

PRÉSENTATION ET PROBLÉMATIQUES

Maryse PETIT et Gilles MENEGALDO

Le propos de cet ensemble de communications, prononcées lors du colloque de 2007 au Centre International de Cerisy la Salle est de mener l'enquête sur le roman policier : à quoi sert-il aujourd'hui? Quelle a été son évolution depuis les années 70? Quelle est sa place actuelle dans ce qu'on appelle le « panorama des littératures? Faut-il ou ne faut-il pas le ramener dans la catégorie de LA littérature? Utiliser le terme « roman policier » aurait été d'emblée proposer une réponse, qui, pourtant, malgré l'usage courant qui en est fait, ne va pas de soi : c'est accorder au « polar » un statut de « roman », de littérature dans sa plus digne acception, qui est cependant loin de lui être reconnu. Comment définir cet objet que tout le monde connaît et qui soudain échappe à la catégorisation facile des collections et des librairies? Le mot de « polar » renvoie à une nébuleuse où circulent des enquêteurs, des meurtres, des angoisses, des horreurs. Il est toujours plus facile de définir un champ par ce qu'on souhaite en exclure : ne seront donc pas pris en compte ici les « thrillers », récits angoissants et souvent chargés de nombre de morts sanglantes qui mettent aux prises un individu, souvent sans lien avec le métier d'enquêteur, avec un mystère qu'il devra résoudre pour continuer le cours de sa vie : tels sont, par exemple, dans la génération la plus contemporaine, les romans de Maxime Chattam ou d'Harlen Coben, qui s'inscrivent dans la suite de M. Higgins Clark.

Cependant, le « polar », même amputé du « thriller » porte encore, pour bon nombre même de ses lecteurs, la marque infâmante d'une sous-littérature, narrante des récits coupés de toute réalité (que l'on veut croire tels en raison de la charge d'angoisse qu'ils véhiculent), et à coup sûr dépourvus de toute « qualité littéraire », bien que ses détracteurs, souvent lecteurs occasionnels, leur accordent le plus souvent le bénéfice d'une « qualité de construction » ; laquelle s'opposerait alors à une « qualité d'écriture » qui (dès lors qu'elle obéirait à quels critères esthé-

tiques?) serait la seule garante d'une appartenance au genre noble de la littérature. Nous ne reprendrons pas ici le débat sur les « sous-littératures » ou « littératures de genre », qui ne semble pas encore tout à fait réglé dans l'université française, et encore moins d'ailleurs dans l'esprit de bon nombre d'enseignants de lycée ou dans celui du public.

Dans la mesure où notre objectif est l'interrogation des livres en tant que textes littéraires, est-il alors possible de garder le simple nom de « roman policier »? Mais force est de constater que les auteurs étudiés ici semblent largement déborder le cadre purement policier : l'enquête, inévitablement menée, n'est plus l'épicentre du texte, mais devient une occasion de montrer d'autres aspects du monde : politiques, historiques, sociaux... Dès lors, le terme de « roman noir » est-il plus justifié? Il renvoie plus spécifiquement à une époque et à un lieu définis du roman policier : celle des années 40/50 aux USA : Hammett, Chandler, Hadley Chase... ainsi qu'à la « noire », la célèbre « série » que Marcel Duhamel, son créateur, présente ainsi en 1945 :

Que le lecteur non prévenu se méfie : les volumes de la Série Noire ne peuvent pas sans danger être mis entre toutes les mains. L'amateur d'énigmes à la Sherlock Holmes n'y trouvera pas souvent son compte. L'optimiste systématique non plus. L'immoralité admise en général dans ce genre d'ouvrages, uniquement pour servir de repoussoir à la moralité conventionnelle, y est chez elle tout autant que les beaux sentiments. L'esprit en est rarement conformiste. On y voit des policiers plus corrompus que les malfaiteurs qu'ils poursuivent. Le détective sympathique ne résout pas toujours le mystère. Parfois, il n'y a pas de mystère. Et quelquefois même, pas de détective du tout... Mais alors?... Alors, il reste de l'action, de l'angoisse, de la violence, de la bagarre et du meurtre.

