

**Université de Montréal**

**Le polar de la Caraïbe francophone : enjeux de l'appropriation du genre**

**par Emeline Pierre**

**Département des littératures de langue française**

**Faculté des arts et des sciences**

**Thèse de doctorat présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales**

**en vue de l'obtention du grade de Ph. D.**

**en littératures de langue française**

**Décembre 2015**

**© Émeline Pierre, 2015**

## Résumé

Pour minoré et ignoré qu'il fût, le roman policier est désormais légitimé par l'institution littéraire. À parcourir les livres publiés dans la Caraïbe francophone, le genre demeure dans la marge de cette production [issue de la Caraïbe francophone (Haïti, Guadeloupe, Guyane française, Martinique)]. Quoiqu'il en soit, on notera que les années 1990 ont inauguré une véritable éclosion de publications de polars. Tout cela augure d'une acclimatation de ce genre qui ne s'accompagne pas moins de questionnements sur les spécificités éventuelles du polar caribéen francophone. Se situe-t-il dans la convention? Tente-t-il au contraire d'établir une distanciation avec la norme? C'est pour répondre à ces interrogations que cette thèse se propose d'explorer les enjeux de l'appropriation du polar provenant de cette aire géographique. À l'aune de la poétique des genres, de la sociocritique et de l'intermédialité, un corpus composé de quatorze romans fait l'objet d'une étude approfondie.

Dans le premier chapitre, un bref récapitulatif permet de situer les œuvres à l'étude dans l'histoire littéraire du genre tout en soulignant l'adaptation du polar dans la Caraïbe de langue française. Il en ressort qu'un nombre significatif d'écrivains, attentifs à la latence du magico-religieux dans leur société, mettent en scène le surnaturel alors que le roman policier conventionnel plébiscite la méthode logico-déductive. C'est la raison pour laquelle le second chapitre s'intéresse à l'usage de l'inexplicable et son rapport avec le cartésianisme. Quant au troisième chapitre, il se penche sur un topos du genre : la violence telle qu'elle surgit dans ses dimensions commémoratives et répétitives de l'histoire tumultueuse de la Caraïbe. Notre corpus

tend à relier la notion du crime, fut-il d'emprise originelle, à l'histoire post-coloniale. Dans la mesure où les personnages constituent un élément clé du genre, ils sont sondés, dans un quatrième chapitre, en regard de la critique sociale qu'ils incarnent et véhiculent. Le dernier chapitre cherche à circonscrire l'intermédialité qui structure et qualifie l'œuvre au sein du roman policier depuis sa genèse. Somme toute, ces divers axes contribuent à mieux comprendre le phénomène de transposition du polar dans cette région du monde.

Mots-clés : roman, Caraïbe francophone, Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane française, polar, violence, poétique des genres, sociocritique, intermédialité.

## **Abstract**

Although long looked down on and given short shrift by the literary establishment, the detective novel now enjoys legitimacy. Yet a survey of such books published in the French-speaking Caribbean (Haiti, Guadeloupe, French Guiana, Martinique) indicates that this genre remains marginalized there. Be that as it may, the 1990's ushered in a publishing surge on detective novels. While this attests to the genre's acculturation, it nevertheless raises questions about which, if any, characteristics distinguish the Caribbean, francophone detective novel. Does it fit mould, or conversely seek to establish distance between itself and the norm? To answer such questions this thesis will explore the dynamics of appropriating the detective novel in said geocultural space. And in-depth study of fourteen novels in light of the poetics of genres, sociocriticism, and intermediality, forms the body of this thesis.

Its first chapter sets out a brief overview so as to contextualize these fourteen novels within the literary history of this genre, while at the same time highlighting the detective novel's adaptation to the French-speaking Caribbean. This overview demonstrates that a significant number of writers pay heed to the magic and sorcery implied in their society so that they incorporate the supernatural, whereas the standard detective novel overwhelmingly adopts the logico-detective mindset. This explains why the second chapter addresses the use of the inscrutable and its relationship to Cartesianism. Meantime, the third chapter focuses on a topos of the genre, namely violence, with its commemorative and recurring manifestations in the Caribbean's tumultuous history. Regardless of its immediate cause, the fourteen novels tend to conceive crime as linked to postcolonial history. Those characters who prove key to the genre

make up the fourth chapter which examines them from the perspective of the social critique they articulate and personify. The final chapter endeavours to delineate the intermediality that structures the detective novel and has constituted its touchstone from the start. In short, the different avenues of inquiry enable one to grasp the confrontation between this genre's traditional canon and its creative variants. This contributes to a better understanding of the phenomenon of transposing the detective novel to this region of the world.

Keywords: novel, French-speaking Caribbean, Haiti, Guadeloupe, Martinique, French Guiana, detective novel, violence, poetics of genres, sociocriticism, intermediality.

## Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	iii
Table des matières.....	v
Remerciements.....	vii
Liste des abréviations.....	ix
<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
Contexte du polar caribéen francophone.....	1
Romans à l'étude et hypothèses.....	3
Cadre théorique.....	9
<b>Chapitre 1 – Le polar : histoire et critique.....</b>	<b>20</b>
1.1 Bref historique du roman policier.....	20
1.1.1 Le roman à énigme.....	22
1.1.2 Le roman noir.....	24
1.1.3 Le roman à suspense.....	30
1.1.4 Divergences des études sur le polar et renouvellement du genre.....	33
1.2 État des lieux : littératures francophones.....	39
1.2.1 Ailleurs dans la francophonie (Afrique et Maghreb).....	41
1.2.2 Dans la Caraïbe francophone.....	43
1.2.3 La littérature haïtienne.....	44
1.2.4. La littérature antillaise.....	46
1.2.5. La littérature guyanaise.....	49
1.3 Le polar caribéen francophone et la critique.....	51
<b>Chapitre 2 – Entre cartésianisme et surnaturel.....</b>	<b>55</b>
2.1 Surnaturel et roman policier : une rencontre improbable.....	57
2.2 Polar et vaudou.....	65
2.2.1 Le vaudou dans les lettres haïtiennes.....	65
2.2.2 Le cas de Gary Victor.....	69

2. 2. 3 (Auto-)exotisme et polar vaudou.....	80
2. 2. 4 Le cas de Chalumeau-Nueil.....	82
2. 2. 5 Stéréotypes et vaudou.....	87
2. 3 La <i>séancière</i> et la quimboiseuse.....	90
2. 4 Le surnaturel effleuré.....	104
<b>Chapitre 3 – La question de la violence.....</b>	<b>114</b>
3. 1 Une violence historique.....	116
3. 1. 1 L’Histoire en filigrane.....	118
3. 1. 2 Une logique d’affrontement.....	122
3.1. 3 L’onomastique de la dépossession.....	146
3. 2 (En-)quête d’espaces.....	151
3. 2. 1 La violence verbale.....	151
3. 2. 2 La ville caraïbe.....	155
3. 2. 3 La question raciale.....	167
3. 2. 4 Catastrophes naturelles.....	177
<b>Chapitre 4 – Les personnages à l’aune de la critique sociale.....</b>	<b>183</b>
4. 1 Les suspects.....	184
4. 1. 1 Les proches.....	186
4. 1. 2 Le milieu professionnel.....	188
4. 1. 3 L’étranger.....	190
4. 1. 4 Le milieu du banditisme.....	192
4. 1. 5 Le rasta.....	193
4. 2 Le criminel et son mobile.....	194
4. 2. 1 L’homicide non prémédité.....	194
4. 2. 2 La folie meurtrière.....	198
4. 2. 3 Le crime au féminin.....	200
4. 2. 4 La vengeance.....	215
4. 2. 5 Le mobile financier.....	219
4. 3 Les victimes.....	231
4. 3. 1 L’enfant.....	232
4. 3. 2 Les victimes féminines.....	235

4. 3. 3 Les victimes masculines.....	246
4. 4 Les enquêteurs.....	250
4. 4. 1 Représentants de la loi.....	250
4. 4. 2 Le détective privé.....	267
4. 4. 3 Le journaliste.....	272
4. 5 Les adjuvantes.....	274
<b>Chapitre 5 – Le polar à l’épreuve de l’intermédialité.....</b>	<b>280</b>
5. 1 Points de vue théoriques.....	281
5. 2 Pratiques intermédiales.....	288
5. 2. 1 Cinéma, télévision et polar.....	288
5. 2. 2 Le polar scénarisé.....	298
5. 2. 3 La comédie policière.....	300
5. 2. 4 Polar et presse.....	304
5. 2. 5 La tentative de la Toile.....	309
5. 2. 6 Polar : entre photographie et peinture.....	311
5. 2. 7 La bande-son du polar.....	315
<b>Conclusion.....</b>	<b>324</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>330</b>



## Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude à madame Christiane Ndiaye, ma directrice de thèse, pour avoir accepté de diriger cette recherche. Ses conseils judicieux et sa grande disponibilité ont été très appréciés.

Je remercie également le département de littératures de langue française de l'Université de Montréal pour l'aide financière accordée durant mon cursus.

Ma reconnaissance va à Joël Des Rosiers, mon époux, pour ses encouragements et son soutien indéfectible.

La remarquable traduction du résumé étant du Professeur Norman Cornett, qu'il trouve ici l'expression de ma gratitude.

Ma famille, mes amis, et tous ceux qui m'ont assistée de loin ou de près, qu'ils en soient ici remerciés.

## Liste des abréviations

*ALM* : ROBIN, François, *Après la mangrove*, Saint-Denis, Éditions Orphie, coll. « Policier d’Outre-mer », 2011.

*AVFC* : ROBIN-CLERC, Michèle, *Au vent des fleurs de canne*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2000.

*CL* : MOUREN-LASCAUX, Patrice, *Canal Laussat*, Paris, L’Harmattan, 1994.

*CST* : ARRIGHI, Olivier, *Chacun son tour*, Petit-Bourg, Caraïbéditions, coll. « Polar », 2008.

*CQPS* : DELSHAM, Tony, *Chauve qui peut à Schœlcher*, Schœlcher, Martinique Éditions 2003.

*DRFV* : CONFIANT, Raphaël, *Du rififi chez les fils de la veuve*, Petit-Bourg, Caraïbéditions, coll. « Polar », 2012.

*LDR* : PÉPIN, Ernest, *La Darse rouge*, Petit-Bourg, Caraïbéditions, coll. « Polar », 2011.

*LSF* : PARADIS, André, *Le Soleil du fleuve*, Matoury, Ibis rouge, 2002.

*PM* : CHALUMEAU, Fortuné et Alain NUEIL, *Pourpre est la mer*, Genève, Éditions Eboris, 1995.

*PMD* : VETTER, Jacques, *La petite marchande de doses*, Paris, Baleine, coll. « Le Poulpe », 1998.

*SP* : VICTOR, Gary, *Saisons de porc*, Montréal, Mémoire d’encrier, 2009 [2008].

*VC* : BRÉDENT, Georges, *La ville carnaval, l’énigme du mardi gras*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2007.

*VS* : DELSHAM, Tony, *Valentin et Soraya*, Schœlcher, Martinique Éditions, 2008.

## Introduction

### *Contexte du polar caribéen francophone*

Longtemps relégué au registre de la paralittérature en Europe et aux États-Unis, le roman policier est désormais admis par les instances de légitimation au point où Franck Évrard déclare que « le genre reconnu par l'institution donne l'impression de se diluer dans la sphère de la littérature, après des années de purgatoire<sup>1</sup> ». Des auteurs de renommée, tels que Daniel Pennac et Paul Auster, font leur entrée en littérature par le biais du polar. À l'inverse, des romanciers comme Alain Demouzon sont passés de la littérature « lettrée » au roman policier. Quant aux écrivains francophones « reconnus », ils n'hésitent pas à investir le genre (Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, par exemple). Mais en même temps s'y manifeste une aporie : « le genre policier reste confiné dans les zones obscures de la paralittérature<sup>2</sup> ». C'est du moins le cas en ce qui concerne les littératures de la Caraïbe francophone. Si elles jouissent aujourd'hui d'une reconnaissance internationale, une partie de la production, les polars, reste toujours en marge du champ littéraire officiel, aussi bien sur le plan local que transnational. Jason Herbeck abonde dans ce sens. Il déclare que « the French-Caribbean detective narrative remains by and large an undercover operation that has yet to be officially recognized<sup>3</sup> ».

---

<sup>1</sup> Franck Évrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 72.

<sup>2</sup> Marc Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1993, p. 55.

<sup>3</sup> Jason Herbeck, « Detective narrative typology : going undercover in the French Caribbean », dans Nerls Pearson et Marc Singer (dir.), *Detective fiction in a postcolonial and transnational world*, Surrey, Ashgate, 2009, p. 62.

Dispersion et écartèlement furent leurs conditions d'émergence si bien que les littératures caribéennes de langue française (Guadeloupe, Guyane, Haïti et Martinique) ont souvent eu comme dessein de prendre l'Histoire en charge. « Je serai la bouche de ceux qui n'ont pas de bouche » pour rappeler la posture poétique de Césaire. Ce souci constant a conduit les écrivains, attachés à l'idée d'un monde de droit, à mettre en scène une société tout entière soumise à des puissances d'oppression et d'injustice, de corruption et d'appauvrissement. Que le polar ait été exploré par des auteurs vivants dans le monde qu'ils connaissent et décrivent, son devenir s'inscrit dans la logique d'une transposition des codes de ce genre littéraire. À ce titre, il n'est pas étonnant que le polar ait été acclimaté par des auteurs provenant de ces aires géographiques car il peut s'investir d'un projet similaire : questionner ou tenter de décrypter la société dont les fondements historiques constituent en eux-mêmes un crime contre l'humanité. On mesure le risque d'une double marginalisation qu'on pourrait appeler ultrapériphérique. L'appropriation des potentialités du polar comme structure et modélisation par des écrivains caribéens n'est pas anodine. « Ils se distinguent cependant de la génération précédente davantage ancrée dans la quête identitaire en usant de stratégies comme l'appropriation, la répétition, le recyclage, la culture populaire, l'humour noir<sup>4</sup> ». Bien que ces propos ne concernent pas le genre spécifiquement, ils peuvent s'y appliquer, en permettant d'établir les voies et moyens par lesquels la génération actuelle investit davantage les genres populaires auparavant considérés comme « mineurs ».

