèmes de santé parmi lesquels l'alcoolisme (cas de Hammett). Leur peinture d'un monde inégalitaire, injuste, précaire, violent... est aussi l'expression de leur expérience personnelle.

Chandler est le continuateur de Hammett surtout dans la typification d'un enquêteur particulier qui est le détective privé — Sam Spade chez Hammett, Philip Marlowe chez Chandler. Ce détective exerce un métier — l'enquête n'est pas un loisir — mais il a un statut privé, à la différence de l'enquêteur institutionnel qu'est le policier. C'est un individu solitaire, et notamment célibataire — ce qui lui permet de multiplier les conquêtes amoureuses mais aussi atteste une distance critique avec la norme familialiste. Cette solitude participe de la dimension morale que j'évoquais plus tôt : il s'est construit une morale individuelle, qui n'est pas celle des institutions, bien au contraire, mais à laquelle il tient fortement. Ceci l'amène à refuser certaines affaires qu'il juge immorales — ce qui entraîne des problèmes d'argent récurrents — ou à détourner les missions qu'on lui a confiées, à poursuivre des enquêtes même après qu'elles ont abouti à une impasse, parce qu'il veut aboutir à la vérité.

Un bon exemple est le roman *The Long good-bye* (traduit par *Sur un air de navaja* lors de la première édition, alors qu'aucun crime n'y est commis à l'arme blanche). C'est une histoire d'amitié trahie, où Philip Marlowe protège un ami de la haute société californienne contre ce qu'il pense être l'accusation erronée d'avoir tué sa femme, mais il réalise à la fin qu'il a été manipulé par cet ami, ce qui le conduit — pas dans le livre mais dans l'adaptation d'Altman — à se faire justice lui-même. L'enquêteur est prêt à utiliser des moyens illégaux pour faire triompher une forme de justice qui lui est personnelle.

On a donc à partir de Hammett et de Chandler un personnage typique de solitaire qui défend sa propre morale et qui correspond à un stéréotype très genré de masculinité dominante : séducteur, buveur, disposé à l'illégalité, volontiers enclin à la violence, assez cynique et désabusé, etc. Cette image du dur à cuir a donné son nom au genre américain dit « hard boiled » et a connu une longue postérité.

Je voudrais m'arrêter un instant sur une dimension que je viens d'évoquer qui est le rapport de l'enquêteur aux institutions : c'est très clairement un rapport de distance voire de refus, qui accompagne la distance aux normes dominantes (par exemple en matière de conjugalité ou de sobriété). L'institution c'est ce qui empêche la vérité et la justice de triompher, ou du moins la vérité et la justice telles que ces enquêteurs les conçoivent. L'institution — et avant tout l'institution policière — est renvoyée du côté de la lourdeur bureaucratique qui imprègne les personnalités qui l'incarnent et la font vivre.

Cette distance à l'institution policière ou judiciaire n'est pas nouvelle, puisqu'on la retrouve dès Edgar Poe : le préfet est un esprit assez borné et a besoin de Dupin pour se tirer d'affaire. La même chose pour Sherlock Holmes qui supplée aux défaillances de la police anglaise incarnée par l'inspecteur Lestrade, ou même chez Maigret sous la figure du juge d'instruction Comélieu dont la rigidité bureaucratique contraint ses enquêtes en lui imposant des procédures inefficaces. On la trouve aussi chez A. Christie, où Poirot et Miss Marple qui ont des rapports moins hostiles mais qui néanmoins réussissent là où la police échoue à faire triompher la vérité. On se rappelle qu'à la fin du *Crime de l'Orient Express*, Poirot décide d'absoudre la douzaine de personnes qui ont participé au meurtre de l'assassin d'enfant Ratchett. Sa morale lui enjoint de laisser en liberté ceux qui ont commis un crime car il considère que leur vengeance était légitime. Le fait de laisser s'échapper des criminels est un des aspects de cette distance critique aux institutions, et on la retrouve par exemple dans *Columbo* : dans un épisode, le lieutenant démasque l'auteur d'un meurtre mais c'est une dame âgée qui souffre d'un cancer du cerveau qui lui laisse peu de temps à vivre et il juge plus humain de la laisser finir ses jours en paix.