Aussi avons-nous, en un dernier temps, opté pour cette appellation « fiction policière », qui nous semblait rassembler tous les supports... avec cette nouvelle question qui vient se poser insidieusement : s'agira-t-il authentiquement de « fiction » justement?

Après l'appellation, vient la question du champ, et de son extension.

« Aujourd'hui » permet de se donner une extension temporelle limitée – les 30 dernières années –. Mais, concernant l'extension géographique, nous ne pouvons qu'être débordés : le genre (encore à définir) de la « fiction policière » s'est désormais déployé sous tous les climats : Chine, Inde, Japon, Australie, Russie, pays scandinaves, Italie, Espagne. Comme pour l'histoire du cinéma, les « producteurs historiques » de romans policiers : États-Unis, Grande Bretagne et France, avec les grandes figures tutélaires et fondatrices du chevalier Dupin,

de Sherlock Holmes, et de Rouletabille ou Lupin, sont largement dépassés. Le meurtre étant une activité universellement partagée, l'enquête sur ce crime l'est tout autant. Mais elle ne se mènera pas partout sur les mêmes bases de raisonnement : pas de déduction logique dans une enquête navajo, aborigène ou indienne : l'universalisation du genre amène le constat immédiat de la différenciation par les cultures, les croyances, les états d'esprit. Le roman policier est obligatoirement une incursion dans une civilisation, dans une société données et datées, avec ses modes spécifiques de construction. La prétention à l'universalité de la méthode déductive de Dupin ou de Holmes ne tient pas : elle ne s'applique qu'à une société donnée, dont il faut également connaître les codes pour qu'elle ait la moindre chance de réussite : pour n'en donner qu'un exemple, nous évoquerons les nombreuses fois où Holmes se base sur l'apparence et le comportement des personnages pour y trouver bizarreries ou incongruités qui vont faire de l'homme un suspect : il faut vivre dans une société où le code vestimentaire est très strictement établi pour que de telles observations puissent avoir du sens.

Interroger la fiction ou le roman policier, c'est aussi, c'est peut-être avant tout interroger une société à un moment de son histoire. Donc, point de roman policier sans sociologie ou même ethnographie. Mais aussi, donc, point de roman policier sans histoire, passée ou contemporaine, sans culture, sans politique.

Mais il faut alors remarquer que, fréquemment, la délimitation temporelle de la date d'écriture ne nous épargnera pas d'autres investigations plus poussées : en effet, il apparaît que le roman policier a beaucoup à faire avec l'histoire : les détectives du passé abondent. Pour n'en citer que quelques-uns : le moine Cadfael d'Ellis Peters, le moine carolingien Erwin de Marc Paillet, le Nicolas le Floch de Jean François Parot qui investigate dans le Paris du XVIII^e siècle, les détectives d'Anne Perry... Tous ces auteurs tiennent le pari de faire de l'histoire, des mœurs et coutumes de l'époque et du lieu sur lequel ils écrivent, une énigme à résoudre tout aussi étrange et captivante que celle de l'« affaire » qu'ils donnent à résoudre à leurs détectives. À ce jeu, on se rapproche de l'époque contemporaine, où l'histoire s'appelle encore notre passé immédiat, celui dont les conséquences et les acteurs sont encore vivants pour nous. Ainsi, le « polar », sous couvert d'un décalage temporel, sert à parler d'autre chose : d'un passé qui nous est proche et dont nous héritons, de questions sociales et politiques qui sont directement les nôtres. Questions ou critiques socio-politiques ? La frontière est impalpable : nombre d'auteurs contemporains : Jean Bernard Pouy, Didier Daenincks... engagent résolument leurs textes dans cette voie : le « polar » enquête, dénonce, fait voir les dessous d'une société souvent plus meurtrière que les criminels d'occasion, produits ou victimes du système social, qu'il est censé traquer.

