

* João Bernardo :

Le roman policier, l'action et la solitude

* *L'action*

* *Dans le thriller, l'action du détective privé provoque d'autres actions et réactions, et la vérité culmine dans l'une de ces actions, qui clôt l'intrigue en clarifiant toutes les autres.*

Quels que soient le courant dans lequel ils s'insèrent, leur style et leur qualité, tous les romans policiers, sans exception, partagent un point commun : leur amoralisme profond. Puisque le criminel peut être n'importe qui et que, selon les règles de l'intrigue, il ne fait jamais partie des suspects évidents, le crime n'a aucune limite, à tel point que le lecteur inquiet découvre parfois le coupable en s'interrogeant sur les personnages qui lui paraissent le plus innocents. Il n'y a pas d'un côté des individus moraux, et de l'autre des individus immoraux ; ou alors la moralité d'un individu n'atteste pas plus de son innocence que l'immoralité d'un personnage n'indique sa culpabilité. Selon un voleur, contraint d'assumer le rôle d'un détective amateur pour résoudre les difficultés dans lesquelles il se trouve: «*Il me semble qu'une bonne partie de la séduction des livres dont l'action se déroule dans des manoirs ruraux anglais réside dans le fait que nous ne sommes pas obligés de découvrir l'univers de gens avec lesquels nous ne souhaiterions jamais avoir de relations dans la vie réelle. Tous les personnages appartiennent à la meilleure société possible, et pourtant nous finissons toujours avec des cadavres partout*¹. »

Dans certaines circonstances, n'importe qui peut devenir un criminel, même le lecteur ; c'est là que réside sans aucun doute la fascination morbide que le roman policier ne manque jamais d'exercer sur nous. Quelle que soit la distance adoptée, nous sommes, au même titre que le suspect au début du roman, confrontés à une histoire qui pourrait être la nôtre, non pas dans la peau de la victime, mais dans celle du criminel.

Outre cette particularité commune à tous les genres, il convient de distinguer deux grands courants majeurs, le *thriller* et le roman policier déductif. Dans le roman déductif – qui, j'ignore pourquoi, est symbolisé par Agatha Christie, piètre écrivaine contrairement à Ngaio Marsh² par exemple – l'essentiel se passe avant que le détective privé ait commencé à enquêter. Le mystère existe toujours *a priori*. Dans le *thriller*, en revanche, c'est l'enquête qui précipite la plupart des événements et leur conclusion. Le mystère se présente toujours *a posteriori*. Dans un cas, l'intellect fonctionne d'une façon séparée de la pratique ; dans l'autre, l'action est essentielle, et l'intellect compare les moments contradictoires successifs de la pratique.

Dans le *thriller*, la vérité découle de l'action non pas sur le plan épistémologique, mais parce que l'action du détective privé provoque d'autres actions et réactions, et la vérité est l'une de ces actions qui clôt l'intrigue et clarifie toutes les autres actions. Alors que, dans le roman policier déductif, la vérité existe déjà matériellement avant le début de la narration et alors que le détective privé doit la faire émerger, au début du *thriller*, chaque personnage ignore la vérité car elle n'existe pas encore, et le

¹ Lawrence Block, *The Burglar in the Library*, No Exit Press, 1998, p. 200. [Des dizaines d'autres titres de cet écrivain ont été traduits en français chez Gallimard et au Seuil, mais pas encore celui-là ! (NdT)]

² Les romans de Ngaio Marsh (1895-1982) sont disponibles aux éditions 10/18 (NdT).

détective privé doit précipiter la chaîne d'événements qui conduira les personnages à découvrir la vérité qu'ils ont eux-mêmes créée. Le roman policier déductif découvre la vérité, tandis que le *thriller* la construit.

Dans le *thriller*, le détective privé procède exactement à l'opposé d'un inspecteur créé par Dickens, qui déclare: «*Inutile de bouger quand on ne sait pas où l'on va. Mieux vaut rester tranquille*³.» Un personnage inventé par Rex Stout pousse la leçon de ce conseil jusqu'à ses plus extrêmes conséquences : Nero Wolfe est un détective obèse qui ne quitte sa salle à manger, ou son bureau, que pour se rendre dans sa serre et admirer ses orchidées ; il résout tous les problèmes en s'appuyant uniquement sur son cerveau et ses capacités de déduction . Au contraire, quand le détective privé d'un *thriller* ignore la position des différents éléments de l'intrigue, c'est précisément à ce moment-là qu'il bouge et c'est avec ce mouvement qu'il réussit à découvrir cette position. La petite amie de l'un d'eux montre qu'elle a compris le fond du problème lorsqu'elle lui dit: «*Je parie que tu as l'intention de faire des gaffes et d'ennuyer les gens jusqu'à ce que tu voies ce qui se passe*⁴.»