La distance à l'institution se révèle aussi dans les moyens de l'enquête, qui ne sont pas toujours respectueux de la légalité ou de la régularité des procédures. L'utilisation de la violence ou de la menace pour faire parler des témoins est récurrente, on force des portes pour accéder à des indices, on cache des éléments ou on refuse de parler à la police, on tend des pièges pour obliger le coupable à commettre des faux-pas — Columbo est spécialiste du montage de machinations qui font que le coupable va se dénoncer lui-même quand les preuves manquent, et dans un autre registre l'inspecteur Harry utilise la violence pour obtenir des aveux.

On a dans cette distance aux institutions quelque chose d'important et d'assez central dans le genre policier, qui est que l'enjeu essentiel est de faire triompher la vérité et la justice, et que les moyens sont subordonnés à cet enjeu ; d'une certaine manière peu importants les moyens tant que la fin est jugée morale par le protagoniste. Moralité et légalité sont deux choses foncièrement différentes et l'enquêteur peut juger que la légalité peut être malmenée pour faire triompher sa morale. On a là une forme d'individualisme qui peut être politiquement problématique, en posant la question de la légitimité de commettre des violences sanglantes pour lutter contre des gens qui commettent des violences sanglantes. Il y a un risque de nihilisme et de complaisance violente — la recherche de la justice se dévoie en recherche de la violence pour elle-même — qui est un des reproches qu'on a pu adresser au personnage de l'inspecteur Harry.

Mais on a aussi le constat que la loi est parfois insuffisante pour faire triompher la vérité et la justice, que cette loi est parfois faite par les dominants pour leur propre intérêt, et qu'il faut parfois malmenier la loi telle qu'elle existe pour aboutir à un résultat moral. Dans cette distance à la légalité, il y a un élément de critique sociale quand la loi est au service du conservatisme social et politique, et

que l'action de l'enquêteur doit faire valoir un autre droit, qui lui est propre mais qui est en fin de compte plus juste.

Une autre dimension importante a été relevée par Boltanski dans *Enigmes et complot* qui est que les institutions, pour pouvoir fonctionner et garantir la permanence du monde social, ont besoin de s'incarner. Cela veut simplement dire que la police et la justice existent sous forme de policiers et de magistrats qui font un travail d'enquête et qui rendent la justice. Ce que souligne Boltanski c'est qu'il y a toujours un écart entre l'individu et l'institution qu'il fait fonctionner : le policier ou le magistrat sont aussi des individus ordinaires, avec une histoire, une famille, des loisirs, des opinions, etc.

Cet écart ou cette tension sont présents de manière évidente lorsque l'enquêteur est situé à distance de l'institution, qu'il n'en fait pas partie : c'est le cas de manière évidente de tous ces enquêteurs comme Dupin, Holmes, Poirot, les détectives privés, etc. qui sont plus malins que les policiers qui incarnent l'institution. Cet écart ou cette tension sont aussi présents quand l'enquêteur est un policier qui laisse apparaître sa personnalité dans ses enquêtes : la femme de Columbo en est une expression.

Cet écart à l'institution, cette incarnation, est signifiée de manière croissante, dans les développements récents du genre policier, par un envahissement des personnages par leur vie personnelle, leur passé souvent traumatique et leur présent chaotique. J'en prendrai pour exemple Dave Robicheaux, le héros de James Lee Burke, qui traîne avec lui toutes une série de traumatismes : la guerre du Viet Nam, la mort de son père dans un accident, le meurtre de sa première femme, la mort prématurée de sa 2<sup>e</sup> femme, sa fille adoptive rescapée d'un accident d'avion et son alcoolisme qui le poursuit, sans parler de toute l'histoire du racisme de la Louisiane qui pèse en permanence sur lui.