---

<sup>4</sup> Dominique, Brébion, « Les départements français d'Amérique à l'heure du post-tropicalisme. Enracinement culture et dialogue avec le monde, <http://www.ugr.es/~hum736/revista%20electronica/numero14/07/deptos%20franceses.pdf>, consulté le 6 mai 2015, p. 62-63.

S'il est vrai que plusieurs articles se sont intéressés au roman policier issu de cette région, les ouvrages théoriques en français sont plutôt rares. C'est en cela que notre recherche se singularise. Mentionnons la thèse d'Estelle Maleski, *Le Roman policier à l'épreuve des littératures francophones des Antilles et du Maghreb : enjeux critiques et esthétiques* (2003)<sup>5</sup>, le numéro de la revue *Francofonia*<sup>6</sup> consacré au « Polar francophone » (2007) ainsi que les ouvrages d'Ed Christian, *The Post-Colonial Detective*<sup>7</sup> (2001) et de Nerls Pearson et Marc Singer, *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World*<sup>8</sup> (2009). Dans cette perspective, nous aurons à recenser, examiner et interroger les études sur le polar qui ont précédé notre démarche.

### ***Romans à l'étude et hypothèses***

Notre objectif est de démontrer que le polar de la Caraïbe francophone prend aujourd'hui des formes multiples qui se situent soit dans la convention, soit dans l'écart générique. Pour étudier les enjeux de l'appropriation du genre par les écrivains depuis les années 1990, nous nous proposons d'analyser un ensemble composé de quatorze romans. Cette période concorde avec des événements marquants pour la région et qui ne seront pas sans effet sur les thématiques abordées dans certains polars, notamment les lois de défiscalisation dans l'Outre-mer français, le 500<sup>e</sup> anniversaire du débarquement de Christophe Colomb et l'élection de Jean-Bertrand Aristide à la présidence d'Haïti, suivie de son renversement en 2004. Au tournant des années 2000, les

---

<sup>5</sup> Estelle Maleski, *Le roman policier à l'épreuve des littératures francophones des Antilles et du Maghreb : Enjeux critiques et esthétiques*, <http://www.limag.refer.org/Theses/Maleski.htm>, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III. U.F.R. des lettres, 2003, consulté le 23 octobre 2012.

<sup>6</sup> Cristina Boidard Boisson (dir.), « Le polar francophone », *Francofonia*, n°16, Université de Cadix, 2007.

<sup>7</sup> Ed Christian (dir.), *The Post-colonial detective*, London, Palgrave Macmillan, 2001.

<sup>8</sup> Nerls Pearson et Marc Singer (dir.), *Detective fiction in a postcolonial and transnational world*, Surrey, Ashgate, 2009.

attentats du 11 septembre 2001 marquent les esprits à tel point que le terrorisme est exploré dans notre corpus.

Le polar est apparu tardivement dans la région bien que quelques publications clairsemées aient marqué son évolution. À partir des années 1990, on assiste à un regain d'intérêt pour ce genre littéraire. Les décennies suivantes signalent une éclosion remarquable du polar à Haïti et aux Antilles–Guyane. La pluralité des termes qui entoure cette production est éloquente : polar vaudou, ethnopolar, polar caribéen ou polar antillais, etc. De façon générale, « [l]es années 2000 semblent augurer d'un retour en force du genre<sup>9</sup> ». Selon Marc Lits, « un marketing désormais très professionnel<sup>10</sup> » soutenu par des adaptations d'œuvres portées à l'écran tels que « Millenium » ainsi que l'intérêt croissant des lecteurs et des éditeurs pour les polars nordiques expliquent ce renouveau. Dans la Caraïbe francophone, en 2008, la maison d'édition Caraïbéditions, basée à la Guadeloupe, suit la tendance en lançant la collection « polar », la première du genre dans la région. Pour rendre compte de la pénétration du genre dans la Caraïbe, les œuvres à l'étude couvrent une période s'échelonnant entre 1994 et 2012. Le polar en provenance d'Haïti est représenté par Gary Victor avec deux romans. *Saison de porcs* (2009) raconte le combat d'un inspecteur pour sauver sa fille confiée aux bons soins d'une organisation internationale apparemment irréprochable. Il est en butte à la corruption et à l'incurie du pouvoir en place. L'investigation bascule suite à un phénomène étrange : son adjoint se transforme en porc. Quant à *Soro* (2011), il nous invite dans les bas-fonds de Port-au-Prince tout en évoquant la mort suspecte d'un célèbre peintre survenu au moment du séisme du 12 janvier 2010. Sceptique et opiniâtre, l'inspecteur Azémar ouvre une enquête.

---

<sup>9</sup> Marc Lits, *op. cit.*, p. 37.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 37-38.

Dans les romans émanant de la Guadeloupe, la capitale économique, Pointe-à-Pitre, sert de décor à trois romans. *La ville carnaval, l'énigme du mardi gras* (2007) de George Brédent situe l'action durant les années 1970, au moment des réjouissances publiques, dans les faubourgs de Pointe-à-Pitre alors en pleine mutation. Au cours d'un défilé carnavalesque, un décès survient. L'inspecteur Ludovic et son adjoint Océdar se lancent sur les traces du coupable. Quant à *La Darse rouge* (2011) d'Ernest Pépin, ce roman campe l'histoire autour de la place centrale de la ville : la Victoire. Non loin d'elle, la dépouille d'un homme castré est retrouvée. Il s'agit d'un notable, Maître Quimpérat. À charge pour l'inspecteur Don Moril d'identifier l'assassin. Par ailleurs, *La petite marchande de doses* (1998) de Jacques Vettier dévoile la face cachée de la Guadeloupe avec ses taudis, le désœuvrement des jeunes, la violence et le commerce de la drogue qui sévit dans la Caraïbe.

*Au vent des fleurs de canne* de Michèle Robin-Clerc (2000) et *Pourpre est la mer* (1995) de Fortuné Chalumeau et Alain Nueil proposent une incursion dans le monde des Blancs créoles guadeloupéens. Au-delà des meurtres qui sont perpétrés dans ce cercle, c'est la mise en scène de l'élite issue des Antilles françaises avec ses mœurs et ses complexités.

Avec *Du rififi chez les fils de la veuve* (2012), Raphaël Confiant plonge le lecteur dans l'univers de la franc-maçonnerie martiniquaise. Ses personnages donnent à voir les divers milieux sociaux et raciaux de l'île. C'est aussi le cas de *Chacun son tour* (2008) d'Olivier Arrighi qui évoque l'enquête entourant le meurtre de Myriam Leveque, une métropolitaine installée à la Martinique depuis de nombreuses années. Dans un autre registre, le populaire écrivain martiniquais Tony Delsham fait paraître *Chauve qui peut à Schœlcher* (2003) qu'il qualifie de « comédie policière ». Cette œuvre relate la lutte anti-terroriste que des enquêteurs mènent contre

des criminels chargés d'assassiner deux ministres français en déplacement à la Martinique. Le concours de Man Antoinise, une quimboiseuse, se révèle essentiel pour conduire à la neutralisation des terroristes tandis que dans *Valentin et Soraya* (2008), une autre œuvre de Delsham, le commissaire Georges Laval n'hésite pas à faire appel à une *séancière*, une voyante, pour l'aider alors que son enquête piétine. Basé à Paris, le policier demeure attaché à ses croyances magico-religieuses, ce qui n'est pas du goût de Sonia, sa coéquipière martiniquaise.

Dans le domaine guyanais, nous avons retenu trois romans. *Canal Laussat* (1994) de Patrice Mouren-Lascaux transporte le lecteur en Guyane et lève le voile sur les crimes qui entachent les coulisses du pouvoir alors que *Le soleil du fleuve* (2002) d'André Paradis rapporte des meurtres qui entourent le vol de pierres précieuses. Quant au roman *Après la mangrove* (2011) de François Robin, il évoque l'assassinat d'une enseignante à son domicile. Révolté par la manière dont l'enquête a été bâclée par le commissaire Danet, un journaliste reprend l'investigation. À travers leurs écrits, ces écrivains laissent entrevoir l'envers du décor de la société guyanaise.

Parmi les enjeux dont il nous faudra tenir compte figure la question de l'hétérogénéité des contextes d'énonciation d'Haïti et des départements d'outre-mer de la France (Guadeloupe, Guyane et Martinique). Leur diversité se reflète dans la textualisation des discours sociaux. Sur la base du postulat que le polar est devenu un espace privilégié de la critique sociale, on peut envisager de distinguer des discours sociaux et des positions idéologiques qui mettent en relief les divergences et convergences du genre dans les territoires concernés. Bien que ces régions aient comme socle commun d'avoir été autrefois des colonies de la France, leur histoire a



emprunté des voies différentes dont les pratiques scripturaires, les courants littéraires et les thématiques traitées portent les marques.

Nous pouvons avancer que, s'il est d'usage que le roman policier conventionnel soit codifié de telle sorte que la résolution du crime se fonde sur une hypothèse de culpabilité et passe par une démarche déductivo-scientifique, plusieurs œuvres à l'étude dans le contexte caraïbe se distinguent par l'irruption de l'inexplicable. Dans ces narrations, ce sont parfois les enquêteurs eux-mêmes qui font appel au surnaturel pour résoudre leurs investigations, mélangeant la science et les techniques d'enquête au surnaturel. Sinon, en dépit d'une apparence de conflits, les investigateurs accordent du crédit aux pratiques hétérogènes de résolution des énigmes policières. De ce fait, l'enquêteur antillais, formé aux méthodes occidentales et habitué aux croyances locales, occupe une position privilégiée et équivoque. Il oscille entre une approche assise sur la logique cartésienne, communément associée au monde occidental, et un raisonnement basé sur son héritage magico-religieux, plus discret, du moins en apparence. Nous postulons que l'amalgame de ces techniques tend à montrer les limites de la méthode rationnelle, insuffisante pour résoudre l'enquête. Il reste à voir si la position ambivalente de l'investigateur a pour conséquence une transformation de son statut ou si, au contraire, celui-ci n'endosse pas un rôle classique.

Si les techniques employées en vue du dénouement de l'enquête sont complémentaires, la rencontre de ces deux savoirs (scientifique et occulte) ne se passe pas sans heurt. Il n'en demeure pas moins qu'il ressort de l'analyse de notre corpus des marques d'(auto-)exotisme,

diffusées au moyen de clichés accolés aux Antilles (vaudou, « sea, sex and sun<sup>11</sup> »). Pourtant, au-delà de ce qui pourrait être considéré comme un polar exotique, on dénote un positionnement esthétique car l'incursion de l'irrationnel vient perturber une convention du polar à savoir la dimension logico-déductive de l'enquête. Il convient dès lors de souligner la fonction du surnaturel chez les romanciers caribéens de langue française. C'est en nous basant sur les compétences auto-référentielles des oeuvres que nous envisageons la problématique liée à leur écriture à savoir que l'imaginaire culturel caribéen contraint le polar à réinventer certains de ses propres codes.

Cette modification du genre en nourrit d'autres, en ce qui a trait au lexique, aux décors et aux personnages. Ces derniers doivent faire l'objet d'un examen particulier puisque le genre repose sur des personnages types bien connus du lecteur. Évoluant dans un environnement gangréné par le crime, les protagonistes sont confrontés à la violence, une composante capitale du polar. Comment est-elle représentée dans un contexte d'énonciation marqué par des atrocités de toutes sortes (historique, géopolitique, raciale, linguistique)? Nombre de romans la mettent en scène sous l'égide de la critique sociale, un autre principe déterminant du genre.

Il semble que le polar subisse également l'influence de la culture médiatique (bande dessinée, cinéma, télévision, radio, internet, etc.). Le cinéma a tôt fait de s'appropriier le roman policier. Il est avéré qu'il a fortement marqué le *hard boiled*, le « dur-à-cuire » provenant des

---

<sup>11</sup> Propos tenus par Tony Delsham lors d'une entrevue accordée à Estelle Maleski sur son polar (présent dans notre corpus) *Chauve qui peut à Schœlcher* : « Un roman d'aventure. Un simple roman d'aventure sans prétention et pompeusement baptisé comédie policière. Un polar disent les Français. Les ingrédients du genre, Sea Sex Sun, sont respectés : bien que traitant de choses sérieuses, le rire est prioritaire », dans Estelle Maleski, *op. cit.*, consulté le 23 octobre 2012.

États-Unis. Il en est de même en France où « le film noir [...] a précédé le roman noir<sup>12</sup> ». À compter des années 1930, le cinéma « façonna en partie la mentalité des futurs lecteurs de romans noirs<sup>13</sup> ». En 1936, le film *Pépé le Moko* est adapté du roman policier d'Ashelbé. C'est ainsi que Jean Gabin se fait connaître en devenant une icône du « “héros noir”<sup>14</sup> ». Une année après la création de la célèbre « Série noire », en 1946, chez Gallimard, le réalisateur Julien Duvivier porte à l'écran *Les fiançailles de M. Hire* de Georges Simenon.

Les personnages des romans vivant au milieu de criminels et d'hommes pervers, il faut se pencher sur les relations qui existent entre l'univers médiatique. En effet, ces protagonistes imposent leur présence et le polar, sous prétexte d'interroger cette obsession, amène de nouvelles connaissances sur les êtres qui corrompent les sociétés ou sont corrompus par elles. Tout au long de cette étude, ces rapports ne manqueront pas de révéler d'autres aspects de l'appropriation du genre par les écrivains caribéens. On peut penser que l'intermédialité<sup>15</sup> remanie les délimitations génériques du polar.