Dans le *thriller*, contrairement à l'attitude adoptée par l'inspecteur de Dickens et par Nero Wolfe, même l'immobilité du détective fonctionne comme un élément de l'action. L'un de ces enquêteurs privés explique au lecteur quelle est la meilleure méthode à suivre: «*[...] s'il ne bouge pas, tout le monde commence à dresser l'oreille. Quelquefois, les gens s'inquiètent avant même de s'être aperçus qu'il ne bougeait pas. Et lorsqu'ils s'inquiètent, ils se mettent sur la défensive. Comme ils ne reçoivent pas la poussée qu'ils attendaient de leur ennemi, ils perdent l'équilibre. Et le seul problème, c'est de les tenir suffisamment longtemps dans cet état de déséquilibre*⁵.»

L'intellectualisme et le mépris de l'action pratique suffiraient à décrire le caractère profondément élitiste, sinon prétentieux et snob, du roman policier déductif. Mais, en général, ce type d'écrivains vont plus loin ; et, pour la plupart d'entre eux, le crime ne peut jamais être commis par des domestiques. Peut-être ces romans ont-ils été appréciés par les dirigeants du contre-espionnage britannique, qui, pendant la Seconde Guerre mondiale, refusèrent d'admettre qu'un des domestiques de l'ambassade britannique à Ankara puisse être un espion au service du Troisième Reich. Ce qui était pourtant le cas. Et même s'ils n'étaient pas des lecteurs assidus du roman policier déductif, les chefs du contre-espionnage britannique avaient au moins reçu une éducation identique ; ils avaient fréquenté les mêmes universités d'élite où ils avaient appris à ignorer l'existence des nouveaux riches et à se leurrer eux-mêmes en confondant les classes avec les castes. *Gosford Park*, le film de Robert Altman, est une critique d'autant plus efficace de ces élites qu'il utilise les conventions formelles du roman policier déductif pour en inverser les mécanismes ; il montre ainsi que, si les domestiques assurent la chaîne de production nécessaire pour maintenir en vie leurs patrons, ils sont, pour cette même raison, également capables de les tuer.

Le film *Le limier*, réalisé par Joseph Mankiewicz, confronte le *thriller* déductif, snob et a priori, avec le *thriller*, populaire et a posteriori, pour montrer finalement où réside la supériorité du *thriller*. Au sein d'un manoir rural anglais, dans un cadre cloîtré, deux personnages s'affrontent. L'un d'eux, auteur aristocratique d'intrigues déductives (Laurence Olivier), tend un piège à l'amant de sa femme, un homme du peuple, coiffeur et fils d'immigrés (Michael Caine). Selon cette ingénieuse prédiction, le meurtrier apparaîtra lui-même publiquement comme celui qui a su résoudre le mystère. Cependant le piège a une faiblesse : il suppose que la victime ne mette pas délibérément sa vie en danger, mais le coiffeur préfère finalement mourir pour que sa mort compromette l'aristocrate-détective amateur.

³ Charles Dickens, *Our Mutual Friend*, The Folio Society, p. 151. [*L'Ami commun*, Hachette 1885 ; Gallimard, 1991.]

⁴ Robert B. Parker, *Widow's Walk*, No Exit Press, 2002, p. 60.

⁵ M.-E. Chaber, *La Saison du Bourreau*, Gallimard (Série Noire), 1953, p. 45.

L'homme du peuple gagne parce que, contrairement à l'aristocrate, il accepte de jouer avec sa propre mort. Le film se termine sur le regard terrifié du meurtrier, qui se retrouve avec un cadavre dans les bras alors que les gyrophares rouges des voitures de police commencent à illuminer les fenêtres du manoir. Ayant choisi les règles du roman déductif qu'il pratique en tant qu'auteur, le mari vindicatif se sent en sécurité ; en effet, dans ce genre de littérature, tous les faits sont présentés comme relevant du passé et il ne peut donc se retrouver en posture d'accusé. Mais en pratiquant les règles du *thriller*, la victime inverse la situation, car dans ce genre, les faits dépendent de l'action, l'intrigue est toujours ouverte, et l'avenir offre de multiples possibilités.

Les deux types de littérature policière se trouvent confrontées dans *The Burglar in the Library* de Lawrence Sanders, une petite merveille d'intelligence, parce que, dans une intrigue construite selon les règles du roman déductif anglais, des crimes sont commis et résolus selon le style du *thriller*. «*C'était une affaire comme celles de Raymond Chandler*», explique le voleur-détective amateur qui résout le mystère. «*Quand je m'en suis rendu compte, je suis entré en action, au lieu d'essayer de rassembler les pièces du puzzle, comme un gentleman anglais qui résout des énigmes dans un salon*⁶.»

Contrairement à la fiction de style déductif, le *thriller* est toujours populaire et, quand il se positionne idéologiquement à droite, le *thriller* est fasciste, jamais aristocratique. Il arrive parfois qu'il ait un pied dans un camp et un pied dans l'autre, et confonde les extrêmes. James Ellroy, par exemple, prétend être d'extrême droite, mais ses romans peuvent – et même doivent – être lus comme des œuvres d'extrême gauche. Malgré cela, il ne fait aucun doute que la fureur monomaniaque des personnages d'Ellroy est la même que celle qui anime Mike Hammer, cet habitant des égouts obsédé par la pureté, ce croisé urbain créé par l'écrivain anticommuniste Mickey Spillane. Quelle que soit la position occupée aux extrêmes du spectre politique, le *thriller* n'occupe qu'une seule position face au roman policier déductif : il incarne le roman de la plèbe contre le roman de l'élite.