Ce dernier point est ce qu'il y a d'intéressant dans les romans de Burke où la critique sociale vient de ce que les criminels ou leurs commanditaires sont souvent des membres de la couche dominante de la Louisiane qui ont fait fortune du temps de l'esclavage et qui se maintiennent en côtoyant la pègre. Il y a l'idée — qui est présente chez Columbo — que les riches doivent leur richesse à des moyens immoraux, que leur bonheur est illégitime parce qu'il est fondé sur une forme d'exploitation ou d'oppression d'autrui. Mais l'autre aspect intéressant est que le policier, Robicheau, connaît généralement ces familles, il partage des liens d'interconnaissance ou de familiarité avec eux, et il agit comme s'il devait expier sa propre appartenance à cette société blanche qui s'est construite sur l'esclavage et qui profite des inégalités de classe et de race, et qui survit par la corruption — ce qui l'amène là encore à utiliser des moyens illégaux ou à laisser son comparse Cleve Purcell utiliser des moyens illégaux.

Avec Robicheau on a un cas où l'écart entre l'institution et son incarnation est parmi les plus *déchirés*, en ce sens que ce personnage est porteur de tous les malheurs du monde et essaie de faire triompher la justice alors que la structure sociale, et l'institution policière en tant qu'elle défend cette structure, sont foncièrement injustes. On est aussi devant un cas où l'envahissement des

intrigues par la vie personnelle du héros est le plus avancé — c'est un point sur lequel je reviendrai.

Revenons pour l'instant au personnage du détective, qui agit contre ce qu'il considère comme la corruption généralisée et n'hésite pas à transgresser la loi pour faire triompher sa propre conception de la morale. Ce personnage inventé aux Etats-Unis dans les années 20-30 va traverser l'Atlantique et inspirer des auteurs français, comme par exemple Léo Malet qui va créer un personnage très proche quoique plus humoristique avec Nestor Burma, lui aussi détective privé anarchiste comme l'était originellement son inventeur, avec là encore un faire-valoir policier, le commissaire Faroux. Une petite remarque en passant, l'expérience de la Seconde Guerre mondiale va aussi jouer un rôle dans la distance aux institutions des personnages des auteurs de l'immédiat après-guerre, dont certains sont présentés comme des résistants. C'est le cas du commissaire San-Antonio dans les tous premiers romans de Frédéric Dard, qui est un personnage en fait très classique de policier d'institution qui ne respecte pas les règles de l'institution et dont la vie personnelle apparaît surtout dans une activité sexuelle débordante.

Là encore c'est une évocation au passage mais on a également un personnage de résistant dans *Les salauds ont la vie dure* (1951), un roman de André Hélène — auteur aujourd'hui oublié — qui raconte comment un petit malfrat est conduit à rejoindre la Résistance parce qu'un de ses trafics tourne mal. C'est un roman que j'ai lu il y a peu et qui m'a marqué parce qu'il y a dedans, sans le moindre problème, la description par le narrateur d'un viol qu'il commet sur une jeune femme. Je fais référence au choc que j'ai ressenti à cette lecture car on ne doit pas oublier que la littérature dont je traite est inscrite dans un contexte historique, et que la critique sociale authentique peut aussi s'inscrire dans des rapports de domination relevant d'autres registres (je parle de domination de genre mais il faudrait aussi parler du racisme) qui font partie intégrante de ces productions. L'idée d'intersectionnalité est précisément là pour permettre de démêler l'intrication de ces rapports de domination.

Je ne cite pas San-Antonio par hasard car cette série participe d'un développement considérable du genre policier dans l'après-guerre, qui devient un genre très largement apprécié, voire une véritable industrie. On a des éditeurs spécialisés, comme Le Masque et Fleuve noir, mais aussi des collections spécialisées chez des éditeurs prestigieux comme la Série noire de Marcel Duhamel chez Gallimard. Il se passe en France un phénomène d'industrialisation du genre, càd de production régulière de produits littéraires où la quantité prévaut sur la qualité — dont Chandler fait les frais puisqu'on coupe dans ses romans pour les ajuster au calibrage de la série noire (consolation : il est traduit par Boris Vian).

