

Crime, Histoire et fiction

José Garcia-Romeu



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/1171>

DOI : 10.4000/etudesromanes.1171

ISSN : 2271-1465

Éditeur

Centre aixois d'études romanes de l'université d'Aix-Marseille

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2006

Pagination : 81-96

ISSN : 0180-684X

Référence électronique

José Garcia-Romeu, « Crime, Histoire et fiction », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 15 | 2006, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/1171> ; DOI : 10.4000/etudesromanes.1171



Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Crime, Histoire et fiction

José GARCIA-ROMEU
Université du Sud (Toulon-Var)

Résumé

La critique a décrit la proximité qui existait entre l'historien et le détective privé à une époque où les romans à énigme acclimatés dans des décors historiques sont devenus un genre à part entière. Elle a également démontré les similitudes des constructions narratives de l'Histoire et de la fiction. Cependant, les relations complexes qu'entretiennent l'une et l'autre ne se limitent ni à ces analogies, ni au fait que l'histoire serve de cadre à la fiction. Dans le cas du roman policier latino-américain – argentin en particulier – nombreux sont en effet les écrivains qui interrogent l'histoire récente dans ses manifestations criminelles au moyen du témoignage. Il existe donc une modalité propre à la littérature latino-américaine : le récit de conjuration. Grâce à lui, le genre policier acquiert un ton particulier, l'idéologie et le souci collectif glissant vers le premier plan alors qu'il n'était qu'une toile de fond discrète dans le roman policier anglo-saxon traditionnel.

Qu'il s'agisse de fictions ou d'histoires vraies, certaines des meilleures ventes de librairie, y compris en Amérique Latine, sont à mettre au crédit des genres policier et historique. La rencontre de ces catégories dans le succès se double parfois d'une rencontre dans le texte. *Le nom de la rose* d'Umberto Eco, qui reprenait une recette éprouvée par Ellis Peters, créatrice de Cadfael, a consacré un récit d'enquête où l'érudition historique bonifie le jeu intellectuel offert au lecteur. En suivant d'autres voies et en raison d'inquiétudes qui leur sont propres, les écrivains argentins se sont plutôt penchés sur l'histoire récente, douloureuse, à laquelle ils se réfèrent souvent en termes testimoniaux : Rolo Diez ne manquera pas ainsi de produire des textes – tel son récent *Papel picado* (2003) – nourris à l'expérience autobiographique ; de même, *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso élève au rang d'archétype ces récits à caractère policier basés sur des événements politiques vécus par l'auteur. Enfin, cas

extrêmes, lorsque Ricardo Piglia et Néstor Ponce font remonter – dans *Respiración artificial* (1980) et *La bestia de las diagonales* (1999) – le récit jusqu’au XIX^e siècle, c’est en réalité afin d’interroger les origines de la nation dans un souci non dissimulé de comprendre le présent.

Histoire et roman policier : similitudes et combinaisons

Si l’on pose d’abord la modalité discursive produite par chacun de ces genres – l’historique et le policier – en regard l’une de l’autre, on constate que le travail de l’historien et celui du détective concordent, tout deux étant des enquêteurs qui soumettent le passé à la question afin de trouver des responsables aux désastres soufferts. Paco Ignacio Taibo II rappelait en 1996 que « l’historien est, par essence, un détective privé amateur »¹. Les structuralistes ont également mis en lumière les analogies imposées par la narration au dire de la fiction et au dire de l’Histoire². La similitude entre les deux catégories provient donc à la fois de leur caractère herméneutique et de leur système d’organisation discursive. Cette correspondance admise, il ne paraît plus douteux qu’Histoire et énigme criminelle puissent être associées ; mais réfléchir à la façon dont une même fiction est capable de mêler leurs ingrédients de base, ce n’est pas seulement chercher s’il existe des romans historiques qui soient aussi des romans policiers, ni si les figures de l’historien et du détective sont superposables.

Si nous ne retenons dans la catégorie des romans policiers que ceux qui suivent, de Poe à Chandler, les principaux modèles de la littérature anglo-saxonne, il sera assez facile de décrire le rapport qui s’y constitue entre énigme policière et Histoire, cette dernière y étant souvent une pièce rapportée. En servant de mode de dépaysement, elle permet d’amplifier les effets produits sur le lecteur par l’exotisme des contrées lointaines. Ainsi, des sinistres mystères de Fu Manchu (de l’écrivain Sax Rohmer) au charme confucéen du juge Ti (de Van Gulik), on passe d’une vision paranoïaque du péril jaune – perçu par un homme moderne – au charme délicieux et raffiné d’une Chine millénaire – observée par un sinologue averti. D’un déplacement sur l’unique dimension spatiale où ne compte que le dépaysement géographique, on aboutit à un déplacement sur la double coordonnée spatio-temporelle où le jeu érudit renforce le simple exotisme. Alors que le dépaysement et l’évasion, attributs qu’on prête volontiers à la para-littérature, semblent être, tels qu’ils s’appliquent au

¹ Propos recueillis par François GUERIF, *Magazine littéraire*, n° 344, juin 1996, pp. 53-54.

