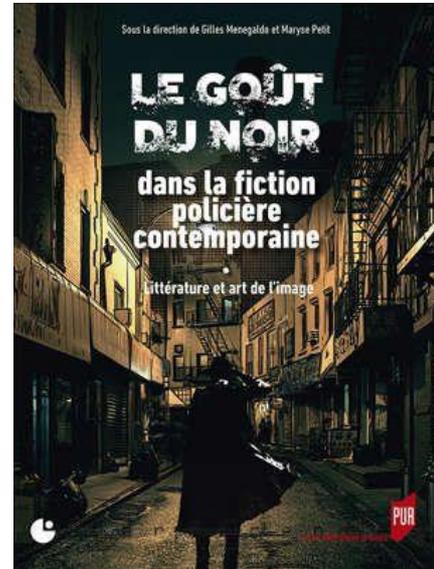


Le polar est partout !

- *Lucie Amir*

A propos de l'ouvrage :

Gilles Menegaldo et Maryse Petit (dir.), *Le Goût du noir dans la fiction policière contemporaine. Littérature et arts de l'image*, Rennes, PUR, « Interférences », 2021
9782753582576



Avec cet imposant recueil d'études issu d'un colloque tenu à Cerisy en 2013, Gilles Menegaldo et Maryse Petit poursuivent une entreprise ambitieuse amorcée avec *Manières de noir* (PUR, Rennes, 2007) : tenir la chronique d'un genre artistique qui n'a cessé de croître depuis le début des années 2000¹, par-delà les frontières nationales et médiatiques, mais aussi par-delà les obstacles institutionnels et symboliques. Du roman policier nordique à la lignée du « noir » dans le roman graphique, en passant par le néo-noir au cinéma, *Le Goût du noir* se présente en effet comme un parcours mondial et intermédial dans la vaste nébuleuse du polar, ici nommée dans le sous-titre de l'ouvrage « fiction policière contemporaine ».

Pour parcourir cette nébuleuse de la manière la plus élargie possible, les auteurs·trices s'interdisent de choisir parmi les différentes étiquettes traditionnellement associées aux fictions « policières » ou « criminelles ». Ils se contentent d'observer, comme en 2007 et jusqu'au terme de l'ouvrage, que « cette hésitation sémantique [roman policier, noir, criminel] est le signe même de cette hybridité² » supposément constitutive de l'objet d'étude choisi. Certain·e·s lecteurs·trices verront peut-être une facilité dans l'évitement de la discussion générique ou du

¹ En France, la production policière sur le marché du livre a doublé entre 1994 et 2003 et n'a cessé d'augmenter depuis.

² Gilles Menegaldo et Maryse Petit, *Op. cit.*, p. 379.



flou dans la définition de l'objet. Cette indétermination sert pourtant un parti pris incontestablement fécond, qui consiste à embrasser d'un même mouvement critique l'intégralité d'une tradition artistique de représentation de la violence. Celle-ci commence en Europe avec le feuilleton criminel – les auteurs de l'ouvrage la font même remonter au roman gothique³ et l'on pourrait sans doute, s'il s'agissait de circonscrire plus généralement les origines d'une sensibilité particulière au crime, considérer aussi la littérature fantastique et le premier romantisme ésotérique⁴. Elle s'accélère au début du XX^e siècle avec les succès parallèles du roman *hardboiled* aux USA et du roman d'énigme anglo-saxon, et structure depuis plus d'un siècle un espace homogène, quantitativement important, de la production culturelle occidentale. On peut discuter les fondements de cette homogénéité : n'a-t-elle pas des soubassements économiques, institutionnels, médiatiques, derrière ce qui est présenté ici comme une convergence esthétique, voire philosophique ? On salue toutefois l'hypothèse que le choix de la vue large permet de formuler, celle de l'omniprésence d'une esthétique héritée des fictions criminelles dans la culture contemporaine. Les divers lieux d'expression de ce goût du « noir » sont explicités à plusieurs reprises, ici par Gilles Menegaldo en introduction de son étude sur le cinéma de James Gray :