On traduit des auteurs américains, mais aussi on crée des contrefaçons d'auteurs américains (avec des auteurs européens qui adoptent un pseudo anglo-saxon et qui racontent des histoires qui se passent aux USA, comme le fera Vernon Sullivan alias Boris Vian, avec *J'irai cracher sur vos tombes*) et puis des auteurs

français qui racontent des histoires de truands parisiens, éventuellement adoptées au cinéma (comme les romans d'Albert Simonin). On a un « milieu » de gangsters français qui parlent avec gouaille et l'accent titi mais la critique sociale s'efface derrière un certain populisme, au sens d'une valorisation de traits supposés propres aux classes populaires comme l'argot — tout en tombant dans la caricature humoristique comme les *Tontons flingueurs*, adaptés d'un roman de Simonin, et les dialogues de Audiard.

Cette industrie du policier est culturellement dévalorisée, elle est stigmatisée comme de la littérature de gare sans aucune qualité littéraire, réservée à un lectorat masculin peu cultivé. La collection Carré noir de Gallimard en rajoutait pour discréditer culturellement ses productions avec des couvertures présentant systématiquement des photos de filles aguicheuses et au revers des publicités pour des cigarettes ou de l'après-rasage. Une anecdote, lorsque j'étais étudiant j'avais ouvert mon sac où se trouvait *Adieu ma jolie* de Chandler dans cette collection, et une copine voyant ce livre s'était exclamée « mais tu lis ça ? », avec tout le mépris possible pour cette sous-littérature et la déception que je m'en délecte.

Le statut du genre policier a toutefois changé en France dans les années 1970 avec ce qu'on a appelé le « néo-polar », c'est-à-dire des romans policiers écrits par de jeunes français qui reprennent les codes du style mais en s'inspirant plus de la veine originelle américaine et en délaissant les histoires de truands parigots de leurs aînés, et injectant une forte dose de critique politique et sociale. L'auteur phare de ce renouveau est Jean-Patrick Manchette mais on peut adjoindre des auteurs comme Didier Daeninckx, Thierry Jonquet, Jean-François Vilar, Dominique Manotti, Jean-Bernard Pouy, etc.

Mes collègues Annie Collovald et Erik Neveu ont mené une recherche sur ces auteurs et ont repéré un certain nombre de points communs, et spécialement une exposition ou une participation aux événements de Mai 68, suivie d'engagements à gauche ou à l'extrême gauche. Daeninckx est proche du Parti communiste, Jonquet et Vilar ont été membres de la LCR, Manotti a été militante CFDT, Pouy est anarchiste, Manchette était inspiré par le situationnisme...

Manchette est celui qui dès le début des années 70 lance cette vague en revenant aux sources américaines, et notamment à Hammett, par le style à nouveau très sec (ses romans sont très courts, il n'y a pas de graisse, rien d'inutile, aucune fioriture psychologique, que du factuel) et par une dimension de critique sociale. *L'Affaire N'Gustro* met en scène un jeune fasciste qui est pris dans une affaire ressemblant à l'enlèvement de Ben Barka ; *Fatale* reprend le thème de *Moisson rouge* avec l'épuration d'une ville de province de sa corruption bourgeoise par une jeune tueuse à gage ; *Nada* est l'enlèvement d'un ambassadeur américain par un groupe gauchiste ; *Le Petit bleu de la Côte Ouest* évoque le malaise des cadres culpabilisés par leur contribution à l'exploitation capitaliste... Manchette adopte une distance assez ironique avec l'idéalisme révolutionnaire soixante-huitard, et notamment la tentation terroriste : dans *Nada*, qui se termine mal pour

tout le monde, il fait dire à un personnage que « terrorisme gauchiste et terrorisme étatique (...) sont les deux mâchoires du même piège à cons ».