### *Cadre théorique*

Les études sur le polar s'avèrent fondamentales si l'on veut saisir les enjeux de l'acclimatation du polar dans la Caraïbe francophone. Comme champ d'études, il n'est pas aisé de cerner un genre qui ne fait pas l'unanimité quant à sa désignation : littérature/fiction policière, littérature noire, littérature criminelle, roman criminel, roman à énigme, roman policier, polar,

---

<sup>12</sup> Jean-Paul Schweighaeuser, *Le roman noir français*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 1984, p. 91.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>15</sup> Ce concept se définit en mettant « l'accent sur ce qui se passe “entre” les médias » selon Éric Méchoulan, « Éclaircies à travers les brumes de l'intermédialité », *Spirale* numéro. 229, novembre/décembre 2009, p. 34.

etc. Il apparaît tout de même qu'« [a]ujourd'hui, [...], le roman policier classique a pris l'appellation plus moderne de “ polar”, subissant idéologiquement et structurellement les effets de son ancrage au sein de la société contemporaine<sup>16</sup> ». Le vocable « polar » est plus actuel et tient compte de la diversité de notre corpus qui ne met pas forcément en scène des policiers comme enquêteurs. À cela s'ajoute que l'investigation criminelle se double d'autres enquêtes. Elle devient le prétexte pour aborder différents sujets d'ordre social, politique, idéologique, historique, etc. C'est en ce sens que nous retenons le terme « polar » bien qu'il « renvoie à une nébuleuse où circulent des enquêteurs, des meurtres, des angoisses, des horreurs<sup>17</sup> ». Cet aspect diffus traduit bien la complexité d'un genre aux multiples appellations. Malgré l'apparente hétérogénéité du genre, Tzvetan Todorov parvient à élaborer une taxinomie devenue classique. Dans *Poétique de la prose*, Todorov répartit le roman policier en trois catégories : le roman à énigme, le roman noir et le roman à suspense<sup>18</sup>. Dans le même ordre d'idées, Yves Reuter se propose d'introduire une définition du roman policier qui « peut être caractérisé par sa focalisation sur un délit grave, juridiquement répréhensible [...]. Son enjeu est, selon les cas, de savoir qui a commis ce délit et comment (roman à énigme), d'y mettre fin et / ou de triompher de celui qui le commet (roman noir), de l'éviter (roman à suspense)<sup>19</sup> ».

Le polar est un genre en constante mutation et ses frontières semblent poreuses. Il a pour réputation de se conformer aux conventions du genre. Il est donc capital de comprendre son organisation pour en distinguer le canon. De cette manière, tout écart de la norme peut être identifié. C'est pour cela que nous convoquons la notion de genre littéraire par l'entremise des

---

<sup>16</sup> Estelle Maleski, *op. cit.*, consulté le 23 octobre 2012.

<sup>17</sup> Maryse Petit et Gilles Menegaldo, « Présentation et problématiques », dans Maryse Petit et Gilles Menegaldo (dir.), *Manières de noir. La fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p.7.

<sup>18</sup> Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 11-19.

<sup>19</sup> Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 9-10.

travaux de Jean-Marie Schaeffer. Néanmoins, les nombreuses recherches sur le sujet indiquent que la discussion n'est pas close. Notre objectif n'est donc pas de débattre, dans la présente étude, de cette vaste question, mais plutôt de nous concentrer sur le polar. Ce dernier fait figure de modèle au point où « nombre de critiques, curieusement, lorsqu'ils abordent la question des genres, prennent comme exemple des récits relevant de la paralittérature, et plus particulièrement le roman policier<sup>20</sup> ». En ce qui touche au genre littéraire, Schaeffer recommande d'« aborder la spécificité de l'exemplification par la biais de la notion de convention<sup>21</sup> ». Plusieurs cas de figure sont envisagés au cas où le code n'est pas respecté.

Les conventions constituantes instituent l'activité qu'elles règlent, autrement dit, l'activité est produite par les conventions et n'existent pas en dehors d'elles : donc, l'écart n'existe que comme échec à réaliser l'acte en question. Les conventions régulatrices prescrivent des activités futures, mais sans les instituer comme telles : on peut s'écarter sans du même coup automatiquement échouer à réaliser ce qu'elles prétendent régler. Les conventions de tradition réfèrent une activité actuelle à des activités antérieures proposées comme modèles reproductibles. Elles sélectionnent des régularités dans des activités antérieures en posant leur reproductibilité, mais sans les prescrire : s'écarter d'une convention de tradition revient à la modifier<sup>22</sup>.

Le chercheur introduit également le principe de « modulation générique<sup>23</sup> » qui correspond à « une différenciation interne du genre<sup>24</sup> » tel le roman à énigme, le roman noir ou le roman à suspense attendu que « les déterminations ne sont pas d'ordre global mais partiel<sup>25</sup> ».

La critique portant sur le polar est abondante et variée. Les recherches confirment le caractère répétitif de la littérature dite sérielle auquel le polar est rattaché. À ce sujet, Paul Bleton soutient que la paralittérature est conventionnelle, mais qu'elle admet que ses codes soient remis

---

<sup>20</sup> Marc Lits, *op. cit.*, p. 19.

<sup>21</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989, p.159.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.167.

en cause. Sans traiter de la théorie de la réception, il y a lieu de souligner que l'œuvre paralittéraire a son propre lectorat. La littérature populaire se distingue, par cette réception particulière, de la littérature légitimée. C'est pour cette raison que Daniel Couégnas souligne que « l'acheteur / lecteur de paralittérature veut aussi du nouveau tout autant que du semblable<sup>26</sup> ». À charge pour l'auteur d'opérer « un bon dosage entre stéréotypie et novation<sup>27</sup> », ce qui peut sembler paradoxal. Toutefois, « tout texte, [...] en tant qu'il transgresse "son" genre, il présuppose paradoxalement l'existence de celui-ci; en tant qu'il innove, ses traits innovateurs deviennent à leur tour un modèle, ou une règle potentielle<sup>28</sup> ».

Dans un article consacré aux genres littéraires, Tzvetan Todorov et Oswald Ducrot affirment que « le bon roman policier ne cherche pas à être "original" » (le ferait-il qu'il ne mériterait plus son nom) mais, précisément, à bien appliquer la recette<sup>29</sup> ». Autrement dit, l'écrivain doit tenir compte du fait que « [l]e lecteur de roman policier, quant à lui en proie au "suspense", est tout entier tendu vers la révélation finale, après maints rebondissements, du coupable<sup>30</sup> ».

À la poétique des genres, nous adjoindrons l'approche sociocritique qui pourra permettre de s'interroger sur le discours social. Quelques années après s'être intéressé à la paralittérature<sup>31</sup>, Marc Angenot énonce une définition, désormais classique, du discours social en tant que « tout ce

---

<sup>26</sup> Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1992, p.67.

<sup>27</sup> Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, *op. cit.* p. 74.

<sup>28</sup> Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (dir.), « Genres littéraires », *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1995 [1972], p. 521.

<sup>29</sup> Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, « Genres littéraires », *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 195.

<sup>30</sup> Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, p. 13.

<sup>31</sup> Marc Angenot, *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et discours », 1975.

qui se dit et s'écrit dans un état de société<sup>32</sup> ». Le mouvement social ne se réduit pas à un vaste paysage cacophonique : ce qui se dit dans la communauté se diffuse par l'entremise de « *la mise en texte*, c'est-à-dire la prise en charge spécifique par le texte romanesque du discours social<sup>33</sup> ». À l'ère du décloisonnement, la littérature, si elle veut éviter l'écueil d'un travestissement du réel, ne saurait évoluer en vase clos puisqu'elle « est à concevoir comme un *supplément* du discours social, son moment est un après-coup, ce qui peut faire d'elle, en effet, un trouble-fête<sup>34</sup> ». D'après Angenot, la littérature doit d'être en adéquation avec son époque, même si elle intervient *a posteriori*, elle

*est ce discours qui, présent dans le monde, vient prendre la parole et travailler avec « les mots de la tribu » après que tous les autres discours aient dit ce qu'ils avaient à dire, et notamment les discours de certitude et d'identité; elle est ce qui semble avoir mandat de les écouter, d'en répercuter l'écho et de les interroger en les confrontant<sup>35</sup>.*

Dès lors, comment mettre en évidence le travail textuel à partir de ce qui est diffusé dans la collectivité, autrement dit, la socialité du texte (idée avancée par Claude Duchet)<sup>36</sup> ? Selon ce dernier, la sociocritique « suppose également la réorientation de l'investigation socio-historique du dehors vers le dedans, c'est-à-dire l'organisation interne des textes, leurs systèmes de fonctionnement, leurs réseaux de sens, leurs tensions, la rencontre entre eux de discours et de savoirs hétérogènes<sup>37</sup> ». En fait, l'approche sociocritique veut tenir compte autant des discours externes que de la littérarité des textes. En effet, la sociocritique examine « le statut social dans le

---

<sup>32</sup> Marc Angenot, *Mil huit cent quatre-vingt neuf. Un état du discours social*, Montréal, Le Préambule, 1989, p. 13. Les italiques sont de l'auteur.

<sup>33</sup> Marc Angenot, « Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses de l'Université de Lille, 1992, p. 10-11.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>36</sup> Claude Duchet, « Introduction. Le projet sociocritique : problèmes et perspectives », dans Graham Falconer et Henri Mittérand (dir.), *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Samuel Stevens Hakkert & Compagny, 1975, p. XII.

<sup>37</sup> Claude Duchet, « Positions et perspectives », dans Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 4.

texte, et non le statut social du texte<sup>38</sup> », comme le ferait la sociologie de la littérature. Dans la foulée des pionniers, à savoir Claude Duchet et Edmond Cros, Pierre Popovic rappelle leur démarche qui « adopte une règle fondamentale : ils partent du texte ou du corpus qu'ils se sont donné pour objet de lecture<sup>39</sup> ». Pour ce faire, « la sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non dit ou l'impensé, les silences, et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l'imaginaire<sup>40</sup> ». Duchet met en garde contre le fait de « se restreindre à une lecture de l'idéologie. Le raccourci dangereux serait de couvrir de ce terme tout le social simplement retrouvé dans le texte, ou de n'y voir que le dépôt de la *doxa*<sup>41</sup> ». Pour mieux cerner le discours social à l'œuvre dans le texte, en considération des travaux de Duchet, Angenot et Robin, Ruth Amossy propose trois principes. En premier lieu, « l'art dit le social<sup>42</sup> », c'est-à-dire que le texte ne néglige pas le travail esthétique, en revanche, il demeure poreux au murmure populaire qu'il manie avec discernement. Effectivement, la rumeur est subjective, partielle et disparate. Ensuite, « le texte se trouve généralement valorisé par la sociocritique dans la mesure où le travail scriptural dénonce ou déplace les idées reçues de l'idéologie dominante<sup>43</sup> »; c'est ainsi qu'il peut remettre en cause la *doxa*. Enfin, « l'analyse de la sociocritique entend découvrir l'implicite et le non-dit<sup>44</sup> ». Il s'agit alors de débusquer le « sous-texte » pour interpréter la textualisation du discours social. « Il apparaît dès lors que la sociocritique privilégie le travail textuel, c'est-à-dire la production de sens, dans son double versant : celui de la transgression, ou de l'innovation, et celui des tensions internes, ou de la

---

<sup>38</sup> Claude Duchet, « Introduction. Le projet sociocritique : problèmes et perspectives », *op. cit.*, p. XII.

<sup>39</sup> Pierre Popovic, « Situation de la sociocritique – L'École de Montréal », *Spirale*, n° 223, novembre-décembre 2008, <https://www.erudit.org/culture/spirale1048177/spirale1061713/16743ac.pdf>, consulté le 29 septembre 2015, p. 16.

<sup>40</sup> Claude Duchet, « Positions et perspectives », *op. cit.*, p. 4.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>42</sup> Ruth Amossy, « Sociocritique et argumentation : l'exemple du discours sur le “ déracinement culturel ” dans la nouvelle droite », dans Jacques Neefs, et Marie-Claire Ropars (dir.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses de l'Université de Lille, 1992, p. 29.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 29.



mystification<sup>45</sup> ». Selon qu'elles se situent dans la norme, la transgression ou l'innovation, les stratégies d'écriture des auteurs interpellent l'imaginaire social. Le propre de la sociocritique est de faire apparaître « les écarts, les décrochements, les dysfonctionnements, les apories, contradictions insolubles, [...] la façon dont le texte dévie, dérape, déplace, les “ratés” du texte qui sont peut-être l'unique lieu de la littérature<sup>46</sup> ». Il incombe alors au lecteur/chercheur de distinguer le rôle du social dans le texte.

La question idéologique est délicate car elle est à voir avec la subjectivité, c'est-à-dire une perception partielle et possiblement partielle de la réalité. Pourtant, Robin souligne l'importance de s'attarder à

*l'idéologie du texte* : issue du travail sur le texte, des processus de textualisation, d'esthétisation et d'idéologisation de l'écriture sur la matière verbale co-textuelle [...]. C'est bien sur ce dernier niveau, l'idéologie produite par le texte, que la sociocritique a porté ses efforts ces dix dernières années. Cherchant les lieux du texte où les travers de ce dernier travail pourraient le mieux s'appréhender, elle a d'abord mis l'accent sur le métatexte ou paratexte, les titres, les dédicaces et épigraphes, les préfaces, les incipits, en particulier la façon dont le texte dès l'ouverture répond aux questions cardinales du récit : qui ? où ? quand ? en livrant un code de lecture du texte par un système complexe de références culturelles : la fin du roman, la façon dont la parole, la prise de parole s'effectue, les énoncés séparables, etc.<sup>47</sup>

Les observations de Robin sur l'Histoire sont précieuses dans la mesure où notre corpus lui accorde une place non négligeable. Effectivement,

la sociocritique [...] pourrait alors clarifier les vrais ou les faux débats autour du post-modernisme en mettant à jour ce travail idéologique du texte à propos d'un enjeu fondamental, le passé, la vision de l'Histoire qui travaille dans le texte qui est travaillée et produite par le texte. [...] Ayant fait ses preuves sur le terrain du roman de la représentation, elle pourrait être partie prenante, en affirmant ses concepts, d'un débat sur l'Histoire aujourd'hui et son statut dans la fiction. Faire bouger le sociogramme Histoire ? Sortir des stéréotypes du discours social sur la « fin de l'histoire ?<sup>48</sup> »

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>46</sup> Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses de l'Université de Lille, 1992, p.177.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 118-119.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 120-121.

À ce sujet, Angenot affirme que

les textes apparaissent « sur fond d’histoire », leur signification même *est* histoire. on ne peut d’autre part dissocier *ce* qui est dit, la *façon* dont c’est dit, le *lieu* d’où cela est dit, les *fins* diverses que cela sert. Étudier les discours sociaux [...], [c]’est chercher à mesurer l’énergie investie et les enjeux, l’« à-propos » de chaque texte<sup>49</sup>.