² Voir Claude LEVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Librairie Plon, 1985, pp. 306-307 et Roland BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 166.

roman policier traditionnel, la principale fonction de l'exotisme, son redoublement par le voyage dans le passé permet de donner à voir l'érudition de l'écrivain. On observera que la formule qui produit la saturation de la fiction policière par des données historiques et culturelles est un ressort souvent utilisé dans les nouvelles de Borges. Exercice d'érudition ou méthode d'évasion, cette instrumentalisation de l'Histoire comme figure d'ornement, aussi raffinée soit-elle, ne trouble pas autant que le procédé qui consiste à interroger l'Histoire à travers le fait criminel et qui caractérise certaines fictions argentines depuis « El matadero »³ d'Esteban Echeverría ou *Amalia* (1851) de José Mármol. Dans le premier cas, l'Histoire est au service de l'énigme, dans le deuxième, elle en est le sujet.

Au-delà de l'association ornementale entre les deux genres ou de l'analogie entre détective et historien, il est donc nécessaire d'interroger plus profondément le statut du crime et de l'événement historique tel que la fiction est en mesure de les percevoir.

Événement et personnage

Pour traiter du lien entre fiction policière et Histoire, il faut avant tout lever l'incertitude suivante : parmi les méthodes susceptibles d'organiser la connaissance historique, laquelle offrira davantage de matière à la fiction ? En simplifiant et en ne tenant pas compte pour l'instant des solutions intermédiaires propres aux évolutions les plus récentes de la discipline, on peut retenir deux visions de l'Histoire :

(1) une vision moderne, issue des conceptions de François Simiand et de l'école des *Annales*, où la série complexe des faits quantifiables et la somme de gestes innombrables et anonymes recouvrent l'événement particulier et fournissent une compréhension vaste et globale ;

(2) une vision traditionnelle où une éloquente mise en récit fait seul subsister l'événement remarquable en retenant par-dessus tout l'action du grand homme, l'*alea jacta est* d'un César.

L'histoire des pratiques sociales et des mentalités, ou l'histoire « des batailles ». Cette question sur la discipline conduit à celle concernant l'agent historique. Si on ne retient en effet que l'événement éclatant, on cherchera les individus qui l'auront provoqué : Cléopâtre, Jeanne d'Arc,

³ « El matadero » fut probablement écrit en 1839 mais publié en 1871.

Napoléon, Bolívar..., si possible de grandes figures auxquelles on prêterait une capacité d'action exemplaire, parfois magique. À l'inverse, si on n'observe que la série complexe, alors on portera à la lumière des tendances et des données derrière lesquelles la personne ne sera discernable que sous la forme d'une moyenne statistique. Il n'est pas douteux que la fiction préfère s'inscrire dans la conception traditionnelle de l'Histoire car elle pourra alors se saisir de personnages et d'événements nécessaires à la construction de l'énigme romanesque. Notons que Roland Barthes, afin de révéler la parenté reliant les deux formes de discours, ne se base pas sur les vastes abstractions produites par l'école des *Annales* mais sur le grand récit historique élaboré par Augustin Thierry au XIX^e siècle.

Antoine Prost nous éclaire davantage sur la perception de l'événement et du sujet par le récit :

Tous les sujets [...] ne se valent pas.

D'une part, tous n'ont pas la même pertinence historique : savoir qui était le masque de fer importe peu à la connaissance historique, même si l'on peut écrire un texte très neuf sur le masque de fer comme symbole, en le replaçant dans la série des prisonniers majeurs et des usages de la mise au secret, ce qui serait un sujet historique important.

[...] Que l'historien soit de son temps et de son pays et qu'il s'adresse à ses contemporains ici et maintenant l'oblige, s'il veut trouver des lecteurs, à s'interroger sur la pertinence sociale de ses sujets. Il en est d'insignifiants et de futiles, et d'autres majeurs. C'est souvent la différence entre la littérature de gare et l'histoire véritable.⁴

Aujourd'hui, la démarche de l'historien et celle du romancier paraissent donc symétriquement opposées : le fait curieux est aux yeux du premier une donnée à insérer dans une série tandis que le second, même s'il ne verse pas dans la littérature de gare, y voit une anecdote exemplaire méritant de subir une hypertrophie narrative.