On retrouve aussi chez Manchette des personnages de détectives privés désabusés, notamment Eugène Tarpon qui est ancien gendarme qui a tué un manifestant et s'est reconverti dans les enquêtes privées. Ce qui apparaît, et sera poursuivi par Pouy, ce sont des individus ordinaires qui sont pris malgré eux dans des intrigues policières qui les dépassent et dont ils deviennent malgré eux des héros — dans *L'homme à l'oreille croquée* de Pouy, le héros est un lycéen fan de poésie beatnik qui se retrouve malgré lui dans une affaire de proxénétisme ; à l'extrême, dans *Larchmütz 5632* l'héroïne est une vache.

Les auteurs qui ont suivi Manchette ne sont pas en reste, même si la tonalité politique de leurs œuvres est souvent plus appuyée et moins nuancée que la sienne. Je prendrai pour 1<sup>er</sup> exemple Didier Daeninckx et son livre sans doute le plus emblématique, *Meurtre pour mémoire*, qui en 1983 dénonce Maurice Papon à la fois comme ancien secrétaire général de la préfecture de la Gironde complice des nazis dans la déportation de Juifs et comme préfet responsable du massacre de manifestants algériens le 17 octobre 1961. Il dénonce ces faits qui étaient alors mal connus ou oubliés en les intégrant à une fiction, avec un ancien préfet qui ressemble beaucoup à Papon mais qui n'est pas lui, qui profite de la répression de la manifestation de 1961 pour assassiner un historien qui mène une étude locale sur la ville de Drancy et qui risque de dévoiler sa complicité dans la déportation de Juifs dans le camp de concentration de Drancy, avant leur massacre dans les chambres à gaz.

La dénonciation des crimes de la Seconde Guerre mondiale est récurrente dans cette veine critique, et je pourrais également citer *Les Orpailleurs* de Thierry Jonquet où c'est aussi la déportation et l'extermination des Juifs qui sont vengées dans un récit qui va jusqu'à Auschwitz pour dénoncer le soutien passif de certains Polonais aux nazis. Jonquet s'était avant cela fait remarquer pour une autre dénonciation, celle du leader du PCF Georges Marchais qui pendant la même guerre avait été volontaire pour travailler en Allemagne. Au-delà, dans ce roman intitulé *Du passé faisons table rase*, c'était le stalinisme qui était mis en accusation en 1<sup>er</sup> lieu par le pseudo provocateur adopté par Jonquet : Ramon Mercader, qui est le nom de l'assassin de Trotski.

Jean-François Vilar était comme Jonquet un militant trotskiste mais ses romans sont moins prétextes à des dénonciations politiques qu'à des évocations historiques. Il y a dans *Bastille tango* une dénonciation de la dictature argentine mais ses autres romans tissent des intrigues où font irruption des faits historiques comme la Révolution française dans *Les exagérés*, ou encore la survie des trotskistes dans les années 30 mêlés à l'actualité internationale de la fin des années 1980 dans *Nous cheminons entourés de fantômes aux fronts troués*.

Les romans de Dominique Manotti ont toujours des questions politiques et sociales pour arrière-plan : *Sombre sentier* évoque une mobilisation de sans-papiers turcs du quartier du Sentier dans les années 1980, des implications politiques et économiques dans le monde du football (*KOP*), de la corruption et du

commerce des armes (*Nos fantastiques années fric*) ou encore dénonce elle aussi les compromissions françaises avec le nazisme dans *Le corps noir*.

On est avec la plupart de ces auteurs au-delà du simple effet de réel : l'actualité politique et sociale est plus qu'un arrière-plan, une toile de fond sur laquelle se déploie l'intrigue, mais elle participe de cette intrigue en façonnant des personnages qui sont porteurs d'une histoire, qui sont insérés dans un contexte, qui sont contraints par une situation économique et politique. Certes il y a un récit inventé au premier plan, mais il peut être plus ou moins inspiré de faits et de personnes réels (Papon...), et la conduite des protagonistes est un révélateur d'un état du monde — un état du monde souvent désespérant.