On entendra ainsi noir dans différentes acceptions. Noir du fait de la thématique criminelle constante dans la trilogie, de la présence de la violence et du sang, noir en raison de la tonalité souvent sombre et pessimiste, du réalisateur qui privilégie le sombre, voire le clair-obscur, associé à des modèles picturaux comme Georges de La Tour et Le Caravage, et dans un autre registre, Edward Hopper, dont Gray s'inspire pour quelques compositions très picturales⁵.

En choisissant de ne pas s'embarasser de la discussion générique⁶ et en se contentant du souple constat de l'air de famille, le recueil peut rassembler des pans variés de la production

³ *Ibid*, p. 7.

⁴ Avec Michel Pastoureau, *Noir : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008, p. 250-260.

⁵ Gilles Menegaldo et Maryse Petit, *Op. cit.*, p. 232.

⁶ On rappellera à ce sujet la critique adressée par Alain Vaillant à la théorie du genre littéraire : « le genre est à la théorie littéraire ce que représente la périodisation pour l'histoire littéraire. L'une et l'autre notions sont consacrées par l'usage scolaire : pour cette raison et indépendamment de leur pertinence réelle, elles paraissent s'imposer naturellement dans toute réflexion sur la littérature et, de fait, conduisent toutes deux à des apories qui alimentent à leur tour des débats d'autant plus interminables que leurs prémisses ne sont presque jamais sérieusement soumises à réexamen » (Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 133).



culturelle actuelle, qu'ils soient clairement identifiés à la culture de masse en tant que succès commerciaux (l'œuvre d'Arnaldur Indridason, la série *Blacksad*), ou qu'ils en constituent des canons plus confidentiels, comme le duo Manchette-Tardi ou la série *The Wire*, qui connut d'abord une audience modeste sur HBO⁷. Par le nombre des contributions (vingt-trois !) et les échos que celles-ci mettent en place d'une partie à l'autre et d'un médium à l'autre (littéraire, audiovisuel, graphique), il permet même d'approfondir le constat de la contamination des circuits restreints des champs artistiques par ce paradigme esthétique, qui conquiert ainsi non plus seulement une « suprématie éditoriale⁸ » et commerciale, mais une incontestable légitimité symbolique, dont il faudrait désormais pouvoir mesurer l'hégémonie. Le « goût du noir » s'étend ainsi à la littérature générale : Dominique Meyer-Bolzinger montre à partir de Pierre Bayard, de François Bon ou encore d'Antoine Bello comment le potentiel ludique et métanarratif des genres de l'énigme peut être réinvesti comme un « indice de littérarité⁹ » au sein du circuit de production restreinte du champ littéraire, à une époque, peut-être, où la réflexivité, horizon esthète de la création littéraire, cible plus que jamais la fécondité des enquêtes officielles et personnelles, la légitimité de l'acte d'écriture, la contribution de l'écrivain à la production des savoirs¹⁰.

Mais les contributions d'Arnaud Maillet sur Werner Herzog et d'Adela Cortijo Talavera sur *Blacksad*, ainsi que les remarques de Liliane Cheilan sur la technique de la couleur « noir » dans la bande dessinée (qui ne « constitue pas une caractéristique propre » de la fiction policière dessinée¹¹) alimentent aussi le tableau d'une production contemporaine hybridée, où les codes narratifs et graphiques du noir sont honorés. Rapportant longuement la pensée de Werner Herzog, figure majeure du nouveau cinéma allemand, Arnaud Maillet souligne combien la stylisation du documentaire *via* l'héritage du film noir répond à une « crise mélancolique du regard¹² », interprétée dans le cas d'Herzog comme une « crise humorale¹³ ». En tout cas, tout se passe comme si l'héritage des fictions criminelles fournissait un panel de figures, de filtres

⁷ Ariane Hudelet (dir.), *The Wire. Les règles du jeu*, Paris, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2016, p. 9-18.