Au XX^e siècle, l'Histoire a donc tourné le dos à l'individu, au cas particulier et unique pour se pencher sur de vastes séries, creusant ainsi la distance qui la séparait des récits imaginaires. Cependant les méthodes inaugurées par la micro-histoire indiquent que ce mouvement n'est pas

⁴ Antoine PROST, « Les pratiques et les méthodes », *Sciences humaines*, Hors série, n°18, septembre/octobre 1997, pp. 9-10.

indispensable à l'objectivité scientifique de la discipline historique. En s'intéressant au meunier Menocchio, être unique mais assez marginal dont la biographie ne pouvait illustrer ni de vastes phénomènes sociaux ni servir la Grande Histoire, Carlo Ginzburg a démontré tout l'enseignement historique que l'on pouvait tirer de la parole d'un homme du peuple. Défendant un tel procédé, l'historien suggère qu'il existe des motivations idéologiques au choix de la méthode historique, aussi pertinente soit-elle :

Quand des équipes entières de chercheurs se lancent dans d'immenses entreprises d'histoire *quantitative* des idées ou d'histoire religieuse *sérielle*, proposer une enquête minutieuse sur *un* meunier peut sembler paradoxal et absurde [...]. Il est symptomatique que la possibilité même d'une pareille enquête ait été exclue d'avance par quelqu'un qui, comme F. Furet, a soutenu que la réintégration des classes inférieures dans l'histoire générale ne peut se faire que sous le signe du « nombre et de l'anonymat », à travers la démographie et la sociologie, et « l'étude quantitative des sociétés du passé ». Même si les historiens ne les ignorent plus, les classes inférieures seraient de toute façon condamnées à rester « silencieuses ».⁵

Plus loin, Carlo Ginzburg indique que dans certains cas l'individu médiocre peut renseigner sur un groupe social :

Des études biographiques ont démontré que chez un individu médiocre, en lui-même privé de relief et pour cette raison précisément représentatif, on peut observer comme dans un microcosme les caractéristiques d'une entière couche sociale à une époque historique donnée [...].⁶

C'est dire que la micro-histoire n'abandonne pas la série pour retourner au grand homme visé par l'histoire traditionnelle. Elle se penche plutôt sur l'insignifiant parce qu'en tant que tel, il exprime la moyenne des choses banales. À ce stade, observons qu'une concordance singulière se fait jour entre la question soulevée par la place de l'individu et du sujet en Histoire et celle touchant au personnage romanesque et à la règle littéraire des styles. Selon cette dernière, dont Erich Auerbach a analysé les fluctuations au cours des siècles, le grave, le tragique, le grand personnage ne sauraient à l'origine être décrits que par un discours aristocratique excluant le laid et le misérable. À l'inverse, la réalité crue et les personnages vils ne peuvent prêter qu'à la comédie. En comparant son art à ceux de Boileau ou de

⁵ Carlo GINZBURG, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, Paris, Aubier, 1980, traduit de l'italien par Monique Aymard, p. 15.

⁶ *Ibidem.*, p. 16.

Molière, Auerbach décrit comment La Bruyère déjà renonce à la règle des styles pour décrire le misérable sérieusement :

Des pensées de cet ordre ne viennent ni à Molière ni à Boileau, et l'un comme l'autre se garderait de les exprimer. Elles transgressent les limites de ce que Boileau nomme l'agréable et le fin ; non pas parce qu'elles constituent de grands sujets (elles ne sont pas cela, dans l'optique du siècle), mais parce que, traitant d'un sujet quotidien et contemporain d'une manière trop concrète et sérieuse, elles lui confèrent plus de poids que ne le permet l'esthétique.⁷

Si la grande histoire du XIX^e siècle s'intéresse à des héros à caractère épique, l'histoire des séries annule l'individu à la façon du nouveau roman tandis que la micro-histoire exhume des anti-héros absolus. Et quel héros est-il plus « anti » que celui du polar ? Là où l'on croyait voir surgir de profondes divergences entre l'historien et le romancier contemporains se dressent de nouvelles passerelles, chacun en effet étant tributaire des représentations intellectuelles produites par la société à laquelle il appartient et qui attribuent à l'individu, soit-il sujet historique ou personnage de fiction, des caractères déterminés.

Histoire lointaine et expérience récente

Ces nouvelles analogies admises, il faudra chercher ailleurs la distance indispensable au maintien différentiel de ces deux formes de récit. Constatons à ce propos que le romancier ne peut lire l'histoire que dans le travail des historiens⁸ où il puise des informations qu'il réélabore quelquefois au point de les rendre méconnaissables. On dira dès lors – et dans ce rapport de succession se trouve une différence indiscutable – que la recherche historique précède l'œuvre de fiction. L'Histoire se présente donc comme un récit maître et la fiction historique comme son commentaire ou comme le jeu des variations poétiques pouvant lui être appliquées. Ainsi, lorsque Di Benedetto écrit *Zama* (1956), il a certainement sous la main un certain nombre de données provenant d'élaborations historiographiques diverses qui lui permettent de verser la trame fictionnelle dans un contexte historique précis, celui de la vice-royauté du Río de La Plata. Dans les nations (comme l'Argentine) où le

⁷ Erich AUERBACH, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, traduit de l'allemand par Cornelius Heim, p. 371.