On retrouve par ailleurs dans cette tradition du néo-polar des traits classiques du genre policier, spécialement des enquêteurs à distance de l'institution, soit parce qu'ils lui sont étrangers — Blainville, le personnage de Vilar, comme ceux de Manchette ou Pouy, n'est pas policier mais photographe — ou en font partie mais se trouvent dans un décalage critique : le commissaire Daquin de Manotti est homosexuel et son amant est sans-papier leader de la grève de la faim ; l'inspecteur Cadin de Daeninckx est un névrosé en délicatesse avec sa hiérarchie qui finit par se suicider ; chez Jonquet la juge Lintz incarne parfaitement l'institution mais son alter-ego le commissaire Rovère incarne le décalage par son alcoolisme et son non-respect des règles et des règlements.

On retrouve d'ailleurs ces traits au niveau international, je pense à des personnages comme le détective privé catalan Pepe Carvalho, son collègue mexicain et borgne Héctor Belascoarán Shayne, ou encore le policier sicilien Montalbano, qui correspondent à ces profils soit distants de l'institution (dans le cas de Carvalho, la police héritière du franquisme), soit qui l'incarnent difficilement (Montalbano a toujours des soucis avec les magistrats qui veulent contraindre son travail).

Dans mon exposé, je me m'en suis tenu surtout aux productions françaises. C'est à la fois parce que ce sont celles que nous connaissons le mieux, notamment au travers d'adaptions télé, mais aussi parce qu'elles ont eu un écho international et ont influencé le genre dans d'autres pays. On parle ainsi du genre *noir* aux USA, en reprenant le mot français, et de nombreux auteurs français sont traduits dans d'autres langues et constituent des références pour d'autres auteurs.

Évidemment ces échanges ne sont pas en sens unique et la littérature policière française subit des influences venant de l'étranger. Le polar étranger est devenu un genre en lui-même, avec différentes niches parmi lesquelles le policier scandinave est une des plus fameuses depuis le succès de *Millenium* et des enquêtes du commissaire Wallander, lui aussi assez dépressif, par Henning Mankel, ou plus récemment le policier alcoolique Harry Hole dans les romans de Jo Nesbo. On a peu d'innovation dans les personnages d'enquêteurs, toujours avec une distance à l'institution — méthodes peu orthodoxes, conflits avec la hiérarchie — mais surtout on assiste à ce que j'ai déjà signalé, une omniprésence de la vie personnelle des protagonistes. Les héros de Chandler ou Hammett ont

peu de passé, on ne sait rien de leur jeunesse (parfois on sait juste qu'ils ont été virés de la police) ; la même chose d'ailleurs sur Holmes (même si on met en doute son hétérosexualité dans le film de Billy Wilder) ou Miss Marple ou Hercule Poirot (série BBC avec Malkovitch où scénaristes peuvent librement imaginer qu'il est un ancien prêtre).

A l'inverse, la tendance actuelle est de présenter des héros avec des traumatismes de jeunesse, des vie familiales compliquées du fait notamment de relations complexes avec leur ex-conjoints ou leurs enfants devenus adultes, etc. On a une tendance à la psychologisation des protagonistes, le plus souvent sur le registre du trauma qui affecte autant les enquêteurs que les assassins, lesquels se présentent souvent à des stades avancés de folie. De ce point de vue, le monde social n'est plus un protagoniste des intrigues mais redevient une toile de fond, un arrière-plan qui fournit des effets de réel mais qui ne contribue pas à une remise en cause de la distribution des richesses et des pouvoirs. La critique sociale est émoussée voire absente, et se limite à une critique de la rigidité bureaucratique des institutions policières sous l'effet des ambitions des chefs (cas chez Nesbo).

Un autre facteur qui contribue à l'émoussement de la critique sociale est paradoxalement le basculement du genre policier dans une férocité démesurée. Le pionnier de ce point de vue est James Ellroy qui a présenté une véritable innovation à la fois stylistique — son écriture est assez haletante, elle utilise des ressources de l'oralité pour exprimer de manière brutale la violence des histoires racontées — mais aussi sur le fond puisque quelque chose qui était central dans le *hard boiled* disparaît, qui est cette armature morale, cette intégrité, des personnages — leur colonne vertébrale éthique.