Pour cette raison, les appellations comme « *thriller* » et « roman de série noire » sont pratiquement synonymes, même si, selon certains auteurs, au sens strict, les séries noires désignent seulement les romans policiers qui dévoilent la réalité sociale⁷. Or, les problèmes économiques occupent le plus souvent la première place dans les *thrillers*, parce que la passion se confond avec la cupidité en une seule obsession, et l'obsession tend vers le sordide, pas vers l'idyllique.

Le drame de l'action policière repose sur l'articulation contradictoire entre deux régimes économiques : le capitalisme, où prospère une société fondée sur la loi et protégée par la police ; et le système d'échange de cadeaux, y compris sa réciprocité, l'échange d'affronts et d'extorsions, qui régit les normes et les ambitions des gangsters. On commence à entrer sur le terrain du crime quand on passe de l'argent du régime capitaliste légal au régime d'échange de cadeaux pratiqué par les gangsters. Entre ces deux mondes, il n'existe qu'un seul mode de transaction, le vol, avec son cortège d'agressions et de vengeance. Cette dialectique est merveilleusement exprimée par un personnage d'Albert Simonin : un mauvais garçon, Paul, évoque ses années d'apprentissage aux côtés de son oncle, artiste du casse, et aussi, parfois, du vol à la tire. «[...] *les caves*, lui explique son oncle, *sont ceux qui ont le pognon ; les hommes sont ceux qui mettent la main dessus*». Et quand son neveu lui demande si «*les hommes, quand ils ont pris le pognon aux caves, deviennent aussi des caves*», son oncle éclate de rire et lui dit : «*Ne pense pas à ça, mon garçon ! ... Nous savons que faire du pognon et nous le dépensons ! ... Tu piges la différence ?*⁸ ». Le *potlatch*⁹ équilibre le vol, lui-même suivi par la dilapidation du fric et les jeux d'argent, deux extrêmes de la même structure. Quand ils ne volent pas et ne volent pas les caves, les

⁶ Lawrence Sanders, *The Burglar in the Library*, No Exit Press, 1998, p. 331.

⁷ Jacques Baudou et Jean-Jacques Schleret (dir.), *Le Polar*, Larousse, 2001, p. 6.

⁸ Albert Simonin, *Hotu Soit qui Mal y Pense*, Gallimard (Série Noire), 1971, p. 76.

⁹ Cérémonie formelle fondée sur le don (*NdT*).

hommes boivent et battent les cartes, et c'est dans cet horizon que l'action des *thrillers* classiques se répète à l'infini.

Cependant, elle se répète de moins en moins, ou elle est maintenant reléguée à la périphérie à cause de la concentration économique qui s'étend aussi bien aux gangsters qu'aux les grandes fortunes légales. James Ellroy dépeint cette nouvelle situation dans sa *Trilogie Underworld USA*¹⁰, fresque historique où le fascisme s'impose aux Etats-Unis grâce à la triple alliance entre le directeur du FBI (J. Edgar Hoover), le grand capital (Howard Hughes¹¹) et le crime organisé, (représenté par son expression entrepreneuriale : Las Vegas). Telle est l'histoire des États-Unis dans les années 1960, recrée par Ellroy. Le gangstérisme devient ainsi partie intégrante de la vie politique et économique officielle ou, plus précisément, il se fonde dans cette politique et cette économie. Dans *Underworld USA*, le troisième volume, qui se passe sous l'administration Nixon, James Ellroy montre que cette fusion est déjà achevée. De *La moisson rouge* de Dashiell Hammett à *Underworld USA*, la convergence entre gangstérisme et politique et économie officielles est soulignée, révélant un mouvement qui a constitué l'axe de la société américaine tout au long du XX^e siècle.

Si l'on recherche les précurseurs du *thriller* dans la littérature savante, le choix se portera certainement sur Dostoïevski, qui fut toujours intéressé par le fait divers et donna à ses personnages une psychologie de l'action. Nietzsche fut mal inspiré – mais tout de même inspiré – par Dostoïevski, et Freud suivit l'interprétation erronée de Dostoïevski faite par Nietzsche ; il n'est donc pas étonnant qu'il se soit complètement trompé à ce sujet. Un autre disciple direct de Dostoïevski, André Gide, a élevé la psychologie de l'action au rang de l'acte pur (gratuit), avec Lafcadio¹² ce personnage qui incarne l'aventure. Pour ce qui concerne le roman de série noire, le *thriller* a trouvé sa formulation classique chez Dashiell Hammett et Raymond Chandler, et les meilleurs continuateurs ont été James Cain, James Hadley Chase, Ross Macdonald et aujourd'hui James Ellroy. Il existe certes des milliers d'épigones ; certains sont bons, presque aussi bons que leurs maîtres, mais l'on ne retrouve pas chez eux la fraîcheur originelle.