⁸ Que ce soit à travers la consultation de manuels savants ou en actualisant l'imprégnation que l'histoire officielle exerce sur la culture des citoyens grâce à l'instruction scolaire et au discours dominant.

culte des héros et des grands gestes fondateurs est transmis aux enfants dès l'école primaire, l'intériorisation de cette histoire officielle est sans doute un fait à considérer dans la genèse des récits historiques produits par les romanciers. Dans tous les cas cependant, l'écrivain est redevable à l'Histoire des figures qu'il met en scène. Mais que penser à l'inverse des récits qui rapportent des événements récents dont l'auteur lui-même aura pu être témoin ou acteur ? Quand il s'agit de faits problématiques inscrits dans un contexte de crise que l'historien du temps présent ne peut observer avec toute la sérénité nécessaire à sa recherche, alors le travail fictionnel est en mesure de jouer un rôle inaugural. L'exemple d'un tel phénomène se trouve dans l'Argentine soumise, de 1976 à 1983, à la dictature militaire. Sous les effets de la censure et de la répression, alors que les écrivains pouvaient encore recourir à la métaphore pour avancer les premiers éléments de compréhension de la réalité politique, les historiens étaient dans l'incapacité de proposer une analyse critique qui risquait d'éveiller la méfiance très réactive d'autorités paranoïaques. Lisons ce qu'écrit Andrés Avellaneda à propos de la littérature argentine de cette époque :

Pour envisager la fiction argentine dans le cadre de la dictature militaire terroriste, il convient d'inverser les termes de la relation entre les textes et l'histoire : cette dernière n'est pas un récit tuteur qui génère les premiers, mais au contraire, la compréhension des faits que nous appelons *histoire* dépend probablement des formes de textualisation que nous nommons *littérature*. L'étape sinistre de la dictature [...] reste vide de sens jusqu'à ce que les inscriptions symboliques des discours viennent la remplir [...].⁹

C'est à ce travail de compréhension que vont procéder des auteurs comme José Pablo Feinmann ou Ricardo Piglia en employant le registre policier pour rendre compte de la violence politique exercée par la dictature. Relevons ces propos de Feinmann :

[...] à partir du coup d'état militaire on ne pouvait rien publier qui ressemblât de près ou de loin à un échange d'idées. Je songeai alors

⁹ « Para pensar la narrativa argentina en el marco de la dictadura militar terrorista conviene invertir los términos de la relación entre los textos y la historia: no es ésta un relato maestro que provoque la génesis de aquellos, sino que, por el contrario, es muy posible que de las textualizaciones que llamamos literatura dependa la comprensión de los hechos que denominamos historia. La siniestra etapa de la dictadura [...] es un sentido que permanece vacante hasta que empieza a ser llenado por las inscripciones simbólicas de los discursos [...]. » Andrés Avellaneda, « Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta », in Adriana BERGERO et Fernando REATI (éd.), *Memoria colectiva y políticas del olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1997, p. 141. C'est moi qui traduis, de même que les autres citations tirées d'auteurs argentins.

qu'il fallait publier au moins quelque chose qui rendît compte des épreuves traversées par ma génération : la violence effrénée. C'est comme ça que s'impose le roman policier ; le crime y est inhérent au genre, l'assassinat fait partie de sa légalité interne. C'est le genre idéal pour parler du crime et de la violence [...].¹⁰

On peut déduire de l'ensemble de ces réflexions que le roman argentin, et en particulier le roman policier, a permis de rendre compte des traits les plus problématiques de l'histoire immédiate avant toute autre discipline. À ce titre, il est intéressant de noter l'intérêt que l'historien Tulio Halperín Donghi a porté à la littérature de cette période au moment où, la démocratie restaurée, il devenait possible de retrouver la distance objective nécessaire à l'analyse historique¹¹.

De l'expérience individuelle à l'expérience collective

Cette réversibilité des rapports de compréhension entre Histoire et fiction appliquée aux événements récents ne doit pas conduire à confondre les péripéties fictionnelles et celles historiques rapportées par le roman. Le lecteur bien renseigné et possédant une encyclopédie historique convenable saura en effet distinguer ces deux catégories. Si quelques doutes subsistent, le recours à un manuel permettra de départager l'invention pure de la documentation vraie ; à moins que l'auteur lui-même ne prenne soin de vanter l'exactitude des faits racontés. Mais cette démarche, quand elle se trouve dans un roman policier, est suspecte. Dans *Plata quemada* (1997) par exemple, Ricardo Piglia présente comme vrais des événements imaginaires. C'est d'ailleurs le propre de tels récits – depuis qu'Edgar Allan Poe a fait paraître véridique l'affaire de la rue Morgue en citant une certaine *Gazette des tribunaux* – que d'insister, au moyen de l'article de journal, sur la réalité des faits criminels qui y sont décrits.