Ainsi, la sociocritique implique de se pencher non seulement sur la textualisation du discours social, sa fonction, l’émetteur dudit discours, mais aussi, sur le cadre d’énonciation au sein même des œuvres. Dans le cas de romans issus de la Caraïbe francophone, une place centrale doit être accordée aux circonstances de production comme source de la relation à l’autre et à la société.

Ainsi pour se distancer de la culture dominante, les auteurs antillais ont resserré les liens avec des strates littéraires les moins institutionnalisées [...]. [I]ls se sont aussi tournés vers des genres *littéraires* considérés comme mineurs : nombreux sont les écrivains antillais qui ont pratiqué des genres comme le récit d’enfance, le roman policier ou le conte populaire, genres qui par leur position périphérique dans le système littéraire français ont un certain pouvoir subversif vis-à-vis de la littérature française canonisée. [...] Mais ils ont aussi prêté une attention particulière à des expressions culturelles non-littéraires – caribéennes ou autres – telles que la musique, l’architecture, la peinture ou le cinéma<sup>50</sup>.

C’est dans cette perspective que l’intermédialité sera convoquée. Popularisée par Jürgen E. Müller, cette approche ausculte la présence des médias au sein du texte littéraire. Il faut rappeler qu’à ses débuts le roman policier s’associe à des moyens de communication de masse (cinéma et radio notamment). Au fil du temps, les mass-médias se sont popularisés et diversifiés au point d’offrir d’innombrables possibilités aux écrivains. D’ailleurs, ceux-ci peuvent difficilement se soustraire à leur influence.

Développée depuis une trentaine d’années, la théorie de l’intermédialité met à l’épreuve la sagacité des chercheurs car ses contours sont flous. Ces difficultés n’empêchent pas la restitution

---

<sup>49</sup> Marc Angenot, « Le discours social : problématique d’ensemble », dans Gilles Bourque, Jules Duchastel et Régine Robin (dir.), *Cahiers de recherche sociologique*, p. 21, <http://www.erudit.org/revue/crs/1984/v2/n1/1001977ar.pdf>, consulté le 5 mars 2015.

<sup>50</sup> Liesbeth De Bleeker, « Vers une étude de la scénographie », dans Lieven D’Hulst, Jean-Marc Moura, Liesbeth De Bleeker et Nadia Lie (dir.), *Caribbean Interfaces*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2007, p.266-267.

des échanges les plus aboutis sur la question et, grâce aux travaux menés par Eric Méchoulan, Irina O. Rajewsky ou Mariniello Sylvestra, il est envisageable d'en dégager des principes qui s'appliquent aux interactions entre le texte littéraire et les médias. C'est pour cette raison que nous parcourons les traces intermédiaires dans les ouvrages à l'étude.

Mesure du monde dans lequel il est plongé, le corpus sera sondé au moyen de ces diverses approches théoriques. Il est possible que l'appropriation du polar par les écrivains caribéens s'achemine, plus largement, vers le remaniement des conventions du genre ainsi qu'à une reconfiguration du champ littéraire de la Caraïbe francophone. Pour vérifier ces éventualités, il importe de distinguer les réalités socioculturelles des départements et régions d'outre-mer (Guadeloupe, Guyane et Martinique) et d'Haïti. S'il est vrai qu'un sentiment commun de l'histoire résonne dans l'ensemble de la Caraïbe, c'est parce qu'il existe des similitudes entre ces territoires en raison de la pratique du français comme langue dominante et de l'usage généralisé de la langue créole. À cela s'ajoute qu'ils ont comme trait commun d'avoir été autrefois d'anciennes colonies françaises. Les affinités entre ces territoires sont réelles surtout à cause de leur proximité géographique, culturelle, linguistique, historique et, dans une certaine mesure, politique. Cependant, ces contrées ne sont pas homogènes. En 1804, Haïti a acquis sa souveraineté au terme d'une guerre d'indépendance qui aura duré plus de dix ans.

Bien qu'il existe une tendance à les regrouper, particulièrement en raison de leur statut politique, la Guadeloupe et la Martinique sont différentes de la Guyane. Cette dernière n'est pas une île et est tournée vers l'Amérique du Sud. Son biotope, son « enfer vert<sup>51</sup> », son déficit de

---

<sup>51</sup> Hervé Vignes, *Guyane à fleur de mots, Essai littéraire : la représentation du milieu naturel guyanais dans les œuvres de Jean Galmot, René Jadfard et Micheline Hermine*, Vitry-sur-Seine Val-de-Marne, Éd. Aguer 1995, p.13.

population et son baigne ont concouru à sa situation économique fragile. Ces singularités ont des incidences sur les écrits de ces régions et peuvent permettre de comprendre le cadre d'émergence de la littérature caribéenne francophone. C'est pourquoi l'étude du corpus s'élaborera à partir du lieu de provenance des romans, mais aussi en fonction des thématiques qui les traversent. En conséquence, pour rendre compte des enjeux de la transposition du genre, la présente analyse s'articule en cinq chapitres. La première partie dresse un état des lieux des études sur le polar car il est impératif d'effectuer une rétrospective du genre afin positionner notre corpus par rapport à son histoire, sa critique, mais aussi sa « qualification générique<sup>52</sup> » pour reprendre l'expression de Dubois. Allégorie de l'enquête du polar sur lui-même, notre démarche pourra tenter de dégager les spécificités des œuvres à l'étude tout en mettant à jour leurs liens avec les conventions. Il nous faudra également aborder la pratique du polar au sein d'autres littératures francophones de manière à situer les romans à l'étude dans le champ auquel il est aussi rattaché. Il apparaît que plusieurs auteurs de polars francophones mettent en scène la surréalité pour souligner une logique propre à leur espace géographique. Il en est de même de notre corpus où des enquêteurs y ont recours ou y croient. La présence de l'irrationnel fera l'objet du second chapitre. Comment comprendre l'incursion de l'inexplicable dans un genre qui dépend de la rigueur cartésienne? Quels rapports les enquêteurs entretiennent-ils avec le magico-religieux? Y a-t-il des façons différentes de représenter le surnaturel d'un territoire à l'autre?

Le troisième chapitre, quant à lui, évalue la question de la violence, un élément clé du genre pour en déchiffrer les mécanismes. Le contexte sociohistorique offre une lecture

---

<sup>52</sup> Jacques Dubois, « L'institution du texte », dans Neefs Jacques et Marie-Claire Ropars (dir.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presse de l'Université de Lille, 1992, p. 133.

particulière de la représentation de la violence dans les romans à l'étude. C'est par ce biais qu'il est possible de considérer l'usage de la violence dans les sociétés créoles contemporaines. L'histoire de l'esclavage et ses séquelles furent suffisamment virulentes pour que cette thématique – qui ne se réduit pas à la dialectique maître–esclave – produise bien des sujets massivement investis. Par conséquent, il est indispensable d'identifier les responsables et les victimes de cette violence, ce qui nous permettra d'explorer la critique sociale sous-jacente. C'est l'objet du quatrième chapitre où nous questionnons la mise en scène des protagonistes typiques que sont la victime, le suspect, l'enquêteur et le coupable. À leurs côtés, des figures inhabituelles émergent, faisant écho au contexte social caribéen, d'où la nécessaire élaboration d'une typologie des personnages.

Le dernier chapitre se penche sur le phénomène de l'intermédialité qui est à l'œuvre dans le roman policier depuis sa genèse. Le genre ne cesse d'explorer les vastes possibilités qu'offrent les médias. Dès lors, comment interpréter la présence des médias dans notre corpus ? Quels sont les médias représentés ? Comment le sont-ils ? En problématisant les présupposés d'une indigénisation du polar, toutes ces interrogations visent à circonscrire les différents enjeux de l'appropriation du genre au sein de la Caraïbe francophone.

# Chapitre 1

## Le polar : histoire et critique

Ecrire un roman policier, c'est toujours reconduire la même structure de rôles, narrer les mêmes péripéties. Seulement et bien entendu, c'est à chaque fois aussi un produit différent que génère le schéma<sup>53</sup>.

### 1. 1 Bref historique du roman policier

Les critiques s'accordent à dire que la naissance du roman policier remonte aux nouvelles de l'Américain Edgar Allan Poe : *Double assassinat dans la rue Morgue* (1841), *Le mystère de Marie Roget* (1843) et *La Lettre volée* (1845). Enthousiasmé par ces écrits, Baudelaire entreprend de les retraduire en 1855, alors qu'ils ont fait l'objet d'une première traduction en français dès leur parution.

En 1860, le roman-feuilleton fait son apparition en France grâce à l'essor de la presse populaire. *L'Affaire Lerouge* (1863) d'Émile Gaboriau signale l'avènement du roman judiciaire. Vers 1880, l'Angleterre fait une entrée remarquée dans le genre avec l'emblématique Sherlock Holmes et son ami Watson, sous la plume de Sir Arthur Conan Doyle. Le succès est tel que l'auteur ne parvient pas à se défaire du célèbre détective. Il est contraint de l'exhumer dix ans plus tard alors qu'il l'a fait mourir dans *Le dernier problème* (1893). Dans le monde anglo-saxon, les divergences entre le roman policier et le roman d'aventures se confirment. Les *dime novels*

---

<sup>53</sup> Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 105.

(récits à dix centimes) avec Buffalo Bill ou Kit Carson ont la cote. Ils soulignent l'urbanisation de la société américaine qui passe ainsi du Far-West à la jungle citadine<sup>54</sup>.

Le roman policier surgit dans une atmosphère culturelle et une situation socio-économique singulières. L'industrialisation de la société n'enraye pas la misère des périphéries des grands centres urbains et manufacturiers. On assiste à une hausse de la délinquance qui pousse la police à innover dans ses techniques de travail. La publication de l'ouvrage d'Honoré Antoine Frégier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de le rendre meilleures* (1840), témoigne des préoccupations de l'époque en matière de sécurité. La presse – dont la *Gazette des tribunaux* (1825) – relaye les faits divers, particulièrement par l'entremise de romans-feuilletons, devenus « de véritables chroniques du crime<sup>55</sup> ». Les *Mémoires de Vidocq* (1828-1829), ancien bagnard devenu chef de police, suscite l'engouement d'un public de plus en plus scolarisé. L'essor de maisons d'édition créant des collections consacrées au registre populaire tels que « Le livre populaire » de Fayard (1905), « Le livre national » de Taillandier (1912)<sup>56</sup> ou la célèbre collection « Le Masque » (1927) souligne l'autonomisation du genre par rapport à la presse qui a contribué à le rendre populaire.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, plusieurs écrivains se font connaître grâce à la notoriété de leurs personnages. Gaston Leroux, auteur du roman *Le Mystère de la chambre jaune* (1907-1908), donne vie à Rouletabille tandis que Maurice Leblanc est le père de l'intrépide Arsène Lupin (1905-1939). Quant à Pierre Souvestre et Marcel Allain, ils sont les inventeurs de Fantômas (1910-1911) qui est porté à l'écran dès 1913 par Louis Feuillade.

---

<sup>54</sup> Yves Reuter, *op. cit.*, p. 19.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 19.

Au fur et à mesure, la dénomination « roman judiciaire » est remplacée par « roman policier ». Un appareil critique se met en place autour de l'accroissement de publications de romans policiers. Dès 1928, le critique et écrivain S. S. Van Dine établit une charte afin de normaliser le genre. « Vingt règles pour le crime d'auteur » paraît dans *The American Magazine*. Il s'agit d'un véritable manifeste qui expose les spécificités du roman à énigme alors en vogue. L'article formule une série de règlements à l'intention du lecteur, de l'enquêteur et de l'auteur. L'année suivante, Régis Messac soutient une thèse de doctorat novatrice : *Le "Detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*. De son côté, l'essayiste François Fosca publie *Histoire et technique du roman policier* (1937). Durant l'entre-deux-guerres, le roman policier connaît une mutation importante sous l'impulsion du roman à énigme.

### **1. 1. 1 Le roman à énigme**

L'émergence du roman à énigme – appelé également roman-jeu ou roman-problème – repose, notamment, sur les œuvres d'Agatha Christie, chef de file du mouvement (après Conan Doyle). Auteure d'une vingtaine de romans dont *Le Crime de l'Orient-Express* (1933), *La Mort dans les nuages* (1935) ou *Les Dix petits nègres* (1939), elle crée des détectives dont la popularité ne se dément pas : Hercule Poirot et Miss Marple. Si ses ouvrages suivent un schéma assez stéréotypé, *Le Meurtre de Roger Ackroyd* (1926) marque une rupture avec les principes fondateurs. Le narrateur se révèle être l'assassin. Le roman à énigme se propage aux États-Unis surtout par les biais de Gilbert Keith Chesterton et de John Dickson Carr avant d'atteindre le monde franco-belge avec Pierre Véry, Steeman et Claude Aveline.

La fin de la Deuxième Guerre mondiale marque l'arrivée du roman noir. À la fin du conflit, le monde a changé et il est reproché au roman à énigme d'être trop conventionnel. Quatre



éléments peuvent le résumer : un crime, un nombre limité de suspects, une enquête et la divulgation de l'identité du coupable lors d'une réunion réunissant les suspects. Les détracteurs du genre l'accusent de proposer « une recette » limitant toute innovation. La nouvelle génération d'écrivains veut prendre ses distances avec une catégorie du roman policier qui met en scène, selon eux, des personnages fades, sans véritable psychologie. C'est que le coupable ne doit pas laisser transparaître sa culpabilité avant la fin de l'histoire où le détective fait valoir sa science en faisant éclater la vérité. La mission de l'enquêteur consiste à assembler des preuves afin de confondre le meurtrier. Ce dernier appartient souvent à la même catégorie sociale que sa victime. Les intrigues prennent souvent pour cadre les classes sociales aisées. Situé idéologiquement à droite, le roman à énigme a été perçu comme un genre conservateur. Il a été remis en question par des tenants du roman noir désireux de représenter la diversité de la société. Dans le roman à énigme, la violence et la sexualité sont peu présentes. L'enquêteur est un « *arm-chair detective* » car il ne se meut pas beaucoup. Durant l'enquête, sa vie n'est pas menacée. Il n'a pas de contact physique avec le criminel. Il s'agit plutôt d'un jeu intellectuel entre l'écrivain et le lecteur qui consacre la méthode logico-déductive.