De ce fait, une nouvelle question peut être posée : le roman policier ne serait-il pas devenu, du coup, un simple prétexte ? Sous couvert d'attirer le chaland avec une histoire policière, il s'agira de lui donner des leçons d'histoire, ou de l'amener à réfléchir sur un état de la société : une forme de culture présentée sous forme distrayante, où, utilisant son masque de littérature populaire, le roman policier ne serait qu'un véhicule chargé de convoier de tout autres savoirs jusqu'à l'esprit du lecteur. Ainsi le genre « polar » se diluerait, noyé sous des questions et des thèmes qui faisaient le centre d'autres genres, romans historique ou même romans de littérature générale : l'objectif des Rougon Macquart n'était pas différent, il s'agissait bien, dans le naturalisme zolien, de broser un tableau de la société à un moment donné de l'histoire. Question de marketing ? Le roman social ne se vend plus, le « policier » fait recette, et donc auteurs et éditeurs endossent ces habits-là pour aborder d'autres questions ? Nous aurons l'occasion aussi de connaître le point de vue des éditeurs et des auteurs sur ce point.

Mais ce serait omettre un acteur du roman policier qui se défend bien : l'enquêteur lui-même. Détective ou policier, il a pris un nouveau visage et de nouvelles dimensions. La manière dont les enquêtes sont menées dépend en grande partie de leur rapport au monde qui les entoure, à ce qui se passe dans le réel. Ils ne sont pas seulement enquêteurs, chargés de découvrir une vérité, mais ils sont principalement des observateurs et des réceptacles des événements et de l'atmosphère de leur ville ou de leur pays. Ils ne sont plus des prétextes, des bergers consciencieux qui nous mèneraient mécaniquement sur la voie de la découverte, des Hercule Poirot sans passé ni intimité, mais des personnages dont la vie, les doutes, les questionnements, les interrogations existentielles par rapport à leur métier et au sens de leurs actions, se construisent souvent sous nos yeux au fil des volumes. Et comme leur présent est le nôtre – ou presque – : la Suède des années 90, les États-Unis de l'après 11 septembre, leur regard posé sur les questions sociales ou politiques qui en découlent joue un rôle comparable à celui de tout personnage de « roman » impliqué et juge de son siècle. Ainsi, loin d'être l'alibi facile dont nous parlions tout à l'heure, il se pourrait que le roman policier soit au contraire la nouvelle voix d'interrogation sur le présent, parce que c'est à travers les misères qui transparaissent dans les crimes et délits que nos sociétés disent quelque chose d'elles-mêmes, au-delà des faux semblants, et que c'est sous cet angle que détectives et policiers la questionnent. Ainsi pourrait-on avancer que c'est la réflexion sociale, bien peu prise en compte dans le roman contemporain, actuellement davantage tourné vers l'aventure individuelle, qui est désormais prise en charge par le roman policier. Des auteurs comme Montalban, Connelly, Mankell, d'autres peuvent être interrogés avec une telle problématique. Mais, par là même, l'appellation de

« fiction policière » se révélerait incorrecte : ne seraient fictionnels ni le montage policier, très souvent emprunté désormais à des affaires judiciaires réelles, ni le monde décrit au cours de cette enquête. Faut-il parler de « nouveau réalisme », qualifier le polar de « documentaire social » ? On peut en être parfois tenté.

Parallèlement, alors, il faut interroger ce qui peut être appelé la « contamination » de la littérature générale par le roman policier : des auteurs comme Modiano, Ishiguro, on penserait aussi à Echenoz, amènent cette question : qu'est-ce qui fait que le roman semble avoir besoin, parfois, de la tournure policière ? Qu'est-ce que cela ajoute à l'acte littéraire ? Par ailleurs, de caractéristiques actes littéraires s'enracinent dans le récit policier : ainsi les multiples personnages secondaires, les petits tableaux d'arrière-plan, qui font la saveur des romans de Fred Vargas : polar et roman dialoguent, s'entremêlent, au point que certains auteurs écrivent autant l'un que l'autre, sont à la marge des genres. Cette ambiguïté littéraire amorce peut-être une évolution, au terme de laquelle les critiques qui écrivent aujourd'hui d'un roman qu'il est « écrit à la manière d'un polar », en viendront à retourner les termes de la comparaison.