⁸ Gilles Menegaldo et Maryse Petit, *Op. cit.*, p. 21.

⁹ *Id.*

¹⁰ C'est le sens de la « poétique de l'enquête » théorisée par Laurent Demanze : *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, José Corti, 2017, p. 21-23.

¹¹ Gilles Menegaldo et Maryse Petit, *Op. cit.*, p. 297.

¹² *Ibid.*, p. 259.

¹³ *Ibid.*, p. 258.



visuels et de topiques adapté à l'expression de sensibilités contemporaines qui, ailleurs, sont parfois analysées comme résultant d'un implacable déterminisme économique et idéologique¹⁴. Plus matériel, le témoignage en contrepoint de l'éditrice Jeanne Guyon (Rivages/noir) révèle aussi que cette hybridation est en grande partie le fait d'un nouveau marketing éditorial qui mélange les attraits de la noirceur, du frisson et de l'enquête au gré de stratégies publicitaires personnalisées (et ajustées à l'image de marque des auteurs), dans un contexte de saturation du marché et d'extrême concurrence¹⁵.

Fortunes du spectre plurimédiatique

Le recueil est structuré en trois parties, et son mouvement épouse la diversité des supports qui sont pris en compte dans le questionnement global. Majoritaires, les études littéraires figurent dans la première partie, tandis que la deuxième partie rassemble les contributions portant sur le cinéma, les séries (seule *The Wire* fait l'objet d'une étude) ou la bande dessinée. La troisième partie consiste en un *addendum* restituant les discussions avec les acteurs des mondes du noir, « notes de lectures, paroles d'auteurs et d'éditeurs ». On y retrouve entre autres la restitution d'une table ronde entre le dramaturge Stéphane Michaka et l'éditrice Jeanne Guyon. Enfin, en guise de postface, le lecteur est gratifié d'un court témoignage de Dominique Manotti, qui rappelle combien le roman noir est pour elle « un choix de vie » : « continuer à résister pour continuer à vivre¹⁶ ».

C'est par la somme des contributions que le lecteur prend acte de l'étendue esthétique et médiatique du « noir ». Les études qui soulèvent la question de l'intermédialité ou de la transmédialité¹⁷, soit en posant à un corpus plurimédiatique une question transversale, soit en

¹⁴ Avec un positionnement plus théorique, un recueil récent de travaux anglo-saxons propose de relire le « noir » comme une matrice esthétique de canalisation des affects négatifs générés par les sociétés post-fordistes (colère, angoisse, culpabilité, etc.) : Christopher Breu et Elizabeth Hatmaker, *Noir Affect*, New-York, Fordham University Press, 2020, p. 11.

¹⁵ Gilles Menegaldo et Maryse Petit, *Op. cit.*, p. 372-373.

¹⁶ *Ibid.*, p. 383.

¹⁷ Telle qu'elle a été théorisée dans les travaux d'Henry Jenkins, et depuis prolongée dans des études de pragmatique littéraire ou de narratologie « transmédia » : voir par exemple Marie-Laure Ryan, « Le transmedia storytelling comme pratique narrative », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* n°10, 2017 ([en ligne](#), Consulté le 26 mars 2022). « L'intermédialité », concept plus ancien qui a plus largement vocation à désigner les processus de migration et d'interpénétration des supports, est associée aux travaux d'André Gaudreault et de Philippe Marion, de Jürgen Müller et d'Eric Méchoulan. Voir Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de