Si un rhapsode¹³ aveugle rassemblait toutes ces aventures dans un seul roman, nous aurions l'*Illiade* de notre société urbaine. Mais même sans une telle synthèse, ces milliers de livres forment un tout, dont les caractéristiques immuables leur confèrent un style. C'est pourquoi ce sont des classiques.

¹⁰ Les trois romans s'intitulent, en français, *American Tabloid* (1995) ; *American Death Trip* (2001), et *Underworld USA* (2009), tous trois chez Rivages (*NdT*).

¹¹ Howard Hughes (1905-1976) : constructeur d'avions, hommes d'affaires, producteur et réalisateur célèbre (*NdT*).

¹² Dans *Les caves du Vatican* (1914) (*NdT*).

¹³ Artiste qui va de ville en ville, en récitant ou déclamant les œuvres écrites par un autre, principalement des épopées (*NdT*).

* *La solitude*

* *La force du détective privé des thrillers provient de la singularité de sa position. Il est le seul à naviguer entre les différents camps en présence, il est donc toujours solitaire.*

Lorsqu'il cherche à résoudre un mystère grâce à ses propres actes, comment le détective du *thriller* réussit-il à survivre au milieu de tous dangers ? Parce que son action se confond avec son parcours et qu'il le suit toujours en zigzag, en frôlant ses adversaires. Le détective survit parce qu'il joue entre différents camps et jette chaque camp l'un contre l'autre. C'est un maître de la contradiction, au sens de la dialectique exposée par Mao Zedong. Alors que, dans le roman policier déductif, le détective privé occupe une place fixe dans l'espace, dans le *thriller*, il bouge en permanence.

C'est pourquoi le *thriller* s'épanouit dans une société démocratique, comme celle des États-Unis, où le statut social, mesuré exclusivement par l'argent et qui met de côté le *statut*, n'empêche pas un pauvre de parler à un individu riche, tant qu'il n'est pas un mendiant et n'exige pas que ce rupin l'invite à l'une de ses réceptions. En outre, la force de travail aux États-Unis est trop chère pour que les millionnaires puissent s'entourer d'une domesticité abondante qui dresserait une barrière insurmontable entre eux et le reste de la société.

En France, par exemple, Maigret, imaginé par Georges Simenon, est obligé d'invoquer son autorité administrative de commissaire pour que les membres de l'élite, voire des couches moyennes supérieures, lui ouvrent leurs portes – avec réticence. Un détective privé sous-payé ne pourrait collecter autant d'informations dans la vieille Europe, puisqu'il n'a pas accès à tous les milieux sociaux, contrairement aux policiers. Or, cette déambulation est l'une des règles fondamentales du *thriller*, parce que, sans elle, le détective n'obtient pas ce dont il a le plus besoin, à savoir des informations. «*J'aime entrer dans la vie des gens et ensuite en sortir*», affirme l'un d'eux, Lew Archer, à une dame qu'il vient de rencontrer. Et quand, quelques heures plus tard, elle lui rappelle: «*Vous avez dit, durant le dîner, que vous aimiez entrer et sortir de la vie des gens*», il lui explique: «*C'est vrai. Surtout des gens que je rencontre dans le cadre de mon travail*¹⁴.» Mais quand le détective sort de la vie de quelqu'un, il ne s'en va pas les mains vides.

En jouant sur les différents camps, le détective privé du *thriller* accumule des informations, seule source de son pouvoir. S'il nous paraît souvent sans défense face à des ennemis nombreux, dangereux et armés, il dispose d'un autre type d'arme, peut-être moins meurtrière, mais beaucoup plus efficace: l'information. Travis McGee, un aventurier bien rémunéré, place l'information sur une échelle de valeurs: «*Sauf pour les tueurs professionnels, l'utilisation d'une arme à feu est le produit final d'une démarche stupide. C'est un moyen pratique pour corriger des erreurs, mais nous ne devons porter une arme que lorsque nous pénétrons dans une zone où la possibilité d'une erreur involontaire s'ajoute au manque d'informations*¹⁵.» Le détective privé ne réussit à survivre que s'il neutralise des camps opposés, s'il lance à l'un une information qu'il a recueillie auprès d'un autre, quitte à parfois l'inventer. Il bluffe parce qu'il a impérieusement besoin de disposer d'informations à un moment où il ne sait rien et il doit fabriquer des faits parce qu'il est mû par une urgence pratique. Tant que l'une des parties croit à son bluff, cela a des effets pratiques. Le détective privé est un maître du bluff car il est capable de rendre le bluff réel.

¹⁴ Ross Macdonald, *The Goodbye Look*, Bantam, 1974, p. 96 et 110. [*Un regard d'adieu*, Hachette, 1972.]

¹⁵ John D. MacDonald, *Darker than Amber*, Fawcett Crest, 1995, p. 102-103. [Le film de Robert Clouse tiré du roman s'intitule *La loi du talion*, 1970.]