¹⁰ « [...] a partir del golpe militar no se podía publicar nada que oliera mínimamente a intercambio de ideas. Entonces pensé que algo tenía que escribir, pero algo que diera testimonio de lo que había padecido mi generación: la violencia desenfadada. Y aparece la novela policial; en ella el crimen es inherente al género, el asesinato forma parte de su legalidad interna. Es el género ideal para hablar del crimen y la violencia [...] ». Any Ventura, « Todo lo que es química es política. Diálogo con el narrador José Pablo FEINMANN », *Clarín*, supplément *Cultura y Nación*, 12/8/1982, pp. 2-3.

¹¹ Voir Tulio HALPERÍN DONGHI, « El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina », in Hernán VIDAL et René JARA (éd.), *Ficción y política, la narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Estudio, 1987, p. 71-95.

Cette illusion du réel constamment entretenue par le roman policier pose le problème de l'historicité des faits rapportés par la fiction : puisque le roman désigne comme agents, acteurs ou victimes des événements qu'il choisit d'illustrer, des personnages auxquels il attribue des prédicats déterminés, comment les événements vécus par ces personnages dans leur sphère individuelle peuvent-ils être reconnus par le lecteur comme « historiques » ? Il s'agit d'évoquer ici le passage de l'expérience individuelle à l'expérience collective, le moment où l'aventure d'un individu, même fictionnel, s'inscrit dans l'aventure collective d'une nation telle qu'elle est documentée par la chronique historique. Pour susciter ce glissement, suffit-il à l'écrivain de dresser une toile de fond, la toile des faits collectifs et politiques, sur laquelle le vécu de chaque personnage se détacherait ? C'est effectivement ce que font certains auteurs. Cependant, plutôt que de constituer deux récits parallèles, ils préfèrent souvent instaurer des plans convergents qui produisent, à certains moments clés et au dénouement en particulier, la rencontre du personnage et de l'événement historique. Tel est le cas d'un modèle du roman français, *Les Thibault*, qui décrit d'abord la vie des frères dans le cadre de la famille et des proches, et finit par raconter comment l'Histoire les engloutit dans le sacrifice insensé de la Grande Guerre. Dans ce procédé, également fonctionnel dans *La casa de los espíritus* (1982) d'Isabel Allende ou *El siglo de las luces* (1962) d'Alejo Carpentier, l'Histoire est observée comme une fatalité meurtrière, et le meurtre dont il est question est collectif.

Donc, d'un côté le personnage dans son cadre de vie habituel, délimité, d'un autre l'abstraction des grands événements historiques, et au bout du récit la rencontre des deux par la matérialisation du fait historique dans l'existence du personnage qui le subit comme un désastre. Malheureusement, ces observations ne peuvent s'appliquer de façon identique à la saga familiale et au roman policier. Si dans le domaine de la réalité objective l'Histoire consiste à décrire une communauté à un moment donné de son développement, la fresque familiale est en mesure d'en faire autant dans le domaine de la fiction, la famille étant une sorte de microcosme social qui peut rendre compte des évolutions à travers la succession générationnelle. Rien de plus naturel alors que d'inscrire la saga dans l'Histoire. La rencontre de l'expérience individuelle des personnages avec l'événement historique y devient un aboutissement logique.

Sans doute, des romans comme *Respiración artificial* de Ricardo Piglia et *Papel picado* de Rolo Diez s'efforcent-ils de conjuguer l'aspect

générationnel au roman noir, d'où le souci d'y rendre compte d'héritages intellectuels ou familiaux par ailleurs assez chaotiques. Mais en principe le récit policier est à l'opposé du modèle offert par la saga familiale. Ses personnages sont des solitaires, des marginaux, et cela est vrai aussi bien pour l'enquêteur que pour le criminel ou la victime. Même si l'on ne manque pas de répéter que le roman noir offre une radiographie de la société, son aspect documentaire est si brutalement exposé qu'il a rarement assez de profondeur pour autoriser une compréhension historique complexe. Aussi les motivations et les mouvements des personnages y sont-ils souvent secrets, impossibles à corréler à une vaste action collective.

Expérience collective et perception publique du crime

Il faut constater qu'à l'encontre de cette dernière affirmation, le récit romanesque latino-américain lie souvent crime et Histoire en s'intéressant à la conspiration politique. Dès 1851, *Amalia* de José Mármol inaugure un récit de conjuration qui atteindra avec *Los siete locos* (1929) de Roberto Arlt un haut degré de pertinence esthétique. Avec *La ciudad ausente* (1992), Ricardo Piglia, qui ne cache pas sa dévotion envers Roberto Arlt, élabore le récit d'une machination fantastique dans lequel l'Histoire n'est plus seulement utilisée comme catalogue où puiser des anecdotes mais comme discipline intellectuelle générant des discours idéologiques, enjeux de la lutte qui oppose l'autorité aux éléments subversifs. Plus récemment encore, *La fiesta del Chivo* (2000) de Vargas Llosa montre que l'atmosphère policière suggérée par le complot politique parvient à soutenir un récit historique. Mais ces romans sont-ils encore, à proprement parler, des romans policiers ? Le caractère vaste et indéterminé avec lequel la fiction médiatise le crime peut conduire à embrasser trop largement l'ensemble des récits criminels en leur attribuant artificiellement l'étiquette de romans policiers. Or il est difficile d'échapper à cette difficulté depuis que la littérature savante s'est saisie du genre policier, non pour s'y fondre entièrement, mais afin de l'articuler de façon dynamique à d'autres modalités d'écritures. Ce mouvement caractérise le souci, maintenant bien documenté et incarné entre autres par Manuel Puig ou Ricardo Piglia, de verser des modes considérés comme marginaux (cinéma populaire, feuilleton...) dans des récits savants ayant recours à l'hybridation des genres et des modes, à la fragmentation narrative et à l'expansion du plurilinguisme. Nous pouvons conjecturer que cette évolution a rétroagi sur le regard que l'on portait sur le roman policier, d'une part en l'anoblissant,