abordant frontalement la question de l'adaptation, sont rares dans cet ouvrage. C'est cependant le cas de la contribution sur Manchette et Tardi (Jean-Paul Meyer), dont le propos est de montrer combien le rythme de l'adaptation graphique, tout comme les choix de retranscription de l'énonciation narrative et des énoncés rapportés du roman, donnent lieu à des interprétations du texte par le dessinateur¹⁸. Sinon, la majorité des études sont le fait de spécialistes de littératures française ou étrangères (anglaise, américaine, espagnole) ou de spécialistes de cinéma, qui abordent le genre au prisme exclusif de leur médium de spécialité. Ce constat interroge d'ailleurs le cloisonnement des médias du noir et de la consommation de chacun d'entre eux, voire l'interopérabilité des formes esthétiques associées au « noir » : l'absence de l'intermédialité est-elle ici le signe d'un cloisonnement disciplinaire, ou révèle-t-elle des usages et des pratiques poétiques qui sont elles-mêmes cloisonnées ? Quelles pourraient être les logiques intermédiaires propres au « noir » ?

Cela dit, il ne faudrait pas sous-estimer dans ce recueil les études qui font une place aux rapports entre texte et image, à l'intérieur des médias spécifiques que sont par exemple le roman ou le long métrage de cinéma. On retiendra deux idées importantes à ce sujet. D'abord, « l'œil-caméra », comme manière de mettre en image le point de vue, est une question récurrente dans le recueil ; la subjectivation de la narration par la caméra semble être au cœur des ajustements esthétiques du néo-noir au cinéma. Elsa Grasso, dans une étude sur le cinéma d'Egoyan, nous renvoie à la définition deleuzienne du noir comme critique de l'objectivité, et du film noir comme critique cinématographique de la « distinction de l'objectif et du subjectif¹⁹ ». Avec l'appui des meilleurs passages de Gilles Deleuze sur le cinéma et sur le genre noir, elle fait du néo-noir un genre « cristallin », « reflet d'un questionnement dramatique de la vérité²⁰ ». Cette problématique rencontre les enjeux énonciatifs de la BD et des textes littéraires. Qu'elle se traduise textuellement ou visuellement, la question de la *vue* semble au fil de l'ouvrage de plus en plus centrale, constitutive de l'enjeu épistémologique contemporain du genre. Cette idée rejoint un autre point d'entrée commun aux enjeux littéraires et cinématographiques, récurrent lui aussi : la représentation de l'espace, qui appelle la problématique du réalisme, et même celle

la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, printemps 2000, pp. 105-134 ([en ligne](#). Consulté le 26 mars 2022).

¹⁸ Gilles Menegaldo et Maryse Petit, *Op. cit.*, p. 335.

¹⁹ *Ibid.*, p. 191.

²⁰ *Ibid.*, p. 195.



de la construction esthétique façonnée par le texte, dans le sens ranciérien de partage du sensible. Gilles Menegaldo souligne par exemple combien le cinéma de James Gray s'emploie à construire une esthétique filmique du morcellement et de la fixité, destinée à créer une tension entre l'espace à la fois contraint et indéfini de la ville et l'aspiration des personnages de *We Own the Night* ou de *Little Odessa* à se mouvoir et à changer leur condition²¹. Bien sûr, l'enjeu du décor est aussi au cœur de la réflexion de Flore Coulouma sur *The Wire*, où « les ressorts dramatiques reposent sur la transgression des barrières géographiques et symboliques²² » ; ce même enjeu est présent dans les contributions de Lauric Guillaud sur « l'éso-polar » comme cristallisation fictionnelle d'un « nouvel invisible » religieux²³, ou de Catherine Du Toit sur l'horizon exploratoire du noir africain en contexte postcolonial, « en quête d'un troisième espace »²⁴. Le travail de l'espace rejoint la question du point de vue à l'endroit où le versant criminel de l'intrigue est destiné à forcer l'attention du lecteur ou du spectateur sur le décor, l'environnement, la « totalité sociale²⁵ ». Cette rencontre entre le regard individuel et la totalité était d'ailleurs déjà au cœur d'un essai méconnu de Jameson sur Chandler. Dans le roman noir américain des années 1930, les « immeubles de bureau vétustes, ascenseurs avec crachoir et liftier, intérieurs de bureaux miteux [...], commissariats, chambres d'hôtels et halls d'immeubles²⁶ » ont déjà pour fonction de faire voir « ces parties de l'Amérique aussi impersonnelles que minables²⁷ », figures de la résistance matérielle du réel à une « illusion intellectuelle sur les États-Unis²⁸ » fabriquant de toute pièce l'unité et la puissance de la nation fédérale. Avec leurs techniques de représentation respectives, culture textuelle et culture visuelle retombent toutes deux sur cet enjeu de la perception, de son échelle et de ses effets de hiérarchisation. À défaut de montrer autre chose que le réel, voilà peut-être à ce à quoi travaillent les fictions réalistes : la structuration du point de vue et l'infléchissement des cadres de la perception.