La force du détective des *thrillers* provient de la singularité de sa position. Il est le seul à naviguer entre les différents camps, il est donc toujours solitaire. Lorsqu'il a un partenaire, il le laisse moisir dans son bureau et agit seul ; ou alors il perd son partenaire qui est tué dans le premier chapitre. Et si Travis McGee, évoqué par John D. MacDonald, a un ami et un confident – aussi improbable que sa profession d'économiste est invraisemblable – il reste à l'arrière-plan car l'épreuve de l'action ne peut être gérée que par l'aventurier. Certes, dans les livres de Robert B. Parker, Spenser est souvent accompagné de Hawk, mais seulement lorsqu'il a besoin d'un garde du corps ou d'une personne ayant des contacts dans la pègre afro-américaine. Malgré son ironie et son mystère, Hawk, reste un personnage secondaire.

Même dans les rares cas où il est employé comme salarié d'un grand cabinet de détectives privés, telle que Continental Op., créée par Dashiell Hammett, le détective agit seul. Entre le monde des gangsters et le monde des caves, il n'y a qu'un seul lien, le vol, qui s'accompagne d'agressions et de vengeances. Contre l'action personnelle qui, parmi les gangsters, soutient le système d'échange fondé sur les cadeaux et l'extorsion, se dresse l'action bureaucratique, la seule que connaisse l'ordre capitaliste. Et c'est la police anonyme qui, dans la réalité concrète, est chargée de punir ceux qui violent la loi.

Je ne connais aucun écrivain qui ait trouvé une solution stylistique pour remédier à ce déséquilibre entre la dimension personnelle et la dimension anonyme. Les romans de John Le Carré reposent sur une intrigue bureaucratique, mais il est le grand maître de la littérature d'espionnage – et aussi un maître de la littérature tout court. Cependant, le genre de l'espionnage présente des caractéristiques très différentes de celles du roman policier. Dans son seul roman policier, *Chandelles noires*, George Smiley agit tout seul, en dehors des couloirs ministériels et des réunions entre hauts fonctionnaires. Le Carré m'offre ainsi un argument supplémentaire pour démontrer qu'il existe bien un déséquilibre stylistique entre la personnalisation obligatoire du détective privé dans la fiction policière et l'anonymat de la police dans la réalité bureaucratique. C'est pourquoi le roman policier, s'il peut être réaliste du côté des criminels, ne l'est jamais du côté des enquêteurs.

Sous le capitalisme, le détective privé, qui agit individuellement, est un professionnel archaïque et le vestige d'une époque aussi dépassée que l'économie fondée sur l'échange de cadeaux pratiqué par les gangsters. Le *thriller* ne réussit pas à décrire l'impersonnalité qui définit la bureaucratie policière. Certains écrivains, lorsqu'il nous présentent, en toile de fond, une police indifférente et conformiste, mettent en avant un individu extravagant, tel le célèbre commissaire Maigret, ou un individu désabusé et râleur, comme l'inspecteur John Rebus dans les romans de Ian Rankin. Enveloppés d'une aura de solitude, ils peuvent agir avec un individualisme similaire à celui des détectives privés. Bien que disposant de nombreux hommes, ces policiers agissent en marge de tout véritable travail d'équipe. John Rebus n'ignore pas «*pourquoi il n'était pas fait pour le métier que la vie lui avait choisi*». Une unité d'investigation «*est comme une chaîne de production*», «*chacun constitue une petite partie d'une grande équipe*», alors que, lui, au contraire, «*voulait vérifier personnellement toutes les pistes*¹⁶» .

Entouré d'un halo éthylique plus chargé, Harry Hole, inspecteur à la brigade criminelle de la police d'Oslo, est «*le loup solitaire, l'ivrogne, l'enfant terrible du département*¹⁷» ; il conduit ses enquêtes seul et contre tous. Ou, comme dans un livre de Qiu Xiaolong, *Mort d'une héroïne rouge*, l'inspecteur en chef Chen Cao est amené à travailler seul lorsque d'autres autorités réalisent qu'il foule un terrain politiquement dangereux.

Même Ed McBain, qui cherche à décrire la bureaucratie policière, arrive seulement à rassembler dans la même brigade, celle du 87^e district, un certain nombre de personnalités fortes, et il confond – pour employer des termes wébériens – bureaucratie et collection de figures charismatiques.

¹⁶ Ian Rankin, *Causes mortelles*, Folio Gallimard, 2002, dans *Three Great Novels*, Orion, 2003, p. 546.

¹⁷ Jo Nesbø, *The Devil's Star*, Harper, 2011, p. 13. [*L'étoile du diable*, Folio policier, 2017.]

Tout compte fait, et même en considérant la présence des méchants, McBain nous présente une vision idyllique de la vie dans une brigade, si on la compare à *L.A. Confidential*¹⁸ où James Ellroy nous décrit les querelles internes sanglantes et le délire qui règnent dans la police de Los Angeles durant les années 1950. Au point que l'auteur transfère l'intrigue criminelle du milieu des gangsters à celui de la police – je n'en connais aucun autre exemple dans la littérature policière.