Cette catégorie du roman policier se distingue par une double structure narrative qui demeure l'une de ses caractéristiques déterminantes : le roman présente avant tout l'histoire de l'enquête : l'histoire du crime (qui est antérieure) est succinctement racontée lors du dénouement. « À la base du roman à énigme on trouve une dualité [...] : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête [...]. Ces deux notions, donc, ne caractérisent pas deux parties de l'histoire ou deux histoires différentes, mais deux aspects d'une même histoire, ce sont deux points de vue sur la

même chose<sup>57</sup> ». Ce dualisme aboutit au « discours final de l'enquêteur, qui réorganise et éclaire l'histoire du crime et celle de l'enquête<sup>58</sup> ». Il en va autrement du roman noir qui combine les deux histoires.

## 1. 1. 2 Le roman noir

Le roman noir apparaît aux États-Unis alors en pleine mutation. La Prohibition votée en 1919-1920 entraîne des conflits entre les bandes rivales. Un climat de violence s'installe. Des bandits tels que Bonnie and Clyde et Al Capone deviennent des célébrités. Le jeudi noir de 1929 plonge le pays dans une crise sans précédent.

Sur le plan littéraire, dès 1915, les *dime novels* sont remplacés par les *pulps* (magazines bon marché) qui mettent en vedette des enquêteurs *hard-boiled* arpentant les bas-fonds des villes. En 1926, la revue *Black Mask* voit le jour et « impose la première génération de romanciers noirs autour de *Dashiell Hammet*<sup>59</sup> ». Tête de pont du modèle *hard-boiled*, Hammet est connu entre autres pour *La Moisson rouge* (1929) et *Le Faucon Maltais* (1930). Il crée le détective Sam Spade qui sera incarné à l'écran par Humphrey Bogart. Dans son sillage, plusieurs auteurs laissent leur marque tels que Horace McCoy, réputé pour son roman *On achève bien les chevaux* (1935).

Aux États-Unis, le roman noir fait une percée remarquable après la Deuxième guerre mondiale. L'introduction du livre de poche ainsi que celle de la collection « Pocket Books » n'y

---

<sup>57</sup> Todorov Tzvetan, *op. cit.*, p. 11.

<sup>58</sup> Yves Reuter, *op. cit.*, p. 51.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 24. En italique dans le texte.

sont pas étrangers. À cela s'ajoute que la croissance économique permet une plus grande accessibilité au livre. C'est dans cette ambiance qu'apparaissent les ouvrages de Raymond Chandler qui publie des œuvres devenues des classiques dont *Adieu ma jolie* (1940) et des essais tels que *L'Art d'assassiner* (1944) et *Quelques remarques sur le roman de mystère* (1949). Pour sa part, Chester Himes est un incontournable du genre. Ses actions prennent pour cadre Harlem où Ed Cercueil et Fossoyeur, deux policiers noirs, se démarquent par leur rudesse et leur fine compréhension des univers représentés. Ces œuvres dénoncent la société américaine ségrégationniste et les préjugés racistes qui marginalisent la population noire. Ignoré par la critique américaine, cet écrivain afro-américain s'installe en France où il reçoit un accueil chaleureux principalement pour *La Reine des pommes* (1957) qui obtient le grand prix de la littérature policière l'année suivante.

En Angleterre, il faut retenir le nom de James Hadley Chase qui a à son actif près de quatre-vingt-dix livres dont une trentaine est adaptée pour le cinéma. *Pas d'orchidées pour miss Blandish* (1938) est son œuvre la plus connue. La plupart de ses intrigues prennent pour cadre les États-Unis où il n'a jamais résidé sauf durant de courts séjours. Par contre, l'écrivain se documente abondamment sur la pègre américaine afin de produire des effets réalistes.

Dans la sphère franco-belge, le nom de Stanislas-André Steeman, auteur de *L'Assassin habite au 21* (1939) ou *L'Infaillible Silas Lord* (1939) continue de marquer les esprits. De son côté, Georges Simenon contribue incontestablement au développement du roman policier avec ses 400 romans. Contrairement au roman à énigme classique, il insiste sur la psychologie des personnages et l'impact de leur milieu sur eux. Simenon crée un enquêteur mémorable, Jules Maigret, qui sera porté à l'écran. C'est l'un des rares auteurs de romans policiers à figurer autant

dans les anthologies « générales » que policières. En 2003, son œuvre est admise dans l'illustre collection La Pléiade.

En France, Claude Aveline passe à l'histoire pour avoir été le premier écrivain renommé de littérature « blanche » à s'engager dans le roman policier. Faisant fi du discrédit qui pèse alors sur le genre, il fait paraître *La Double Mort de Frédéric Belot* (1932). Léo Malet, quant à lui, est reconnu comme étant l'auteur du premier roman noir, *120, Rue de la Gare* (1943) où le langage argotique et l'ironie occupent une place de choix<sup>60</sup>. Il en est de même de Frédéric Dard, père de San Antonio. De ses nombreux ouvrages, on retient la paillardise langagière avec des titres comme *Des Gueules d'enterrement* (1957) ou *La Pute enchantée* (1981).

En 1945, la collection « Série Noire », désormais mythique, fait son entrée chez Gallimard, accompagnée d'un manifeste qui demeure, à certains égards, contemporain :

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'optimisme 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 – sous toutes ses formes et particulièrement les plus honnies – du tabassage et du massacre. Comme dans les bons films, les états d'âmes se traduisent par des gestes, et les lecteurs friands de littérature introspective devront se livrer à la gymnastique inverse. Il y a aussi de l'amour – préférablement bestial – de la passion désordonnée, de la haine sans merci<sup>61</sup>.

Sur la même lancée, des revues telles que *Mystère magazine* (1948-1976), *Le Saint Détective Magazine* (1955-1967) ou *Alfred Hitchcock Magazine* (1961-1973) voient le jour. Pour soutenir

---

<sup>60</sup> Franck Évrard, *op. cit.*, p. 59.

<sup>61</sup> Présentation de Marcel Duhamel (1948), [http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Serie-noire/\(sourcencode\)/116270](http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Serie-noire/(sourcencode)/116270), consulté le 10 novembre 2015.

cette effervescence, des instances de légitimation se mettent en place comme le Grand prix de littérature policière fondé par Maurice-Bernard Endrèbe en 1948<sup>62</sup>, le groupe de recherche Oulipopo (1973), le festival de roman policier (1983) et la création du fonds de la bibliothèque des littératures policières (BiLiPo, 1984). Ces multiples initiatives confirment l'engouement que le genre suscite autant auprès du public que des écrivains.

1968 est une date charnière en France. Les remous sociopolitiques et culturels ont des incidences sur l'écriture. C'est alors que « se développe un roman noir délibérément moderniste, le polar<sup>63</sup> ». D'après Jean-Patrick Manchette, « *[p]olar signifie roman noir violent. Tandis que le roman policier à énigme voit le mal dans la nature humaine – mauvaise – le polar voit le mal dans l'organisation sociale [...]. Le polar est la littérature de la crise<sup>64</sup>* ». Ce nouveau vocable, « polar »,

est un néologisme forgé dans les années soixante-dix, par les auteurs de romans et de films policiers qui souhaitaient gommer les références au mot même de « roman » comme celle au corps policier. C'est vrai qu'à partir du moment où le représentant de l'ordre n'est plus forcément le héros du roman, cette étiquette semble inappropriée<sup>65</sup>.

La création de ce néologisme est le signe d'une mise à distance, de la part des écrivains, envers les codes du roman policier traditionnel. Dans cette optique, dès 1971, le polar est remis en question par Manchette qui conceptualise le néo-polar. Ce dernier se caractérise par le « refus d'entrer dans l'intériorité de ses personnages [ce qui] correspond, semble-t-il, au désir éthique de

---

<sup>62</sup> Yves Reuter, *op. cit.*, p. 30.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>64</sup> Jean-Patrick Manchette, entrevue dans *Charlie mensuel*, n° 126, juillet 1979. Cité par Cédric Fabre, « Le roman noir, littérature d'avenir », dans Collectif, *Quel XXIe siècle. La pensée du midi*, 2005/2, n° 15, Actes Sud, <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2005-2-page-46.htm>, consulté le 4 novembre 2015. En italique dans le texte.

<sup>65</sup> Anissa Belhadjin, *Polar et imaginaire*, p. 3, <http://www.vox-poetica.org/t/lna/belhadjin.pdf>, Université de Paris 3, consulté le 19 décembre 2012.

ne pas faire le jeu de la société du spectacle et de ne pas manipuler l'être humain<sup>66</sup> ». Partant de ce fait, dans ses écrits, Manchette décrit avec une grande précision les armes, les vêtements, les objets qui révèlent « la dictature des objets qui tue le temps et fait disparaître l'humanité<sup>67</sup> ». En cette période de politisation des écrivains, il fait paraître *L'Affaire N'Gustro* (1971) dont l'intrigue est inspirée par le rapt et l'assassinat de Medhi Ben Barka, un homme politique marocain. À la suite du néo-polar, Jean-François Vilar, Thierry Jonquet, Jean-Bernard Pouy, Daniel Pennac, Patrick Raynal ou Didier Daeninckx dénoncent, à leur manière, les failles de leur société. *Meurtres pour mémoire* (1984) de Daeninckx en offre un exemple probant. Il y établit une corrélation entre la Deuxième Guerre mondiale et la tuerie des Algériens à Paris en 1961. Comme c'est le cas dans nombre de polars, l'actualité occupe une place de choix au point où

[l]e roman noir pourrait être rattaché à la catégorie du discours réaliste, tant il se distingue par une composante mimétique forte. [...] Tout en se revendiquant comme discours fictionnel, il ne cesse de mettre en avant ses liens avec le réel, la réalité événementielle et extra-littéraire, qu'elle soit historique, sociologique, politique. Entreprise de témoignage, voire de démythification, très documenté souvent, le roman noir ne renonce pas à un discours de vérité, normalement incompatible avec le discours de fiction [...]. Le roman noir est volontiers documenté sur les sujets qu'il aborde, parce qu'il entend être un témoignage, un regard engagé, voire une entreprise de démythification sur les évolutions de notre société, qui le rapproche parfois d'une forme de discours factuel et non fictionnelle, le récit d'investigation<sup>68</sup>.

Dans le but de représenter la brutalité de la réalité, « [c]'est en effet, autour de ces quelques constantes que se constitue le roman noir : la violence, le crime souvent sordide, l'amoralité des personnages<sup>69</sup> ». À ce jour, « [l]a très grande majorité des créations [...] investissent le modèle narratif du roman noir : un enquêteur privé ou fonctionnarisé, en même temps qu'il élucide un crime, dévoile les aspects d'un milieu et/ou d'une problématique sociohistorique spécifiques<sup>70</sup> ».

---

<sup>66</sup> Franck Évrard, *op. cit.*, p. 70.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>68</sup> Natacha Levet, « Roman noir et fictionnalité », <http://www.fabula.org/effet/interventions/8.php>, consulté le 12 mars 2013.

<sup>69</sup> Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 15.

<sup>70</sup> André Vanoncini, *Le roman policier*, Paris, PUF, 2002, p. 102.

Contrairement au roman à énigme conventionnel, le roman noir se différencie par sa malléabilité. Sa souplesse en fait une sorte d'officine propice à diverses expériences sur le genre et par ricochet sur la littérature. Le roman noir se distingue du roman à énigme, entre autres, par son langage parlé et le registre argotique. [C'est une dissonance fondamentale par rapport au roman à énigme]. Les crimes peuvent être racontés de manière précise, ce qui concourt à l'ambiance glauque du roman noir. Un meurtre peut être perpétré à n'importe quel moment et il s'en produit en général plusieurs au cours du récit. Quant à l'enquêteur, il met sa vie en jeu si bien qu'il lui arrive d'échanger des coups (de poing/feu) avec le coupable. Cependant, la violence mise en scène n'est pas seulement physique, elle est d'ordre verbal. « Les dialogues portent les marques du combat, des rapports de forces : menaces ou appellatifs dépréciateurs en témoignent<sup>71</sup> ».

En outre, l'enquêteur n'est pas systématiquement issu du corps policier. Il peut être un avocat, un journaliste, un simple particulier ou un détective privé, personnage incontournable du roman noir. Lorsque l'investigateur résout l'enquête, son dénouement peut être équivoque à l'opposé du roman à énigme. Le coupable n'est pas systématiquement sanctionné par la justice. « Fidèle à son époque, le roman noir va traiter tour à tour de questions aussi centrales que le racisme, l'exclusion, le chômage, les banlieues, la corruption, la pollution ...<sup>72</sup> ». Intrinsèque au genre, la critique sociale manifeste une volonté de représenter le réel avec exactitude. La complexité des protagonistes en porte la marque.

---

<sup>71</sup> Yves Reuter, *op. cit.*, 2009, p. 65.

<sup>72</sup> Patrick Pécherot, « L'engagement lucide du polar. De Chandler à Daeninck », dans Bérour Sophie et Tania Régin (dir.), *Le roman social. Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, 2002, Paris, Les Éditions de l'Atelier/ Éditions Ouvrières, 2002, p. 255.

[C]'est sans doute une des caractéristiques essentielles du roman noir et de sa vision critique –, presque tous les personnages (y compris les tueurs) ont été des victimes de la misère, de la corruption ou de leur famille, dans leur enfance. Qu'il y ait une victime en chacun des personnages et que la victime puisse être n'importe qui révèlent un monde dans lequel agressions et crimes sont monnaie courante et témoignent de l'état de dégradation d'une société dans laquelle le dysfonctionnement est devenu la règle<sup>73</sup>.

Diversifiés tant par leur nombre que par leurs traits/troubles de personnalité, les personnages correspondent aux archétypes de la société, notamment la figure du raté dont les échecs sont le signe d'un monde inquiétant, incapable d'opérer correctement. Cet univers pessimiste prend pour cadre la ville. Elle incarne le progrès, la mixité sociale, le lieu de tous les trafics et de la violence. Pour ces motifs, le roman noir met en scène un environnement résolument urbain à tel point que Jean-Noël Blanc déclare que « le polar présente une véritable obsession pour la ville<sup>74</sup> ». En fait, « [p]lus qu'un roman des bas-fonds ou des marges, le roman noir est un roman du *brassage social*<sup>75</sup> » ce à quoi le roman à suspense accorde moins d'importance.