Voici donc quelques-unes des questions posées par cet ensemble d'articles et de contributions. Il ne faut pas manquer d'y ajouter encore la dimension du « plaisir », fondamentale dans l'acte de lecture du polar. Chaque fois que nous tendons la main vers un volume sur une étagère de librairie, chaque fois que nous nous réjouissons de la sortie du nouveau Vargas ou du nouveau Connelly, nous témoignons aussi de cette dimension fondamentale de l'acte de lecture : le plaisir, le régal, le rendez-vous longtemps attendu et qui ne nous laissera pas déçus, qui nous fait « amateurs » de romans policiers.

L'ouvrage est divisé en deux parties subdivisées en sections : « De quoi le noir est fait », « Les couleurs du noir : du soleil noir à l'Ouest ténébreux ». « Paroles d'écrivains » rassemble sur un CD différents entretiens et tables rondes avec des auteurs et traducteurs présents au colloque : Dominique Manotti, Freddy Michalski, Fred Vargas, Tanguy Viel.

De quoi le noir est fait

Cette partie comporte des analyses sur les « modes d'emploi » du noir, expose des systèmes narratifs et figuratifs et propose aussi des lectures d'œuvres et d'auteurs spécifiques. Gaïd Girard analyse l'œuvre d'Eoin McNamee qui met en fiction des événements criminels authentiques liés à l'histoire politique récente de l'Irlande et interroge la possibilité d'une représentation du réel par le biais d'une écriture fortement métatextuelle et métaphorique ou tension et menace remplacent le

suspense. L'écrivain invente une nouvelle écriture politique, fortement documentée mais refusant le mimétique. Dominique Manotti examine les liens entre son activité d'historienne et son travail d'écrivain. Elle évoque diverses similitudes, le rapport au réel, la volonté de reconstruction intellectuelle, la méthode de travail, l'imaginaire. Elle évalue le rôle des « polars » dans la construction de la mémoire collective et montre que le rapport viscéral à l'histoire (comme chez Ellroy) renvoie à une réflexion sur la nature du genre, distinguant le roman noir du récit policier. Michèle Witta décrit l'évolution du roman policier historique. Après avoir évoqué les auteurs pionniers (Van Gulik, Dickson Carr, Ellis Peters), elle fait état de la production contemporaine mettant en relief la richesse et la diversité des œuvres françaises et anglo-saxonnes qui mettent en scène des périodes historiques très variées (Moyen Âge, Angleterre victorienne, Révolution, Empire, Belle Époque etc.). Jean-Pierre Morel fournit un exemple plus détaillé de cette inscription dans l'Histoire et explore quatre romans à la structure complexe et éclatée qui traitent selon trois modalités génériques (polars, fictions sur la mémoire, fictions d'histoire) de la relation entre fiction noire et régime communiste et mettent en scène un rapport au passé traumatique qui s'avère dangereux et destructeur. À l'inverse de la vision ironique et métatextuelle de Thierry Joncquet, les frères Vainer tendent à rejeter la dimension réflexive qui fait cependant retour avec le motif de l'artiste manqué.