d'autre part en contribuant à confondre ses frontières génériques. Ces modifications ont affecté l'équilibre du système architextuel traditionnel et entretiennent la confusion dont nous héritons aujourd'hui, confusion qui a le mérite au moins de stimuler notre réflexion. Acceptons donc l'idée que le récit policier rencontre une de ses nombreuses formes de matérialisation dans le récit de conjuration. Lorsque grâce à ce dernier le crime n'est plus une affaire de passions ou de désirs privés mais une affaire politique, le destin de l'individu qui y est impliqué devient solidaire de celui de la nation. Dès lors l'expérience représentée par un personnage déterminé se mêle au fait historique et à l'expérience collective. Dans « Structure du fait divers », Roland Barthes oppose justement le meurtre politique au fait divers :

Voici un assassinat : s'il est politique, c'est une information, s'il ne l'est pas, c'est un fait divers. [...] Cette différence apparaît tout de suite lorsque l'on compare nos deux assassinats ; dans le premier (l'assassinat politique), l'événement (le meurtre) renvoie nécessairement à une situation extensive qui existe en dehors de lui, avant lui et autour de lui : la « politique » ; l'information ne peut ici se comprendre immédiatement, elle ne peut être définie qu'à proportion d'une connaissance extérieure à l'événement, qui est la connaissance politique [...]. [L'assassinat politique] n'est jamais que le terme manifeste d'une structure implicite qui lui préexiste : pas d'information politique sans durée, car la politique est une catégorie trans-temporelle [...].¹²

L'inscription du crime politique dans l'histoire tient donc de la nécessité alors que :

le fait divers, au contraire, est une information totale, ou plus exactement, immanente ; il contient en soi tout son savoir : point besoin de connaître rien du monde pour consommer un fait divers [...].¹³

Ce souci de remonter les causes historiques du crime politique afin de le comprendre anime en particulier *Respiración artificial* de Ricardo Piglia qui décrit le destin de générations entières de proscrits argentins (celle de 1837 aussi bien que celle de 1976) à travers des personnages dont la marginalité permet d'évoquer une histoire hétérodoxe, opposable à l'histoire officielle.

¹² Roland BARTHES, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, éditions du Seuil, 1964, pp. 188-189.

¹³ *Ibidem.*, p. 189.

À ce stade, nous ne pouvons nous arrêter à ces considérations sans évoquer l'instrument indispensable à l'enregistrement de cette expérience collective : la mémoire. À son sujet, Paul Ricœur écrit :

Entre les deux pôles de la mémoire individuelle et de la mémoire collective, n'existe-t-il pas un plan intermédiaire de référence où s'opèrent concrètement les échanges entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons ? Ce plan est celui de la relation aux proches, à qui nous sommes en droit d'attribuer une mémoire d'un genre distinct.¹⁴

Cette idée de proximité et donc de transfert par palier de l'individu à la communauté permet de préciser les opérations nécessaires au partage de la mémoire qui donneront forme à l'expérience collective. Trois de ces opérations sont facilement discernables : (1) celle produite par la compassion, (2) celle produite par la généralisation, et (3) celle de retour vers les origines qui aboutit à la construction d'une image des ancêtres communs.

La capacité à compatir indique mon aptitude à partager, virtuellement, l'expérience d'autrui, expérience que je peux ne pas avoir vécue. Ce mouvement de moi vers l'autre porte en germe l'idée de souci collectif. Il indique que je suis capable d'élaborer une construction discursive qui m'autorise à m'approprier cette expérience étrangère. Mais si je compatissais, c'est que l'on m'inspire, à moi, de la compassion dans un processus dynamique d'échange et de dialogue. Observons enfin que le sentiment de compassion, s'il est encouragé par un contexte social conflictuel, conduira à l'engagement. Ce dernier stimulera la recherche des réponses idéologiques qui permettront de combattre certaines idées génératrices d'iniquités et de mettre un terme à la souffrance collective.