### 1. 1. 3 Le roman à suspense

C'est dans la foulée du roman noir qu'apparaît le roman à suspense. Ce dernier – appelé également *thriller* – associe les attributs du roman à énigme et du roman noir. Il existe moins d'unanimité chez les critiques quant au canon du roman à suspense. Il « ne correspond cependant pas à un modèle stable. Sa principale caractéristique est de proposer une analyse psychologique ou une étude comportementale d'un personnage complexe<sup>76</sup> ». Le « suspense est plutôt une variante du roman à énigme, accompagnée d'un travail important sur la peur et la

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>74</sup> Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991, p. 15.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>76</sup> André Vanoncini, *op. cit.*, p. 92-93.



psychologie<sup>77</sup> ». Il n'est pas impossible que des ouvrages oscillent entre deux formes. Par exemple, on peut retrouver des aspects de suspense au sein de romans noirs<sup>78</sup>. Selon Yves Reuter, trois axes caractérisent le roman à suspense :

- « un danger vital menace un personnage sympathique;
- l'échéance est rapprochée et très vite connue;
- le lecteur en sait plus que chacun des personnages<sup>79</sup> ».

En réalité, il s'agit de savoir si la victime sera épargnée d'un malheur imminent. La position du lecteur est singulière car, davantage que les autres protagonistes, il a la faculté de réunir les différents éléments de l'intrigue, ce qui lui confère un point de vue omniscient. On comprend qu'il ne peut qu'assister, impuissant, aux malheurs qui frappent la personne en danger. Surnommé « le roman de la victime », le roman à suspense demande à celui qui lit de « s'identifier avec un être qui lutte pour sa survie physique et psychique<sup>80</sup> »; c'est le « récit de l'individu traqué<sup>81</sup> ».

Dans le roman à suspense, le temps est un facteur déterminant. Les protagonistes courent contre la montre car ils sont en sursis. « La notification de l'échéance, limitant le temps, organise le récit comme une marche à l'échafaud [...]. [L]es personnages luttent autant sinon plus contre le temps et la destinée que contre d'autres adversaires : cela explique le motif récurrent de l'heure à l'horloge<sup>82</sup> ». Cette course frénétique contre le temps se traduit textuellement. La ponctuation, la typographie, les figures de style évoquant les contrastes, les oppositions, la syntaxe syncopée

---

<sup>77</sup> Yves Reuter, *op. cit.*, p. 81.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>80</sup> André Vanoncini, *op. cit.*, p. 92.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>82</sup> Yves Reuter, *op. cit.*, p. 85.

sont mises à contribution pour provoquer des émotions chez le lecteur. Les scènes classiques du roman à suspense sont un kidnapping, les exigences du ravisseur et la bataille acharnée pour délivrer la proie<sup>83</sup>. De façon générale, l'enquête est souvent conduite par un proche de la victime qui cherche des indices en tâtonnant. Il se retrouve aux prises « avec un mystère qu'il devra résoudre pour continuer le cours de sa vie<sup>84</sup> ». À la différence du roman noir, le roman à suspense s'intéresse peu à la critique sociale et à la description des milieux. Souvent, l'histoire se déroule au sein de la classe moyenne. « L'une des caractéristiques du récit à suspense est de jouer de la tension entre l'univers quotidien des personnages et l'inconnu qui fait brusquement irruption<sup>85</sup> ». Des événements du passé, tels que des souvenirs traumatiques liés à l'enfance, peuvent resurgir. « Très souvent, *l'histoire présente apparaît comme la répétition d'une histoire passée, enfouie, offrant une seconde chance de s'en sortir aux personnages*<sup>86</sup> ».

Plusieurs auteurs ont exploré le roman à suspense. William Irish fait partie de ceux dont plusieurs œuvres ont été portées à l'écran dont *Fenêtre sur cour* (1954) par le « maître du suspense », Alfred Hitchcock. Le cinéaste adapte d'autres romans policiers à suspense tels que *L'Inconnu du Nord-Express* (1951) de Patricia Highsmith et *Sueurs froides* (1958) de Boileau-Narcejac. De nos jours, Mary Higgins Clark est la reine du suspense, connue entre autres, pour *La Nuit du renard* (1977), récipiendaire du Grand prix de Littérature policière (1980) ou *Nous n'irons plus au bois* (1992).

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>84</sup> Maryse Petit et Gilles Menegaldo, *op. cit.*, p. 7.

<sup>84</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 10.

<sup>85</sup> Franck Évrard, *op. cit.*, p. 64.

<sup>86</sup> Yves Reuter, *op. cit.*, p. 88. Les italiques sont de l'auteur.

Tout bien considéré, le roman à énigme, le roman noir et le roman à suspense confèrent au roman policier une hétérogénéité qui s'accompagne aussi de questionnements quant aux potentialités de renouveau du genre.

#### **1. 1. 4 Divergences des études sur le polar et renouvellement du genre**

Quand on examine les différents dispositifs du genre policier, on a l'impression qu'il offre peu de possibilités en matière de renouvellement. Les analyses sur le genre confirment le caractère répétitif de la littérature dite sérielle. Spécialiste des littératures populaires, Paul Bleton met en évidence le « recyclage intertextuel particulier à la paralittérature<sup>87</sup> » qui a pour but de réactiver la mémoire intertextuelle du lecteur. C'est d'ailleurs sur l'acte de lecture que sa recherche se penche. Le titre de son ouvrage, *Ça se lit comme un roman policier : comprendre la lecture sérielle*, le préfigure. Réfléchissant sur les mécanismes de la sérialité, Bleton soutient que la paralittérature est codifiée; néanmoins elle accepte « des expérimentations sur ses conventions<sup>88</sup> ». Il en est de même de Jacques Dubois qui reconnaît que le roman policier est « perçu comme un lieu d'expérimentation<sup>89</sup> ». De façon générale, au sein de la littérature, qu'elle soit populaire ou « lettrée », « une transgression (partielle) du genre est presque requise : sinon, l'œuvre manquera du minimum d'originalité requise<sup>90</sup> ». Si des infractions au code sont autorisées, concernant le roman policier, Marc Lits considère que « la seule possibilité d'émerger

---

<sup>87</sup> Paul Bleton, *Ça se lit comme un roman policier : comprendre la lecture sérielle*, Québec, Éditions Nota Bene, 1999, p. 13.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>89</sup> Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>90</sup> Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *op. cit.*, 1972, p. 195.

consiste à trouver une niche dans une sous-catégorie : l'enquête ethnologique en territoire navajo d'un Tony Hillerman, la plongée dans l'histoire, les héroïnes féminines voire féministes [...]»<sup>91</sup> ».

Dans son étude intitulée *Le roman policier*, Yves Reuter s'efforce de délimiter et d'appréhender le genre par l'entremise de son histoire et de son organisation interne. S'il est avéré que le polar est identifiable à ses personnages (loser, privé, femme fatale ou vamp, tueur, politicien véreux<sup>92</sup>), à son langage argotique et à ses scènes emblématiques (interrogatoire, scène de poursuite, etc.), le roman noir se distingue par « cette volonté de réalisme et cette intrusion du sociopolitique<sup>93</sup> », d'où une quête ardente de mise en scène du réel. Dire qu'il porte en son sein la critique sociale serait tautologique. Dans ces conditions, comment l'écrivain peut-il éviter l'écueil de la redite? Comment peut-il produire de l'inédit? L'entreprise semble ardue, mais Yves Reuter affirme que « le modèle du roman noir est ouvert. [...] On n'a d'ailleurs pas tenté de le codifier par des systèmes de règles<sup>94</sup> ». Cette malléabilité laisse la voie libre à une pratique variée du polar. « [L]a prise en compte du référent historico-social explique en grande partie [sa] souplesse<sup>95</sup> ». Cette dernière autorise la remise en cause des conventions qui régissent le genre. L'ouvrage d'Agatha Christie, *Le meurtre de Roger Ackroyd*, où le narrateur est le meurtrier, en offre une illustration convaincante. « Il s'agit bien sûr [...] d'une entorse aux règles du genre, mais on peut se demander quel roman pourrait l'éviter totalement<sup>96</sup> ». Selon Reuter, cette entrave « a produit l'un des romans les plus surprenants et les plus intéressants du genre<sup>97</sup> ». Il ressort que cette oeuvre est mentionnée par plusieurs critiques (Todorov, Vanoncini, Reuter, Évrard, Lits,

---

<sup>91</sup> Marc Lits, *op. cit.*, p. 30.

<sup>92</sup> Yves Reuter, *op. cit.*, p. 68.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>94</sup> *Loc. cit.*

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>97</sup> *Ibid.*, 2007, p. 46.

etc.) comme s'il s'agissait du modèle type de la transgression du canon. Bien qu'il soit question d'un roman à énigme, la récurrence de cet exemple tend à souligner la difficulté de contrevenir aux conventions du genre. L'assertion de Tzvetan Todorov va dans ce sens : « le roman policier par excellence, [...] n'est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s'y conforme<sup>98</sup> ». Pourtant, de nombreux auteurs contreviennent à la norme. Tout se passe comme si c'était une contrainte du genre puisqu'ils sont tiraillés entre le désir de surprendre le lectorat tout en répondant à son horizon d'attente, ce que à quoi Marc Lits adhère en affirmant « qu'on peut montrer, en s'appuyant sur les concepts de code et de contrat, comment tout auteur de récit policier joue de la tension entre ces deux notions, se permettant de transgresser les lois du code pour mieux respecter le contrat de lecture convenu avec le lecteur<sup>99</sup> ». Que faut-il entendre par « code »? D'après Lits, il désigne l'ossature du genre qui peut être identifiée par le lecteur grâce à divers procédés paratextuels et discursifs. Il reste que le code doit être subverti pour permettre à l'écrivain d'honorer le contrat de lecture; c'est ce dernier qui devrait être privilégié. Lits rapporte le cas où l'enquêteur – un policier – s'avère être le coupable. Le manquement à la règle est indiscutable, toutefois l'entente a été respectée puisque le lecteur a été entraîné sur de mauvaises pistes jusqu'au dénouement. Paradoxalement,

pour respecter le contrat de lecture, la subversion du genre est quasi inscrite dans son code générique, et elle impose d'aller toujours plus loin dans les innovations, jusqu'au moment où la frontière, toujours floue, entre ce qui relève du genre et ce qui y échappe est franchie. Il s'agit donc de transgresser tout en restant dans certaines limites, mais en sachant que le contrat impose la subversion<sup>100</sup>.

Le polar se développe grâce à un mécanisme d'auto-régulation du genre. Le rapport ambivalent loyauté/déloyauté aux conventions est nécessaire à l'évolution du genre; « “[l]es grands textes

---

<sup>98</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 10.

<sup>99</sup> Marc Lits, *op. cit.*, p. 109.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 111.

de la littérature policière enfreignent les lois du genre »<sup>101</sup> ». Dubois suggère des dispositions qui pourraient amener le polar à ne pas être qu'une série de variantes. Il rappelle qu'« au départ, il y a l'invariant : un crime a été commis et il s'agit d'en identifier l'auteur. [...] Ensuite la variation s'introduit<sup>102</sup> ». La modification du genre passe donc par le « contexte (dispositif particulier d'un récit donné)<sup>103</sup> » et par l'« intertexte (toutes les solutions exploitées par le genre)<sup>104</sup> ».

Réfléchissant au « jeu avec le code », Dubois avance que

[t]oute solution à une énigme policière se veut donc surprenante. Toute solution n'est pas pour autant transgressive. Ou, si elle l'est, c'est de façon embryonnaire et comme allusive. Il est, par contre, toute une série de cas marqués qui correspondent à cette expérimentation sur les limites du code et de la norme<sup>105</sup>.

Pour déterminer les diverses possibilités offertes aux romanciers, Dubois recense quelques distorsions par rapport à la convention tout en précisant que « le seul principe de la variation rhétorique est impuissant à rendre compte de l'infinie capacité à s'écarter du code, à perturber sa combinatoire, à produire des versions nouvelles du modèle primitif<sup>106</sup> ». Ces entorses concernent « la figure du coupable qui est le lieu des métamorphoses<sup>107</sup> ». Tout d'abord, les « écarts déontologiques » où le coupable est au-dessus de tout soupçon en raison de sa « profession à forte prescription déontologique<sup>108</sup> ». Il répertorie « le médecin et le prêtre et [...] le juge, l'avocat et le policier. Les premiers ont affaire avec la vie et la mort, les seconds avec la loi et l'ordre<sup>109</sup> ». Ces figures incarnent une institution et « faire mine de les contester en donnant leurs représentants pour des tricheurs relève d'un parti pris choquant en l'occurrence<sup>110</sup> ». Certes, « toute profession,

---

<sup>101</sup> Yves Reuter, *op. cit.*, 2009, p. 111. Citation de Jacques Dubois.

<sup>102</sup> Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 106.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>104</sup> *Loc. cit.*

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>109</sup> *Loc. cit.*

<sup>110</sup> *Loc. cit.*

même la plus digne, a ses brebis galeuses. Mais l’habileté du romancier voudra que le médecin ou le juge coupables soient de préférence non des membres équivoques de la corporation mais des personnalités remplissant correctement leurs fonctions<sup>111</sup> ». Dubois prend soin de préciser que « [t]out un horizon d’attente, culturel et idéologique, est ici en cause, pouvant varier d’un pays à l’autre, donc d’une littérature à l’autre<sup>112</sup> ».

Les « écarts moraux<sup>113</sup> », quant à eux, bannissent d’office les meurtres commis entre époux ou amants. Le meurtre familial perpétré dans *La décade prodigieuse* d’Ellery Queen (1971) – l’agent de police assassine sa mère – exemplifie ce type d’entrave pour lequel « un puissant interdit entre en jeu et nous avons peine à croire qu’il puisse être transgressé. On ne fait pas couler [...] son propre sang. On ne fait pas violence aux siens, qu’il s’agisse de la relation parents-enfants ou de celle qui unit frères et sœurs<sup>114</sup> ». Ce type de criminalité « est en fait dans l’ordre du prévisible dans la mesure où elle est répandue dans la réalité comme dans le roman<sup>115</sup> ».