Ouvrant la deuxième section, Léo Lapointe évoque l'itinéraire personnel et intellectuel qui l'a conduit à l'écriture en relation avec son passé militant et engagé pour des causes sociales et politiques. Il propose dans ses fictions une réflexion de type sociologique sur le meurtre, illustrée entre autres, par le cas de la famille Dominici. Anissa Belhadjin étudie différentes formes d'hétérogénéité textuelle et de subversion des codes génériques. L'effacement du narrateur, la polyphonie, la fragmentation du récit, les jeux sur la temporalité, la narration mensongère sont autant de procédés formels qui favorisent une relation ludique avec le lecteur qui doit se livrer à une « lecture noire » visant à recomposer ce qui se présente comme éclaté. L'esthétique du discontinu est en tension avec la détermination finale du sens. Natacha Levet s'intéresse aux nouvelles formes de l'hybridité générique, en tant que phénomène textuel (relations avec fiction d'anticipation, théâtre et poésie), mais aussi éditorial. La dissolution générique estompe les motifs du meurtre et de l'enquête et les fictions prospectives (SF, cyberpunk), nous projettent dans un avenir proche et nous mettent en garde contre les dérives technologiques et les régimes totalitaires. Cette nouvelle littérature à caractère souvent expérimental tente par un brouillage des codes et une attention particulière portée au style et au langage de se libérer des contraintes de genre. Delphine Cingal examine

l'évolution de la représentation du corps dans le récit policier depuis Sherlock Holmes et montre que le rapport au cadavre en particulier s'est substantiellement modifié. Chez PD James s'expriment un respect et une tendresse envers les morts qui d'autre part livrent une vérité. Le cadavre se lit, se déchiffre ou devient narrateur de sa propre histoire mais il est aussi le reflet des préjugés de l'époque dans laquelle il s'inscrit.

La troisième section, « Modalités de la quête » comporte quatre contributions et croise des études consacrées à des auteurs relevant du genre noir et d'autres qui concernent des écrivains « mainstream » dans leur relation avec ce genre et ses codes. Camille Fort se livre à une analyse minutieuse d'un roman de Kazuo Ishiguro où l'inversion des rôles au sein du couple parental met en tension le travail interprétatif d'enquête sur un passé traumatique (enfant sacrifié, père défaillant) et l'invasion de la conscience par un fouillis d'images à forte teneur symbolique (loupe, serpent, pictogramme). La réécriture du mythe d'Ulysse prend la forme d'une quête toujours différée des origines dans un récit raffiné qui conjugue le mode de l'investigation et un ton élégiaque. Hélène Machinal montre comment un autre grand écrivain contemporain, Graham Swift, s'inscrit dans le cadre de la métafiction historiographique, mais convoque les structures et les figures du roman noir. Il propose un travail de subversion des codes de genre et un échange des rôles mais aussi une réflexion sur le temps, la mémoire, l'origine et la fragilité de l'être. Elsa Grasso confronte philosophie et roman noir. Elle montre que les récits régionalistes et poétiques de Pierre Magnan subvertissent également les règles du policier et jouent sur l'inversion et le renversement. Elle souligne l'originalité de cette fiction qui, tout en conservant le principe d'élucidation par une méthode « d'imprégnation paradoxale », met l'accent sur le contemplatif, la beauté, le silence et l'étrangeté des lieux et des choses. C'est la « perception du spectacle qui livre la vérité du monde » et le sens chez Magnan est inséparable du sensible. Françoise Sammarcelli propose une étude comparative de deux grands auteurs venus du Nord, Ian Rankin et Henning Mankell et met en relief les similitudes (la continuité entre les romans, le héros récurrent, les effets d'écho, les stratégies narratives) mais aussi les différences plus saillantes encore en ce qui concerne les personnages en particulier. Rebus est cynique et ironique, proche du privé chandlérien, Wallander plus sérieux et plus « banal », plus proche du lecteur. Rankin nous propose une plongée dans le temps, une recherche intellectuelle et un déchiffrement des signes et il insiste sur le poids du passé qui une fois retrouvé, refuse de s'effacer. Mankell valorise le présent, « temps du deuil et de la perte » et offre une approche plus nostalgique mais aussi plus politique d'un monde où les frontières sont parfois floues entre victime et meurtrier et où les valeurs peuvent se

renverser. Les deux écrivains sondant la singularité du réel portent un regard très critique sur la société et sa corruption, comme sur l'évolution de la ville et du pays (situation de l'Écosse et enjeux de la dévolution chez Rankin, extension du crime et effondrement du modèle suédois chez Mankell). L'écriture ciselée et réflexive chez Rankin, sobre et efficace chez Mankell déplace l'horizon du récit policier vers un ordre qui affiche l'instabilité et « dit la perte, qui est aussi perte du sens ».