Au moyen de la généralisation, un fait particulier est rapporté à d'autres faits similaires jusqu'à composer une série vaste et représentative d'un fait de société, par exemple la récente et médiatique affaire Cantat-Trintignant rapportée à la catégorie sociologique « femme battue et homme violent ». Notons qu'il est peu probable qu'au XVII^e siècle on ait eu conscience de l'existence d'une telle catégorie, quand bien même de nombreuses femmes fussent battues. Le système de généralisation dépendra donc du regard social tel qu'il est formé – pour chaque période – par les modalités de production des opinions publiques.

¹⁴ Paul RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, éditions du Seuil, 2000, p. 161.

Compassion et généralisation permettent de transposer des phénomènes individuels en phénomènes collectifs. Elles rendent communs à tous les membres présents de la communauté l'ensemble de leurs ancêtres, d'autant que la distance temporelle finit par fondre l'histoire des origines familiales dans l'indétermination de l'histoire collective. De plus, la compassion ouvre à la compréhension de l'expérience des temps passés ainsi qu'à la possibilité de la raconter. En ce sens il est frappant de voir comment les représentations historiques adressées au grand public s'efforcent de rapprocher, par la description de la vie quotidienne, l'expérience des ancêtres à la nôtre. C'est dans le passage du singulier au pluriel, sous les effets de la généralisation et de la compassion, qu'apparaît au jour la possibilité de mettre en mémoire et de raconter une histoire collective.

Le journalisme a montré depuis longtemps que les récits de crimes, en tant qu'événements inspirant de la compassion et ayant une signification sociale pouvant soutenir le processus de généralisation, bénéficiaient d'une vaste réception populaire. L'importance que la communauté attribue à chaque victime particulière et à son bourreau, affectée du trouble suscité par les circonstances du crime, tout cela détermine la portée publique de l'événement criminel. Ainsi, si un coup de couteau dans le ventre d'une prostituée ne suscitera malheureusement guère d'intérêt, par contre la boucherie minutieuse subie par plusieurs d'entre elles a donné naissance au sinistre mythe de Jack l'Éventreur. Pensons également aux affaires Carlos Monzón – célèbre boxeur argentin qui défenestra sa femme – et O. J. Simpson – populaire joueur de base-ball nord-américain soupçonné d'avoir tué sa femme et son amant – largement médiatisées du fait de la notoriété des assassins. Pour qu'il y ait donc événement dans le domaine du crime, il faut respecter un dosage, sans doute variable mais où il est impossible que tous les ingrédients soient en quantité minimale, entre le nombre de victimes, leur importance sociale, la célébrité du bourreau et le degré d'aberration de l'assassinat. Ce sont ces mêmes ingrédients qui rendront le récit journalistique du meurtre plus ou moins intéressant. On peut donc conclure qu'il y a événement criminel quand il y a possibilité d'en tirer un récit captivant¹⁵. Cependant, si à l'origine du genre littéraire policier l'extrême singularité des affaires criminelles était affichée pour justifier qu'elles servent de sujet au récit, depuis l'apparition du roman noir l'intérêt ne porte plus sur le crime lui-même, souvent assez banal, mais sur son contexte social ainsi que sur une galerie de personnages forts et ambigües

¹⁵ Au sujet de l'événement, et plus précisément du fait divers, voir encore Roland BARTHES, « Structure du fait divers », *op. cit.*, pp. 188-197.

(Marlow, Spade, Hammer...), impliqués dans des duels souvent picaresques.

Observons que le roman latino-américain, en s'intéressant au crime d'État, se réfère à des événements criminels réels où les victimes sont nombreuses. Nous nous trouvons alors dans un système où presque tous les ingrédients nécessaires à la narrativité du crime se trouvent à un degré maximal : très grande quantité de victimes (30 000 pour l'Argentine entre 1976 et 1983), notoriété des bourreaux (généraux, amiraux, présidents...) et atrocité du *modus operandi* (séquestrations barbares, tortures sauvages, enlèvement d'enfants...). Bien entendu le roman, à l'inverse du manuel d'histoire, ne traitera ce crime collectif qu'à travers l'échantillon, mais le lecteur ne manquera jamais d'avoir en tête le contexte général dont Roland Barthes disait qu'il était indispensable à la compréhension du crime politique. *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño joue adroitement sur ce mode en insérant le parcours d'un bourreau particulier et de quelques unes de ses victimes dans le projet global de répression élaboré par l'État chilien.