Avec les « écarts génériques<sup>116</sup> », le criminel n’est « personne ou en tout cas une non-personne<sup>117</sup> ». Cette catégorisation porte directement « atteint[e] à la loi narrative et à un certain vraisemblable<sup>118</sup> ». Ces « transgressions s’avèreront parfois comme les plus scandaleuses, les plus perturbantes<sup>119</sup> » tels que l’ourang-outang dans *Double Assassinant dans la rue Morgue*

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>112</sup> *Loc. cit.*

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>114</sup> *Loc. cit.*

<sup>115</sup> *Loc. cit.*

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>117</sup> *Loc. cit.*

<sup>118</sup> *Loc. cit.*

<sup>119</sup> *Loc. cit.*

d'Edgar Allan Poe ou « un écrit tue<sup>120</sup> » dans *L'Affaire-Fiacre* de Simenon. Dans *Le Crime de l'Orient-Express* d'Agatha Christie ou sous la plume de Stanislas-André Steeman dans *L'Assassin habite au 21*, le coupable est multiple et prend la forme de plusieurs personnages<sup>121</sup>. À cela s'ajoutent « trois grands cas de figure [qui] se détachent du lot<sup>122</sup> » :

- « *Le coupable est le destinateur*<sup>123</sup> » comme dans *Dix Petits Nègres* d'Agatha Christie où le meurtrier fait partie de la liste des victimes.
- « *Le coupable est l'enquêteur*<sup>124</sup> ». Cette solution représente « [l]a transgression à son comble puisqu'elle confond les deux rôles polaires et antagonistes. [...] De plus, on l'a compris, cette transgression se double du scandale professionnel ou déontologique qui a été évoqué précédemment<sup>125</sup> ». Quant au lecteur, il risque d'être ébranlé car il est conduit à s'identifier au criminel ce qui représente, pour un écrivain, une opportunité « tout à la fois tentante et fort délicate à manier. [...] Il reste donc aux auteurs à ruser avec cette solution extrême ou brutale<sup>126</sup> ». Ceux qui s'y emploient, confondent « le coupable avec un adjoint ou avec un collègue et concurrent du héros détective<sup>127</sup> ». D'autres exploitent la thématique du dédoublement de la personnalité tel que dans *L'été meurtrier* de Sébastien Japrisot.
- « *Le coupable est le narrateur*<sup>128</sup> ». La référence en la matière demeure *Le Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie et pour cause, « l'assassin est à la fois héros, enquêteur, amie de la victime (en plus le médecin de famille [...]) et enfin énonciateur<sup>129</sup> ».

---

<sup>120</sup> *Loc. cit.*

<sup>121</sup> *Loc. cit.*

<sup>122</sup> *Loc. cit.*

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 116. En italique dans le texte.

<sup>124</sup> *Loc. cit.*

<sup>125</sup> *Loc. cit.*

<sup>126</sup> *Loc. cit.*

<sup>127</sup> *Loc. cit.*

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 117.



Finalement, il est indéniable que le polar manifeste le besoin de se renouveler. Bleton, Lits, Reuter et Dubois ont mis l'accent sur le fait que le genre porte en son sein les outils de sa propre contestation. Depuis quelques années, de « nouveaux » pays s'emparent du roman policier ce qui participe également à son renouveau.

Il semble même que le figement des formes fondatrices, originellement rattachées à des sphères culturelles déterminées, suscite une importante création dans des pays longtemps dépourvus de produits autochtones. Le genre possède désormais une solide branche italienne, espagnole, hollandaise et suédoise. [...] Quant aux pays traditionnellement producteurs de romans policiers, leurs auteurs ouvrent sans cesse des domaines thématiques nouveaux, problématissent les stéréotypes et affinent les modalités de représentation du genre<sup>130</sup>.

En ce qui concerne les littératures issues de la francophonie, elles ne sont pas en reste. L'Afrique subsaharienne et le Maghreb ont tôt fait de s'approprier le roman policier. Plusieurs œuvres provenant de ces régions bénéficient d'une diffusion internationale, davantage que les polars émanant des Caraïbes. Immanquablement, la migration du genre n'est pas sans effet sur ses schémas classiques.

## 1.2 État des lieux : littératures francophones

En raison d'une histoire imprégnée par la colonisation, les littératures francophones ont longtemps été – et continuent à être – perçues comme « engagées » puisque fortement empreintes de thèmes historiques, de revendications nationalistes et d'un imaginaire de la migration. Dans son étude dédiée aux *Poétiques francophones*, Dominique Combe l'atteste quand il affirme que

---

<sup>129</sup> *Loc. cit.*

<sup>130</sup> André Vanoncini, *op. cit.*, p. 103.

[s]ouvent, le discours critique sur la francophonie n'échappe pas complètement au parti pris idéologique, qui marque profondément les littératures "post-coloniales", soucieuses de délivrer un message politique et social. Et l'analyse tourne au réquisitoire contre la colonisation ou contre le "néo-colonialisme", au détriment de la dimension littéraire<sup>131</sup>.

L'aspect littéraire est également esquivé au nom de l'épineuse question de la langue. « [À] cause de sa situation, l'auteur francophone est condamné à penser la langue<sup>132</sup> ». Tout se passe comme si l'écrivain francophone ne peut s'affranchir de préoccupations linguistiques. Dans le même ordre d'idées, Jean-Marc Moura précise que

[I]es lettres postcoloniales s'inscrivent dans un contexte où coexistent des univers symboliques différents dont l'un a d'abord été imposé et a reçu le statut de modèle. Dans cette situation, la construction par l'œuvre de son propre contexte énonciatif est à la fois plus complexe et plus importante. Pour l'auteur anglophone, francophone, hispanophone, néerlandophone, créolophone, il s'agit d'établir son texte dans un milieu instable (et d'abord au plan linguistique), où les hiérarchies sont fluctuantes, les publics hétérogènes, et souvent de le faire reconnaître sur une scène lointaine<sup>133</sup>.

Il est à noter que plusieurs initiatives se mettent en place dans le but d'établir des instances de légitimation locales.

Alors qu'elles étaient d'abord inféodées à la littérature française, l'évolution des littératures d'Afrique subsaharienne, de la Caraïbe et du Maghreb les a amenées à développer leurs propres canons esthétiques ancrés dans les pratiques culturelles et l'imaginaire précoloniaux mais infléchis par les relations transculturelles instaurées par l'histoire coloniale<sup>134</sup>.

Dans ce cadre, bien des écrivains s'approprient des genres populaires jadis considérés comme marginaux tel le roman policier. Si la production de polars en provenance de la Caraïbe francophone demeure peu connue, ce n'est pas le cas d'œuvres originaires de l'Afrique subsaharienne et du Maghreb qui jouissent dorénavant d'une reconnaissance internationale.

---

<sup>131</sup> Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1995, p. 7.

<sup>132</sup> Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, coll. « Écritures francophones », 1995, p. 38.

<sup>133</sup> Jean-Marc Moura, « Des discours caribéens », dans Lieven D'Hulst, Jean-Marc Moura, Liesbeth De Bleeker et Nadia Lie (dir.), *Caribbean Interfaces*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2007, p. 185-186.

<sup>134</sup> Christiane Ndiaye, « Parole ouverte », dans Christiane Ndiaye (dir.), *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2004, p. 269-270.

### 1. 2. 1 Ailleurs dans la francophonie (Afrique et Maghreb)

À l'Afrique est associée une thématique abondamment mise en scène dans des romans français appartenant au roman policier<sup>135</sup>. Décolonisation, guerre, dictature et trafic d'influence représentent des toiles de fond de prédilection de bon nombre de polars produits en Europe et en Amérique. La tendance tend à s'inverser quand des auteurs africains investissent, à leur tour, le genre. Ils mettent en scène les réalités de leur pays. Pour rendre compte de cette floraison de textes, le *Dictionnaire des littératures policières* (2008) insère une notice consacrée au continent. On y apprend qu'Asse Guèye, originaire du Sénégal, s'intéresse au genre dès 1986 avec *No Woman No Cry*. Depuis, les Zaïrois Achille F. Ngoye et Baenga Bolya, les Sénégalais Abasse Ndione et Lucio Mad, le Camerounais Mongo Béti, l'Angolais Pepetela et les Maliens Moussa Konaté et Aïda Mady Diallo, rare femme à s'être appropriée le polar, lui ont emboîté le pas. Mentionnons le roman de Modibo Sounkalo Keita, *L'archer bassari* paru dès 1984 aux éditions Karthala. Des maisons d'édition ou des collections éphémères ont également contribué à l'essor des polars africains comme « Polars noirs » (L'Harmattan) et « NEA polar » des Nouvelles Éditions Africaines<sup>136</sup>. La plupart des romans policiers sont publiés au sein de maisons d'édition parisiennes établies ou spécialisées dans le genre dont Fayard, Julliard, Serpent à plumes ou la mythique « Série Noire » de Gallimard. Une large distribution leur est ainsi assurée. Cet état des choses ne saurait faire oublier que « le corpus des études francophones n'évolue, le plus souvent, que sous l'influence des facteurs extérieurs<sup>137</sup> ». Bien que cette réalité tende à changer, les écrivains francophones reconnus le sont souvent par des

---

<sup>135</sup> Claude Mesplède, (dir.), *Dictionnaire des littératures policières, A-I*, entrée « Afrique », Nantes, Joseph K., 2007, p. 38.

<sup>136</sup> Jason Herbeck, *op. ci.*, 2009, p. 63.

<sup>137</sup> Michel Beniamino, *Les études littéraires francophones : état des lieux*, Paris, Montréal, L'Harmattan, coll. « Travaux et recherches », 2003, p. 9.

instances de légitimation extrinsèques. Cependant, dans le but d'appuyer la production littéraire africaine, un festival « Polar à Dakar » se déroule dans l'enceinte du centre culturel français. La direction artistique de la première édition, en février 2000, est assurée par l'écrivain Lucio Mad<sup>138</sup>. En 2004, le Mali emboîte le pas au Sénégal quand il consacre son festival « Lire en fête » au polar. Cette activité a été initiée par le gouvernement malien avec le concours de l'Ambassade de France<sup>139</sup>. À ce jour, il n'existe pas d'initiative semblable dans la Caraïbe francophone.

Estelle Maleski nous apprend que, dans les années 80, le polar en provenance du Maghreb apparaît de manière significative d'abord en Algérie avec les écrits de Djamel Dib et de Salim Aïssa qui rencontrent un succès local<sup>140</sup>. Au tournant des années 1990, le roman policier connaît un accroissement remarquable. Cet avènement concorde avec la crise économique et sociale qui secoue la région. Actuellement, Yasmina Khadra demeure le chef de fil de ce genre d'autant plus que son œuvre est renommée en dehors de son pays. Du côté du Maroc, c'est Driss Chraïbi, considéré comme l'un des bâtisseurs de la littérature maghrébine d'expression française, qui s'aventure dans le genre avec la série consacrée à l'inspecteur Ali.

Longtemps estimées comme « mineures », les littératures francophones jouissent à présent d'une certaine légitimation tant auprès des critiques que des institutions d'enseignement pour autant qu'elles soient diffusées par des maisons d'édition prestigieuses, souvent basées en France.

---

<sup>138</sup> Olivia Marsaud, « Le polar s'encre en Afrique (1 ère partie) : sueurs froides à Dakar », <http://www.afrik.com/article471.html>, consulté le 25 octobre 2012.

<sup>139</sup> M. Konaté, « Lire en fête : le polar affiche ses lettres de noblesse », <http://www.africatime.com/guinee/nouvelle.asp>, consulté le 25 octobre 2012.

<sup>140</sup> Estelle Maleski, *op. cit.*, consulté le 23 octobre 2012.

Dans ce cas de figure, nous constatons que la situation de la francophonie caribéenne diffère peu des littératures francophones africaine ou magrébine.

### 1. 2. 2 Dans la Caraïbe francophone

Pôle attractif majeur, la France continue d'exercer son influence sur nombre d'auteurs caribéens francophones, mais plusieurs tentent de contourner sa suprématie en s'engageant dans des réseaux locaux avec, pour conséquence, une distribution des œuvres plus limitée et un bassin restreint de lecteurs. Une autre génération d'écrivains marque, par la diversité de sa production et les thématiques abordées, une (r)évolution de cette littérature. Nous en voulons pour preuve l'apparition de collections spécialisées au sein de maisons d'édition qui soutiennent la vitalité du genre (Caraïbéditions, Orphie et Mémoire d'encrier). Si des polars sont édités par des maisons d'édition établies telles que Métailié ou Laffont, la majorité est publiée localement : Deschamps (Haïti), Ibis rouge (Guyane), Martinique Éditions, Jasor et Caraïbéditions (Guadeloupe). Cette dernière fait l'objet d'un article paru dans le périodique *Marianne* (hors-série « Spécial polar ») qui s'est intéressé à la collection « polar » de ladite maison. D'après son fondateur, Florent Charbonnier, il

est certain que le polar caribéen peut s'affirmer : “ *C'est un genre dont les gens raffolent de plus en plus. Le but est de répondre à des attentes locales. Les Antillais aiment lire, mais de l'album jeunesse à l'essai ou au roman, ce sont des genres littéraires nourris par la métropole. Il y avait une attente de polars locaux* ”<sup>141</sup>.

La marge s'organise. Les défis sont grands pour les littératures francophones de la Caraïbe car elles peinent à affirmer leur autonomie, malgré des efforts tangibles de décentralisation. Il est aisé

---

<sup>141</sup> *Marianne Polars, Hors-Série*, « Caraïbéditions. Le bastion du polar antillais », Mars 2015, p. 28.

de saisir pourquoi le polar fait l'objet d'une double marginalisation : le lieu d'énonciation et le choix du genre. Néanmoins, la pluralité de notre corpus démontre la vigueur du polar caribéen.