Les couleurs du noir : du soleil noir à l'ouest ténébreux

La première section explore trois « manières noires » et convoque trois cultures différentes. Bianca Concolino part du constat de la diversité du polar italien dont l'identité est liée à la région ou la ville (Milan, Turin, Bologne, Rome, etc.) et propose un rapide état des lieux. Elle s'attache ensuite à l'œuvre emblématique de Camilleri qui à travers les tribulations variées de son héros récurrent, le commissaire Montalbano, raconte avec verve et ironie, la réalité sicilienne mais révèle aussi de manière plus universelle le mécanisme secret des actions humaines. Françoise Abel montre l'originalité de l'œuvre de Vasquez Montalban qui tout en s'inscrivant dans la généalogie des détectives de fiction crée un héros récurrent singulier, complexe et attachant, inspiré aussi du privé du film noir. L'œuvre est constituée de cycles où l'autoréférence crée un climat de familiarité. Elle est fortement marquée par le traumatisme de la guerre civile et reflète aussi en partie la biographie de l'écrivain, nostalgique de valeurs authentiques (solidarité, idée du « corps à plusieurs ») perverties par la société contemporaine. Ces récits qui entrelacent le politique et l'intime et jouent de tous les ressorts de la fiction (intertextualité, ironie) valent aussi par la variété des personnages secondaires, en particulier les femmes qui font l'objet de portraits sensibles et subtils. Laurence Sudret étudie la question de la marginalité chez Fred Vargas à un double niveau, celui de l'intrigue et celui des personnages. Elle montre que l'œuvre se définit par sa mise en valeur du contexte de l'enquête tout autant que par la recherche du coupable d'un crime souvent révélé tardivement mais annoncé par un système de signes. La marginalité définit aussi les criminels, isolés du monde ou perdus dans leur univers intérieur et psychiquement dissociés, et auteurs de crimes singuliers. Les personnages récurrents qui gravitent autour du commissaire Adamsberg sont plus originaux et décalés que marginaux. Ils s'intègrent à la société et participent à la vie communautaire. La seconde section s'intéresse en priorité aux usages de la langue. Stéphanie Benson, écrivain et scénariste, est très sensible au style de David Peace, écrivain de « l'horreur intime et de la barbarie ». Son oralisation de la langue écrite participe de la construction physique de la réalité du monde décrit,