²¹ *Ibid.*, p. 235.

²² *Ibid.*, p. 269.

²³ *Ibid.*, p. 61.

²⁴ *Ibid.*, pp. 170-171.

²⁵ Frédéric Jameson, *Raymond Chandler. Les détections de la totalité*, trad. Nicolas Vieillescazes, Paris, Les Prairies ordinaires, 2014.

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁷ *Id.*

²⁸ *Ibid.*, p. 18.



L'extension mondiale du domaine du noir

Une autre qualité de l'ouvrage mérite d'être relevée, même si celle-ci n'est pas également répartie dans l'ouvrage : la grande variété des aires culturelles abordées au prisme du genre, qui permet aussi de mesurer l'extension mondiale du noir. La première partie offre incontestablement un parcours intéressant dans des espaces émergents du polar : les pays scandinaves, bien sûr, qui dominent déjà le marché européen du polar depuis plus d'une décennie, mais aussi l'Amérique centrale, à travers les exemples de José Carlos Somoza (Maryse Petit) et d'Ana Ivonne Reyes Chiquete (Cathy Fourez), et surtout l'Afrique, à travers deux contributions aux approches complémentaires, consacrée pour l'une à l'œuvre désormais célèbre de Deon Meyer (Hélène Machinal) et l'autre à un effort de saisie panoramique du genre dans l'espace africain, de Moussa Konaté à Mukoma wa Ngugi (Catherine du Toit). A l'exception de quelques remarques sur l'œuvre du Japonais Natsuo Kirino²⁹, les traditions littéraires orientales restent non-représentées, qu'elles soient asiatiques (on pense à l'œuvre romanesque de Qiu Xiaolong ou de Mi Jiaxiu, ou à la mouvance néo-noire du cinéma sud-coréen par exemple) ou est-européennes. Le « polar de l'est », polonais, roumain ou slovaque, est toutefois une tendance plus récente encore que le colloque, surtout dans sa version traduite en français : pionnière en la matière, la collection Agullo Noir est née en 2016. On regretterait plutôt que la partie consacrée au cinéma soit si majoritairement nord-américaine quand on sait qu'il existe une tradition de cinéma noir et social en Amérique latine (Le Nouveau Cinéma Latino-américain), en Espagne, en Corée du Sud, et maintenant au Moyen-Orient et au Maghreb.

Le goût de la réflexivité artistique

Une dernière remarque sur le choix des corpus et les dominantes interprétatives des études de ce recueil permettra peut-être de soulever un intéressant paradoxe. La réflexivité artistique, c'est-à-dire cette éventualité que l'œuvre parle (entre autres) d'elle-même, par un ensemble de procédés d'autoréférence, métalittéraires ou métafilmiques – Arnaud Maillet fait l'hypothèse d'un « métaplan » à propos d'un plan d'ouverture suivant les ondulations d'un serpent dans

²⁹ Gilles Menegaldo et Maryse Petit, *Op. cit.*, p. 342.