Conclusion : le crime politique dans le roman argentin

La particularité du crime d'État, par rapport au crime crapuleux, c'est qu'il inverse les termes habituels de valorisation propres à la littérature policière ordinaire. Les institutions officielles, la police et l'armée ne sont plus des forces protectrices mais des puissances criminelles. La victime est un marginal, condamné à la clandestinité. *Ni el tiro del final* (1981) de José Pablo Feinmann illustre ce renversement en décrivant la collusion entre militaires gradés et trafiquants de haut vol. Par ailleurs, comme le montre Quino en confrontant Sherlock Holmes au meurtre de masse¹⁶, les preuves et les indices du crime d'État appartiennent au domaine doctrinaire plutôt qu'au domaine matériel et seront recueillis par une analyse du discours ou dénoncés au moyen de la métaphore. C'est ainsi que Piglia débusque le crime totalitaire dans *Respiración artificial* où la répression dictatoriale est indirectement évoquée par l'analyse répétée de discours littéraires et de discours nazis, mis en relation étroite. Faute d'empreinte digitale, la preuve de l'assassinat de masse est apportée par un Kafka ayant eu la prémonition du génocide raciste, et un Hitler exalté dictant *Mein Kampf* à ses disciples.

¹⁶ QUINO, *Bien chez soi*, Luçon, Éditions Jacques Glénat, 1979, p. 39.

Aussi, l'idéologie, qui apparaissait dans les romans policiers traditionnels comme une couche secondaire, surgit-elle à la surface de ces œuvres saisissant politique et Histoire comme sujets centraux. Ce nœud idéologique peut se resserrer davantage encore du fait que la compassion suscite l'éveil et l'engagement politique. Il s'ensuit que l'écriture devient souvent le résultat d'une nécessité urgente et scandalisée à témoigner contre les abus criminels du pouvoir. Telle est par exemple la motivation qui gouverne *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh, prototype de « non-fiction novel »¹⁷ qui dénonce sur le mode de l'enquête journalistique un vrai crime planifié par les autorités.

Quasiment depuis ses origines, la littérature argentine attribue à la violence un caractère politique qui permet à l'auteur d'afficher la détermination de son engagement. Ainsi en est-il de la dénonciation des fédéraux dans *Amalia* de José Mármol, de celle des autorités dans l'œuvre de Roberto Payró, de Eduardo Gutiérrez ou de José Hernández, de celle de la police antipéroniste dans *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, de celle des militaires dans *Operación masacre* de Rodolfo Walsh ou *Cuarteles de invierno* (1983) de Osvaldo Soriano... Ces romans produisent un système de dénonciation qui encourage le lecteur à prendre partie pour un personnage contre les autres : le juste contre l'injuste, l'intègre contre le corrompu, l'honnête contre le malhonnête, le courageux solitaire contre les puissants abusifs et lâches, le martyr contre les bourreaux... La valorisation dichotomique du réseau actantiel, de même qu'elle rappelle celle en œuvre dans le roman policier traditionnel, s'inscrit dans le débat politique et fait de l'Histoire un champ de bataille. De façon inaugurale, « El matadero » d'Esteban Echeverría qui raconte le meurtre d'un vertueux unitaire par des fédéraux barbares signifie bien, dès la première phrase, ce rapport entre violence, politique et Histoire :

Bien que ce récit appartienne à l'histoire, je ne l'ouvrirai pas en remontant à l'arche de Noé ni à la généalogie de ses ascendants comme avaient coutume de le faire les anciens historiens espagnols d'Amérique qui doivent nous servir d'exemple.¹⁸

¹⁷ C'est par cette expression anglo-saxonne que José Emilio Pacheco caractérise le récit de Walsh. José Emilio PACHECO, « Nota preliminar: Rodolfo Walsh desde México », in Rodolfo WALSH, *Obra literaria completa*, México, Siglo xxi editores, 1981, p. 5.

¹⁸ « A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América que deben ser nuestros prototipos. » Esteban ECHEVERRÍA, « El matadero », in José Miguel OVIEDO, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 40.

Le premier grand récit fictionnel de la littérature argentine établit un précédent qui s'érigera bientôt en archétype. Le scandale produit par l'abus de pouvoir, la compassion envers une victime dont les qualités intellectuelles et morales facilitent l'identification au lecteur, la diabolisation des bourreaux selon des procédés très divers qui vont de la dénonciation directe, présente dans l'œuvre de Soriano, à celle métaphorique de Piglia, le meurtre impuni qui dénoue un récit pessimiste... tels sont les caractères qui dominent un roman argentin imprégné par le discours générique propre au récit policier. Ils déterminent une vision criminelle de l'Histoire argentine dont ils rapportent la violence, les injustices et les conflits sanglants. Rappelons, pour conclure, cette affirmation de Roberto Anglade :

Dans des pays comme le nôtre, la politique n'a presque jamais été une affaire civilisée ; au lieu de l'étudier depuis un canon culturel, il faudrait la considérer comme un chapitre du crime organisé.¹⁹

¹⁹ « En países como el nuestro, la política no ha sido casi nunca un asunto civilizado; en vez de estudiarla dentro de un canon cultural, habría que verla como un capítulo del crimen organizado. » Roberto ANGLADE, « Tiempo de no morir », in Sylvia IPARRAGUIRRE (éd.), *La cultura argentina. De la dictadura a la democracia, Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, julio-septiembre 1993, Madrid, p. 474.