celui d'une grève vouée à l'échec. L'hétérogénéité de la langue (la greffe de mots en vieil anglais par exemple) met en relief la terre et la langue du Yorkshire et fait resurgir les fantômes du passé dans des récits fortement engagés et dénonciateurs de la corruption policière et qui associent les voix des vivants et des morts. Maria-Dolores Vivero-Garcia étudie la singularité du dispositif humoristique chez Fred Vargas à partir d'un repérage de six catégories « discursives » : parodie, sarcasme, ironie, paradoxe, loufoquerie, insolite. Elle constate que les jeux énonciatifs parodiques viennent du narrateur alors que sarcasme et ironie sont souvent assumés par les personnages. Elle insiste en particulier sur l'insolite qui brouille les frontières, rapproche l'humain du non humain et refuse la cohérence des comportements. Elle montre aussi que l'humour chez Vargas relève souvent de la connivence ludique qui nous fait partager un regard décalé sur les bizarreries d'un personnage, d'une situation ou d'un univers fictionnel caractérisé par des incohérences insolites. Dominique Meyer-Bolzinger se penche sur l'œuvre de Patrick Modiano qui fait un usage détourné de tropes du policier comme la trace et l'enquête. Elle montre que l'intrigue criminelle sous diverses formes occupe tous les niveaux du récit mais l'investigation se fait quête de soi et n'aboutit à aucune vérité. Le mode de l'incertain domine, la fiction inscrit le silence et l'échec et préserve le mystère. Modiano privilégie le mode de la remémoration, de la rêverie, de l'errance et refuse un récit unifié et cohérent. L'expérimentation formelle fait saillir les traits essentiels du genre policier et les détourne pour produire une fiction de l'inachèvement. Isabelle Boof-Vermeesse mobilise le concept d'entropie pour analyser *Le quatuor de Los Angeles* de James Ellroy en termes de transfert énergétique. Le roman noir d'Ellroy se fonde sur des intrigues complexes et suit une logique de contamination irréversible au croisement du policier et du roman historique, mais il est aussi marqué par le gothique (décor, motif du secret, motif de l'inceste). « Coïncé entre l'empire des images et celui du discours, le verbe ellroyen se dépouille en récit pur seul à même de libérer le réel. » Gilles Menegaldo évalue la singularité de la fiction de Jerome Charyn qui construit livre après livre une œuvre atypique où les intrigues criminelles situées dans le cadre à la fois authentique et réinventé de la grande métropole New Yorkaise ou dans des lieux plus inattendus, servent de support à la mise en scène d'une galerie de personnages insolites, excessifs, voire grotesques. L'imaginaire de l'écrivain se nourrit d'un héritage littéraire et joue aussi avec les conventions génériques bien au-delà du récit policier. Charyn n'hésite pas non plus à se mettre en scène dans une posture semi-autobiographique, souvent ironique et ludique, et se livre aussi à une réécriture de certaines grandes figures mythiques, ce qui confère à son œuvre une certaine universalité. Maryse Petit montre comment Michael Connelly construit son héros récurrent, Harry Bosch

à travers le temps et toute une série d'enquêtes qui font resurgir un passé criminel oublié, des affaires irrésolues, des morts anonymes. Elle met en lumière un monde d'obsessions fondé sur des expériences traumatiques, et qui s'exprime dans le texte par des images fortes comme celle du tunnel, du trou noir, du boyau, autant de métaphores de la mort. Bosch, « policier du souvenir » solitaire et obstiné se livre à un travail d'exhumation dans la ville constamment remodelée de Los Angeles, « cité de fous, jardin des délices » ou dans son « double » Las Vegas, ville emblématique du factice et de l'illusion.

Cet ensemble ne saurait avoir l'ambition de rendre compte du statut actuel de la fiction policière de manière exhaustive. Il n'a que celle de poser des questions, de s'engager dans des pistes de réflexion, appelées à nourrir d'autres échanges. Les observations menées à travers l'étude de ces différents textes et auteurs donnent un état des lieux : l'expansion du roman/de la fiction policier/policière bien au-delà des limites apparemment posées par ses origines (la détection anglo-saxonne et française, inaugurée par Edgar Poe et Wilkie Collins). À travers temps et cultures, le roman policier prend la parole, la prend aussi à d'autres genres qui se laissent volontiers contaminer par ses problématiques narratives. Sans doute les questions pourraient-elles être les suivantes : jusqu'où le « polar » poussera-t-il son avantage ? Le genre a-t-il pour devenir de phagocyter pratiquement tous les autres genres (littérature générale, bande dessinée, roman pour la jeunesse, cinéma...) ? Mais aussi quelles transformations du monde ont travaillé les sociétés pour que, désormais, elles se reconnaissent, prioritairement, dans la vision noire ? Ces questions et bien d'autres seront examinées lors d'un prochain colloque et pourront fournir la matière d'un autre ouvrage, une autre contribution à l'étude de ce mode fictionnel qui ne cesse de s'élargir, s'enrichir et se diversifier.