Dans les nombreux romans d'Ed McBain, comme dans *L.A. Confidential*, l'auteur ne décrit pas une bureaucratie, mais un ensemble de personnages totalement individualisés, condamnés à travailler ensemble ou à se déchirer entre les mêmes quatre murs. La multipersonnalisation se révèle dans la structure même de la fiction, car la perspective change à chaque fois qu'un autre policier entre en scène, sans jamais que le romancier ne nous offre un point de vue unique qui puisse exprimer la bureaucratie policière comme une totalité.

Le détective privé, le policier, les gangsters et les autres criminels sont mis sur le même plan : ils s'affrontent dans des duels personnels ; ils utilisent les mêmes armes d'échange pour agresser les autres et se venger. Cela explique pourquoi le détective privé ou le policier excentrique se retrouvent souvent pris entre deux types d'ennemis : d'un côté, les gangsters qui partagent leurs modes d'action mais ont des intérêts opposés ; et, de l'autre, la bureaucratie policière qui, tout en défendant en principe les mêmes intérêts, critique fortement les méthodes d'action individualistes. Dans le *thriller*, la solitude ne consiste pas à être seul, mais à se trouver en mauvaise compagnie. Dans chaque camp, le détective privé est toujours hors sol. Et quelle est sa place, sinon de se retrouver toujours dans des lieux qui lui sont étrangers, en suivant un parcours sans fin ?

Le manque d'horizons qui caractérise le paysage des grandes villes, les hauts murs qui jalonnent les rues parcourues par le détective privé du thriller lui dictent également sa psychologie, déterminée et limitée par ses fonctions de salarié, ou par les termes du contrat signé avec son client. Les mêmes limites entourent les autres personnages, acteurs involontaires qui ne voient pas plus loin que le drame lui-même. Ils sont tous unidimensionnels, non pas parce qu'ils manquent de personnalité, mais parce que l'humanité dans laquelle ils vivent ne leur donne pas la possibilité d'être davantage que ce qu'ils sont.

Les parcours du détective privé ne ressemblent pas aux voyages d'Ulysse, car la solution à laquelle il parvient ne dégage pas plus de leçons que le crime n'exhale la moindre grandeur. En ce qui le concerne, à la fin du roman le détective privé ne sait rien de plus que ce qu'il savait au début. La vérité qu'il découvre est tellement maigre ! Il découvre qui a commis le crime, mais pas la nature de ce crime, et encore moins celle du crime en général. Il ne sort jamais d'une fatalité sordide.

Ce confinement dans une unidimensionnalité conduit au désespoir et à l'obsession, les deux faces d'un même destin fatal. Il ne s'agit absolument pas ici d'un destin surnaturel. Le destin existe parce qu'il n'y a pas d'issue sociale aux situations que traversent les personnages. Par conséquent, le destin n'est pas rédempteur, comme dans le christianisme, ni héroïque, comme dans la tragédie grecque. Il est toujours sordide, et l'obsession est la concrétisation de ce destin.

Les personnages du *thriller* peuplent l'univers de Spinoza, où la nécessité est un autre nom de l'existant et la liberté n'est rien d'autre que la conscience de la nécessité. Sans jamais être capables de se hausser jusqu'à une conscience claire et adéquate, comme le souhaitait Spinoza, les personnages du *thriller* perçoivent néanmoins le poids de la nécessité et agissent comme des instruments aveugles.

Ils sont victimes de leurs passions, mais sans se faire d'illusion, parce qu'ils ne croient pas que leur colère, leur rancœur et leur désir changeront les choses. Ils obéissent à leurs passions car ils pensent qu'ils suivent un destin sans savoir où celui-ci les mène, mais ils savent qu'il n'y a pas d'autre chemin pour eux. Dans le film *Bad Lieutenant* Werner Herzog a raison d'attribuer à son détective privé la même quête obsédante et furieuse d'un objectif irréaliste qui avait rendu singulier le héros de son film *Aguirre*. Unidimensionnels, les personnages de *thriller* cherchent obstinément à respecter les impératifs de leur profession ; ou bien ils poursuivent sans cesse un plaisir monomaniaque ; ou enfin ils cherchent à accumuler des millions. Bref, ils sont compulsifs et confondent la liberté avec la force de cette impulsion.

¹⁸ *L.A. Confidential* appartient à la série de romans intitulée en français *Le Quatuor de Los Angeles*, soit *Le Dahlia noir*, *Le Grand Nulle Part* et *White Jazz*, traduits et publiés chez Rivages (NdT).

S'agit-il, pour les auteurs de romans policiers, de décrire les conditions typiques de la société urbaine sous le capitalisme ?

Pourtant, le Russe Nikola Leskov, qui vécut dans un contexte totalement différent et avait eu une formation stylistique marquée par le provincialisme et la ruralité, écrivit en 1865, *La Lady Macbeth du district de Mtsensk*¹⁹, qui anticipe, à l'exception d'un paragraphe de trois ou quatre lignes, les meilleurs *thrillers*.