On est chez Ellroy devant un monde totalement corrompu, avec des politiciens, des notables, des journalistes, des policiers etc. définis par leurs troubles psychiques et leurs dépravations. Même les héros des intrigues sont immoraux, ils usent délibérément de la violence, du mensonge, de la machination, du chantage ; leurs motivations sont dépravées sous l'effet de la drogue ou de l'alcool ou de la lubricité ou de leurs obsessions. Ces enquêteurs sont finalement assez proches dans leur dépravation ou leur désarroi mental des assassins qu'ils poursuivent, à cette différence que ces assassins sont souvent des monstres qui atteignent aux limites de l'humanité. On a chez Ellroy, et spécialement mais pas exclusivement dans son roman le plus connu, *Le Dahlia noir* — des descriptions horribles de corps suppliciés, torturés, mutilés, démembrés, etc.

Dans cet univers, le mal règne en maître absolu puisqu'aucun personnage ou presque, et tout cas pas même l'enquêteur, ne constitue une sorte de balise morale, avec une conception du bien qui peut être discutable mais qui constitue quand même un repère. Chez Ellroy, on a du pur nihilisme et si le mal règne en maître, il n'y a nulle place pour la critique sociale. La critique suppose un étalon moral minimal, une conception du bien souhaitable, à l'aune duquel on va mesurer la réalité, pointer des écarts avec l'étalon, et juger cette réalité positive ou négative. Chez Ellroy (qui est politiquement conservateur) on n'a plus cela alors que c'était central chez Hammett ou Chandler, et chez ceux qui ont suivi,



notamment dans le néo-polar. Heureusement, si je puis dire, ce souci de l'intégrité morale avec une distance aux institutions, et surtout une forte dimension de critique sociale, se maintient chez d'autres auteurs américains comme Pelecanos ou Lehanne (auxquels j'aurais dû consacrer plus de place).

L'autre conséquence de la « révolution Ellroy », c'est une surenchère dans la complaisance horrifique et ce que j'appellerai un tournant gore du polar. Les meurtres ne sont plus sobrement décrits mais font l'objet de descriptions détaillées et surtout il ne s'agit plus de simples meurtres mais de supplices et de tortures qui attentent profondément à l'intégrité des corps. Cela fait du malade mental, du détraqué sexuel, du serial killer, etc., les modèles de ce qui n'est plus un simple assassinat de quelqu'un qui vous gêne, mais l'exutoire d'une folie furieuse, dont la victime est souvent aléatoire. On trouve cette complaisance chez Nesbo mais aussi chez un auteur français comme Caryl Ferey. On va m'objecter que la réalité historique et sociale qu'il dépeint laisse place à une critique sociale, par exemple la colonisation de l'Argentine et la dernière dictature dans *Mapuche*. Mais à mon sens, elle est supplantée et reléguée par la complaisance des violences. La même chose dans les derniers Slocombe avec son inspecteur Léon Sadorski, où il n'y a plus non plus de repère moral puisque le héros — clairement posé comme négatif — est un policier collaborateur et antisémite qui sévit pendant la Seconde Guerre mondiale. Là aussi la complaisance de la violence est au rendez-vous et contribue à mon sens à émousser la critique sociale en faisant du lecteur un voyeur dont on flatte l'inconscient sadique.

Je termine sur une note assez pessimiste qui correspond à ma lecture du genre policier, qui est un genre que j'ai beaucoup apprécié mais que je tends à délaisser. Il y a donc une part très forte de subjectivité dans ce que je viens de raconter et vous avez pleine légitimité pour me contredire — cela permettra d'aborder un point que je n'ai pas du tout abordé alors qu'il est essentiel et qui est celui de la réception : il y a un décalage inévitable entre les intentions d'un auteur et la manière dont le lecteur ou la lectrice va accueillir et interpréter son propos. En d'autres termes, ce n'est pas parce qu'un auteur a souhaité introduire de la critique sociale dans son ouvrage que c'est ce qui plaira le plus à son lecteur et sera la clé de son succès.

Je vous remercie pour votre attention.