l'eau, évoquant supposément le geste filmique lui-même³⁰ – est un horizon très représenté des analyses de ce livre. La première partie met en lumière des corpus très séduisants, par une sélection qui révèle aussi pour partie le goût des chercheurs·ses pour des œuvres réflexives et érudites. Le jeu commun de Pierre Bayard, Jasper Fforde, William Gibson, José Carlos Somoza (mais aussi de Juan Díaz Canales et Juanjo Guarnido) consiste à déplacer les logiques de l'enquête sur les mondes culturels et les univers fictionnels eux-mêmes. Partout dans le recueil, les prolongements contemporains du noir sont analysés comme des occasions d'un retour postmoderne sur la logique de l'enquête : « renversements de la structure narrative et épistémologique du récit », « critique de l'objectivité » parfois « intellectualisée à l'extrême³¹ » (Elsa Grasso), critique de la vérité et horizontalisation des points de vue³², hommage détaché, enfin, aux topoï des genres populaires du passé³³. En un sens, c'est aussi ce que signifie le titre du recueil : l'émergence d'une tradition esthétique désormais suffisamment identifiée pour que se soit développée dans son sillage une production culturelle fondée sur le pur plaisir de citer et de détourner cet héritage. Ce « goût », qui prend ici des accents sociologiques, est abordé comme tel dans quelques-unes des contributions de l'ouvrage (voir les articles de Dominique Meyer-Bolzinger ou d'Isabelle Boof-Vermeesse sur « le paradigme esthétique » chez William Gibson). Il désigne dans cette acception le goût des artistes contemporains pour le pastiche d'une tradition, mais aussi le goût des consommateurs et des universitaires eux-mêmes pour ces œuvres sophistiquées. Or, on peut se demander si ce goût ne restreint pas, en définitive, un champ d'études annoncé comme le plus étendu possible, en souscrivant inconsciemment à une conception savante de la pratique du « noir ». Le gros des productions policières contemporaines est-il vraiment conçu d'abord pour un rapport construit sciemment avec la tradition générique ? Quelle place peut donc avoir ce jeu métalittéraire dans le *storytelling* auctorial décrit par Jeanne Guyon, selon qui c'est le récit construit autour de la vie de l'auteur qui compte le plus dans la fabrique de sa réputation³⁴ ? Les auteurs français de grande consommation (Jean-Christophe Grangé, Camilla Läckberg, Fred Vargas, Harlan Coben, Michel Bussi), n'écrivent-ils pas avec plus d'autonomie par rapport aux filiations qu'on leur

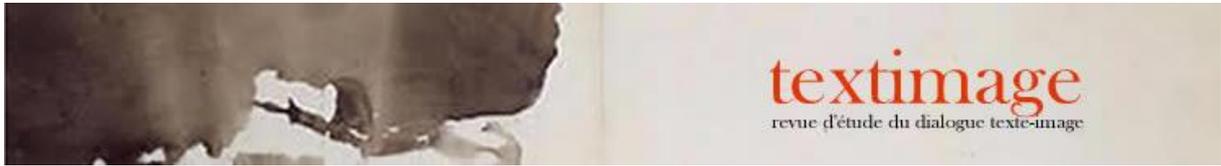
³⁰ *Ibid.*, p. 251.

³¹ *Ibid.*, p. 188.

³² *Ibid.*, p. 260.

³³ *Ibid.*, p. 317.

³⁴ *Ibid.*, p. 368.



attribue ? Ils représentent en tout cas mieux que quiconque un goût massif pour le noir, dont la raison n'est peut-être pas toujours dans la reproduction nostalgique d'une esthétique du passé. Ces corpus demeurent des champs à investiguer, pour quiconque souhaiterait prolonger ces questionnements passionnants sur la continuité esthétique des genres artistiques, et bien plus largement, sur les enjeux de la représentation de la violence et de sa répression dans la culture contemporaine.