Mon analyse n'est pas erronée, mais il faut l'approfondir et l'élever à un niveau supérieur. Dans les *thrillers*, ces existences confinées du détective privé et des méchants ne transcendent-elles pas – comme tous les classiques, après tout – les limites de leur quotidien et de leur époque pour illuminer quelque chose de plus profond au sein de l'être humain ?

Sur le plan moral, qu'est-ce qui distingue le détective privé des autres personnages ? Parfois très peu de choses. Parfois rien, parce qu'ils sont tous impitoyablement obsessionnels. Le détective privé reçoit une rémunération pour effectuer un travail. Salarié dans une société de salariés, son honnêteté consiste à faire exactement ce pour quoi il est payé, d'où sa froideur et son absence de compassion. Si bien que dans l'un des romans de James Hadley Chase, traduit en français sous le titre magnifique de *Douze Chinetoques et une souris*²⁰, Dave Fenner, le détective privé, s'infiltré parmi les gangsters de Key West, et il a tellement de succès qu'il devaient aussi violent et amoral qu'eux dans tous les domaines. Parodiant le détective privé de Dashiell Hammett, pour qui le contrat établi avec son client est la seule norme morale, Fenner pousse au maximum les contradictions d'un système qui réduit l'honnêteté aux termes d'une transaction commerciale ; il déclenche une hécatombe parmi les gangsters de Key West, pour venger une cliente que le détective privé estime avoir été assassinée et dont le rôle a été artificiellement joué par une jeune femme qui fut le principal agent de corruption au sein de ce milieu. Et finalement, quand il abandonne les gangsters survivants à leur destin misérable, Fenner annonce à la jeune femme qu'il ne signalera rien à la police, bien qu'il ne l'aime ni elle ni son entourage. Et il lui explique : «*Quant à vous, pour le moment vous êtes encore ma cliente*²¹» Même s'il s'agit d'une fausse cliente et que dans cette farce réside le début de la tragédie. Fenner pousse l'amoralité jusqu'au renversement de la moralité.

Il existe aussi une excroissance des *thrillers*, mais qui démasque leur morale : dans ce genre, il n'y a pas de flics et l'action se résume à une description du milieu des gangsters. Albert Simonin, un maître de l'argot, nous en offre un excellent exemple. Mais les règles sont les mêmes ici ; chacun des gangsters se comporte comme un flic vis-à-vis des autres gangsters, ennemis ou rivaux, confirmant ainsi la profonde similitude de comportement entre le détective privé et le bandit dans le roman policier d'action.

Si le détective privé et le gangster peuvent opter pour des valeurs inverses, leur conception de ces valeurs est la même, et les règles du jeu sont identiques. La grande question de Smerdiakov plane sur le *thriller* : «*Donc, si Dieu n'existe pas, tout est permis*²² ?» En fin de compte, rien n'est permis, car dans l'unidimensionnalité des personnages, le choix n'est pas entre le mal et le bien, mais entre le mal et la mort, entre accepter ce qui est – vivre, et refuser ce qui est – ou mourir. Etre prêt à mourir est la seule chose qui, dans le *thriller*, distingue le détective privé des criminels banals et son point commun avec les plus extrêmes, les plus obsessionnels des grands criminels. Dans ce cercle vicieux, la morale est réduite à l'absurde.

Quand je me souviens – je cite de mémoire – des paroles de Marlowe, le détective privé créé par Raymond Chandler, «*Sois assez dur pour pouvoir survivre et assez tendre pour que cela vaille la peine*

¹⁹ Classiques Garnier, 2016 (NdT).

²⁰ En anglais, le titre ne contient pas le moindre jeu de mots *Twelve Chinamen and a woman* (NdT).

²¹ James Hadley Chase, *Douze Chinetoques et une Souris*, Gallimard (Série Noire), 1948, p. 249.

²² Cette phrase se trouve dans *Les frères Karamazov* de Dostoïevski sous une forme légèrement différente : «*Eh bien, lui demandais-je, que deviendra l'homme sans Dieu et sans immortalité? Tout est permis alors, tout est permis?* » (NdT).

d'*avoir vécu*», je me demande si Che Guevara n'aurait pas plagié Chandler, puisqu'il a également déclaré : «*Il faut s'endurcir, sans jamais se départir de sa tendresse*²³». Solitaire, le détective privé l'est toujours, si on le compare à d'autres hommes et à d'autres femmes. Qu'advient-il des *thrillers* si les éditeurs persistent à obéir aux impératifs du *politiquement correct* ? Comment les enquêteurs privés pourront-ils survivre dans cette époque de puritanisme idéologique, alors que la misogynie est l'une des caractéristiques principales des romans policiers d'action ?

Mû par le désespoir, le détective privé cherche dans la femme un être humain avec lequel il puisse vaincre sa solitude. Le *thriller*, véritable miroir, nous offre certainement la meilleure métaphore de l'amour. Mais le lecteur sait qu'il s'agit d'une illusion et que la solitude est l'autre nom de la colère furieuse qui isole les personnages. On reproche aux femmes de ne pas correspondre au mythe de la féminité, et de commettre ainsi une faute impardonnable. Mais si elles se pliaient à une telle image, comment pourraient-elles survivre dans ce monde sans pitié ? La perversité et l'hypocrisie sont la force de ces femmes physiquement faibles, qui ne peuvent battre les hommes en employant la violence éhontée dont ils font preuve contre elles. Le détective privé aimerait pouvoir se voir, au moins une fois, dans le miroir de la pitié que lui offrirait un visage féminin. Mais à la fin du roman, l'image que la femme lui renvoie est celle d'une dureté égale à la sienne. La misogynie et son pendant, le mythe de la pureté féminine, représentent la mauvaise conscience de cette société, la nôtre.

Revenons donc aux artifices du *politiquement correct*, puisque le nouveau type de féminisme à la mode repose sur cette mauvaise conscience quand elle est proposée par les femmes. Andrew Klavan a dévoilé ces processus dans *Shotgun Alley* (Points Seuil, 2009), où la nature du féminisme universitaire est précisément... déconstruite pour ce qu'elle est : un mélange de puritanisme, conçu pour préserver la femme qui craint de se livrer au plaisir, et de carriérisme au sein des départements universitaires, où l'ascension est plus facile quand les hommes sont écartés de la compétition. Si dans le *thriller*, être une femme est le crime des femmes, dans le monde politiquement correct, être un homme est le crime des hommes. Pourtant, les féministes politiquement correctes ne font que décalquer ici – mais sur le ton de la farce – le machisme solitaire des héros de *thriller*. Dans quel désespoir seraient-elles plongées si elles le découvraient !

Telle est l'époque déprimante dans laquelle nous vivons aujourd'hui. Qu'est-il arrivé aux héros apolliniens²⁴ des premiers *thrillers* ? Sam Spade n'avait aucun état de conscience ni aucune hésitation morale, et il accomplissait sa tâche sans éprouver aucun remords. Puis le complexe de culpabilité a commencé à s'emparer de Philip Marlowe et il est devenu plus tard le compagnon inséparable de Lew Archer. Enfin, pour Matthew Scudder²⁵, la culpabilité est une obsession omniprésente qui le pousse à fréquenter les églises et à lire des hagiographies de saints dans sa chambre d'hôtel, ou à assister aux réunions des Alcooliques anonymes, sorte de messe laïque.

À chaque nouvelle décennie, il semble que le détective privé traîne une croix encore plus lourde que lors de la décennie précédente. Cela révèle-t-il une évolution du style des *thrillers* ou de la société américaine ?

Même le héros écossais John Rebus est victime des mêmes regrets qui affligent ses collègues de l'autre côté de l'Atlantique. Dans *Le carnet noir*²⁶, il veut se confesser à un prêtre; quant au détective

²³ Cette phrase est très souvent citée mais la source n'est jamais indiquée. De là à penser qu'elle est apocryphe... (NdT).

²⁴ Pour Nietzsche, dans la tragédie grecque, Apollon offre à l'homme une illusion utile, une raison de vivre qui lui cache sa véritable nature, en lui proposant un idéal de sagesse et de mesure (NdT).

²⁵ Ces quatre héros correspondent aux quatre auteurs suivants : Sam Spade (Dashiell Hammet), Philip Marlowe (Raymond Chandler), Lew Archer (Ross Macdonald) et Matthew Scudder (Lawrence Sanders), NdT.

²⁶ Editions du Rocher 1998, Folio en 2000 (NdT).

anglais Billy Rucker²⁷, il est prisonnier d'une toile de culpabilité dont il n'arrive pas à se libérer, ou dont il ne veut même pas se libérer. Chez le plus grand auteur contemporain de *thrillers*, James Ellroy, la morbidité de la confession publique des voyeurs qui se masturbent, incarnés par des personnages avec lesquels l'auteur s'identifie, sert à synthétiser la principale caractéristique du détective privé : sa capacité à observer les autres, à espionner leur vie, pour y pénétrer secrètement, entrer dans un univers confiné par des rues et des murs, où la fuite consiste uniquement à fermer les yeux dans des chambres inconnues. Dans un tel panorama, un détective privé comme Spenser²⁸ est rafraîchissant: il éprouve une grande confiance en lui-même, en son physique, son intelligence et ses sentiments ; quant à ce qui concerne son sexe et sa couleur de la peau, il se place, avec ironie, bien au-dessus du politiquement correct, cette dernière forme du complexe de culpabilité instituée dans le langage.

Mais il s'agit d'une petite lumière qui n'éclaire rien.

João Bernardo, *Passa Palavra*, février 2012

²⁷ Ex-policier devenu détective privé, Billy Rucker est un héros d'Adam Baron. Trois autres aventures de Billy Rucker ont été publiées en anglais mais seule la première (*Shut Eye* en anglais) est disponible en français : *Le Remords des innocents*, Flammarion, 2000. Baron a aussi écrit trois autres romans qui ne sont pas des policiers (*NdT*).

²⁸ Spenser est un héros de Robert B. Parker (1932-2010). A peu près la moitié de son œuvre a été traduite en français, principalement aux éditions Gallimard (*NdT*).