Comment définir alors un roman policier antillais? On peut avancer que c'est l'histoire d'une enquête qui manque parfois au protocole narratif et qui ne suit donc pas forcément les formules souvent prédéterminées du genre. Une telle classification s'avère pourtant hâtive et réductrice car il faut le respect des critères génériques, elle sous-entend toutefois que les caractéristiques que l'on pourrait tenter d'attribuer au polar antillais sont autant d'imperfections par rapport au prototype occidental. Bien au contraire, de par ses divergences de typologie policière, le roman antillais remet en question les traditions qu'il tend à transgresser, et ce pour rester fidèle au contexte socio-historique dans lequel il se déroule<sup>142</sup>.

Par les diverses stratégies d'écriture employées, ces romans procèdent à l'examen du genre. À notre sens, l'acclimatation du roman policier contribue à « relanc[er] le débat, tant sur le style que sur le contenu de l'écriture antillaise<sup>143</sup> ». Pour alimenter la discussion, les tenants de la créolité plaident pour une littérature « où se mobiliseraient tous les genres littéraires (séparément ou dans la négation de leurs frontières)<sup>144</sup> ». Ces réflexions ne sauraient être menées sans le développement d'un discours critique endogène, avec une portée significative, pour faire valoir le dynamisme de la production littéraire autant dans les Antilles-Guyane qu'à Haïti.

### 1. 2. 3 La littérature haïtienne

La naissance de la littérature haïtienne coïncide avec l'accession du pays à l'indépendance. Pendant longtemps, la révolution haïtienne constitue une thématique dominante chez les romanciers et les poètes. C'est le cas du premier roman de la littérature haïtienne,

---

<sup>142</sup> Jason Herberck, « Le Polar aux Antilles et le cas de *Rosalie l'Infâme* d'Évelyne Trouillot », *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Paris, Karthala, 2011, p. 280.

<sup>143</sup> Ralph Ludwig, « Introduction : Écrire la parole de nuit », dans Ralph Ludwig (dir.), *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, p. 14.

<sup>144</sup> Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 22.

*Stella*, d'Émeric Bergeaud paru en 1859<sup>145</sup>. Vers la fin du XIXe siècle, la revue *La Ronde* voit le jour; elle sera suivie d'autres parutions dont les romans inspirés de l'« audience<sup>146</sup> » comme ceux de Justin Lhérisson. Ce genre traditionnel a inspiré de nombreux auteurs tel que Gary Victor – dont des œuvres figurent dans notre corpus – qui est « passé maître dans l'art de l'audience<sup>147</sup> ».

Au XXe siècle, la littérature haïtienne connaît un autre tournant de son histoire. L'occupation américaine, de 1915 à 1934, ébranle la première République noire. C'est dans ce contexte que le mouvement indigéniste voit le jour. Pour illustrer les thèses défendues par ce mouvement, son fondateur, Jean Price-Mars fait paraître *Ainsi parla l'Oncle* en 1928. La notoriété de ce courant tient aussi du succès de l'œuvre de Jacques Roumain dont le roman le plus célèbre est *Gouverneurs de la rosée* (1944). Soulignons la contribution de Jacques-Stephen Alexis qui est également connu pour ses « Prolégomènes à un Manifeste du Réalisme Merveilleux<sup>148</sup> » (1956).

---

<sup>145</sup>Léon-François Hoffman, *Littérature d'Haïti*, Vanves, EDICEF/AUPELF, coll. « Histoire littéraire de la francophonie », 1995, p. 111.

<sup>146</sup> L'audience est un genre littéraire propre à Haïti qui a été transposé à l'écrit par Justin Lhérisson. Ce genre a été théorisé par Georges Anglade qui le définit comme suit : « Tirer des lodyans c'est raconter des histoires lorsqu'une assistance s'y prête et qu'un conteur se lance. [...] La lodyans doit être classée parmi les créations collectives haïtiennes les plus significatives que sont le Vodou, le créole, la commercialisation par *madansara*, le compagnonnage des jardins paysans, la peinture, le marronnage, la gaguère des combats de coqs, le carnaval etc. Et cette lodyans est le mode littéraire le plus généralisé, le plus populaire, le plus ancien aussi dans l'expression du romanesque de ce peuple profond tel qu'il s'exprime en son pays profond.» (« De la lodyans comme genre à haut risque de la miniature et de la mosaïque », *Les Blancs de mémoire*, Montréal, Boréal, 1999, p. 7-9). En italique dans le texte original.

<sup>147</sup> Entretien de Gary Victor réalisé par Jérôme Goude, « Banal oublié », *Le matricule des anges. Le mensuel de la littérature contemporaine*, [http://www.lmda.net/din/tit\\_lmda.php?Id=60140](http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=60140), consulté le 7 novembre 2012.

<sup>148</sup> Alexis, Jacques Stephen, « Prolégomènes à un manifeste du Réalisme merveilleux des Haïtiens », <http://www.cairn.info/revue-presence-africaine-2002-1-page-91.htm>, consulté le 17 avril 2014.

Le surréalisme a laissé son empreinte dans les poèmes de Magloire-Saint-Aude et Davertige. Mais le climat répressif imposé par le régime duvaliériste contraint de nombreux intellectuels à prendre le chemin de l'exil. Cet exode a donné lieu à une littérature produite en diaspora dans la mesure où une grande partie de la production littéraire écrite par des auteurs originaires d'Haïti a été publiée hors de ce pays à partir des années 1970.

En ce qui a trait au roman policier, Claude Dambreville inaugure le roman policier dans des quotidiens haïtiens sous la forme de feuilletons dans les années 60. Du Québec, Anthony Phelps et Gary Klang se lancent dans l'aventure en publiant *Haïti! Haïti!* (1985). Signalons également les œuvres d'Émile Ollivier, *Les urnes scellées* (1986) et *Hokufu* de Jean-Claude Fignolé paru l'année suivante. Bien que le genre soit peu développé dans les lettres haïtiennes, le chef de file incontesté en la matière demeure Gary Victor qui vit, comme Fignolé, dans son pays. Sous la direction d'Edwidge Danticat, des ouvrages collectifs, *Haïti noir* (2011, 2014) réunissent, entre autres, divers textes noirs d'auteurs haïtiens ou étrangers dont Gary Victor. Ils y dépeignent le pays dans l'optique du crime et de la mort. Une initiative similaire voit le jour avec des écrivains haïtiens et antillo-guyanais pour la parution, dans la Série noire de Gallimard, de *Noir des Îles* (1995), préfacée par Jean-Claude Charles.

#### **1. 2. 4 La littérature antillaise**

Les critiques considèrent que la littérature francophone antillaise (Guadeloupe et Martinique) se manifeste sur la scène internationale avec les textes d'Aimé Césaire. Dès 1932, de jeunes étudiants antillais prennent leur distance avec une littérature d'acculturation en créant



une revue, *Légitime Défense*, publiée à Paris. C'est qu'autrefois, les œuvres en provenance des Antilles françaises étaient qualifiées de « doudouistes ».

La littérature antillaise a été traversée par différentes tendances. La négritude repose sur le refus des préjugés qui pèsent sur les peuples noirs. Les adeptes de ce courant vont s'appliquer à mettre en valeur l'origine africaine des Antillais et à relever l'humiliation qui l'entachait. C'est précisément cet aspect qui sera contesté par la suite car il tient à l'écart l'identité créole des Antillais. La controverse a ouvert la voie à l'antillanité prônée par Édouard Glissant. Cette théorie met l'accent sur la dimension géographique et la spécificité de l'imaginaire antillais qui en découle. Le rêve de son initiateur n'était-il pas qu'une « fédération caraïbe<sup>149</sup> » soit créée?

Dans les pas de l'antillanité, vers la fin des années 80, *Éloge de la créolité* de Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant voit le jour. Ce manifeste milite pour une littérature antillaise métamorphosée, c'est-à-dire où la langue et la culture créoles auraient une place de choix, « sans pour autant délaisser les bouillonnements où la modernité littéraire actionne le monde<sup>150</sup> ».

En ce qui concerne l'appropriation du roman policier, les débuts du genre remontent au XIXe siècle avec les écrits du Guadeloupéen Adolphe Belot en 1868. Il fait paraître un roman-feuilleton, *Le Secret terrible (Mémoires d'un caissier)* écrit avec la contribution de Jules Dautin,

---

<sup>149</sup> Marie-Christine Rochmann, « L'Afrique dans l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant », *L'Afrique noire dans les imaginaires antillais*, dans Obed Nkuzimana, Marie-Christine Rochmann et Françoise Naudillon (dir.), Paris, Karthala, 2011, p. 43.

<sup>150</sup> Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 43.

ainsi que *La Femme de feu*, titre racoleur, en 1874<sup>151</sup>, qui raconte l'« histoire d'une nymphomane, Diane Bérard, que le désir pousse au crime ce qui permet d'unir l'érotisme au canevas policier<sup>152</sup> ». Jack Corzani spécifie que Belot « s'illustra pêle-mêle dans le genre “judiciaire” particulièrement en vogue (*Le Drame de la rue de la Paix, L'Article 47*)<sup>153</sup> ». Comme c'est souvent le cas, à l'époque, Belot ne met pas en scène son île natale qu'il a quittée à l'âge de six ans pour ne plus jamais y revenir. Cet écrivain populaire choisit le registre de la paralittérature avec à son actif, entre autres, des romans sentimentaux qui s'écoulent à plus de quatre cent mille exemplaires<sup>154</sup>! En 1930, son compatriote Sully Lara publie *Sous l'esclavage*. Deux ans plus tard, le Martiniquais Salavina, fait paraître *Amours tropicales ou Martinique aux siècles des Rois*, un « roman de mœurs [qui] tourne au roman noir<sup>155</sup> ». En 1948, son compatriote Daniel de Grandmaison publie *Rendez-vous au Macouba*, sous-titré « roman de mœurs martiniquaises », qui situe l'intrigue dans la sphère békée. Près de trente ans après cette publication, *Le Bal des créoles*, du même auteur, paraît en 1976.

Quelques années après avoir publié son essai *Les puissances d'argent en Martinique : l'État français, la caste béké et les autres* (1984), Guy Cabort-Masson fait paraître *Qui a tué le Béké de Trinité?* (1989) suite à un fait divers qui a secoué la Martinique dans les années 1940.

---

<sup>151</sup> Estelle Maleski, *op. cit.*, consulté le 23 octobre 2012.

<sup>152</sup> Jack Corzani, *La Littérature des Antilles-Guyane françaises*, tome I, Fort-de-France, Éditions Désormeaux, 1978, p. 135.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>154</sup> *Loc. cit.*

<sup>155</sup> Jack Corzani, *La Littérature des Antilles-Guyane françaises*, tome II, Fort-de-France, Éditions Désormeaux, 1978, p. 43.

Les femmes ne sont pas en reste puisque Claude et Marie-Magdeleine Carbet publient leur recueil de nouvelles, *Braves gens de la Martinique* en 1957. Michèle Lacrosil, romancière guadeloupéenne, fait paraître *Demain Jab-Herma* (1967) aux Editions Gallimard où « la sorcellerie, la légende, le passé glorieux et mystérieux de la Guadeloupe semblent les véritables instigateurs du drame<sup>156</sup> ». Quant à Janine et Jean-Claude Fourier, ils sont les auteurs de *Morts sur le morne* (1986) qui met en scène les principaux groupes raciaux de l'archipel. Malgré ces parutions, la production demeure intermittente; on ne saurait donc affirmer qu'il existe une véritable tradition du roman policier dans ces îles. Dans un environnement marqué par la contestation sociale, la littérature « lettrée » s'imposait comme choix, aux dépens d'une littérature considérée comme facile. D'emblée, la transposition du genre est entravée par une perception négative, de sorte que peu de romans policiers sont édités jusqu'aux années 80. À partir de la décennie suivante, des auteurs investissent davantage le genre. Une production apparaît de manière plus constante et persiste jusqu'à aujourd'hui.

### **1. 2. 5 La littérature guyanaise**

La littérature guyanaise, parent pauvre des littératures francophones, demeure peu explorée. Cette désaffectation « donne l'impression d'une Guyane restée stérile, fidèle à cette "image" du pays où rien ne prospère sauf...le bain<sup>157</sup> ». Pourtant, la naissance de cette littérature se situe dès 1885, avec la parution d'*Atipa* d'Alfred Parépou, roman écrit en créole.

---

<sup>156</sup> Jack Corzani, *La Littérature des Antilles-Guyane françaises*, tome V, Fort-de-France, Éditions Désormeaux, 1978, p. 255.

<sup>157</sup> Biringanine Ndagano et Monique Blérard-Ndagano, *Introduction à la littérature guyanaise*, Guyane française, CDDP de la Guyane, 1996, p. 10.

Apôtre de la négritude aux côtés d'Aimé Césaire et de Léopold Sédar Senghor, Léon Gontran Damas demeure l'auteur guyanais le plus connu jusqu'à présent.

C'est en 1939 que René Jadfard fait paraître le premier roman policier écrit par un Guyanais, *Drôle d'assassin*, qui sera suivi en 1947 de *L'assassin joue et perd*. Sans équivoque, les titres annoncent la filiation au genre. Ces œuvres prennent pour cadre la France et l'Italie; la Guyane est absente des intrigues. Selon Jack Corzani, Jadfard fait preuve d'« une certaine ouverture d'esprit<sup>158</sup> ». Ce n'est qu'à partir des années 70 que le « roman d'intrigues<sup>159</sup> » fait son apparition avec la mise en scène de la Guyane en arrière-plan. Peu d'écrivains investissent ce genre à l'exception de l'œuvre de Bertène Juminer, *Les Héritiers de la presqu'île* (1979). L'histoire se situe au Sénégal et met en vedette un détective privé, Bob Y. Bacon, « diplômé de l'Académie de Paris et du New Jersey<sup>160</sup> ». Pierre-Albert Murtill, de son vrai nom André Paradis, publie *Tiers mort* (1975) et *Un coin sans flics* (1976). Il récidive en faisant paraître *Le soleil du fleuve* (2002) tandis qu'en 1994, Patrice Mouren-Lascaux publie *Canal Laussat*. On peut donc considérer que la pratique du roman policier demeure timide en Guyane.

Durant les années 80, le concept de guyanité s'ébauche, mais n'arrive pas à émerger en tant que courant littéraire. Il fait l'objet de débats « qui se résument à une série de définitions historiques<sup>161</sup>». Pour certains penseurs, « *la créolité et la guyanité se recourent sans se confondre*<sup>162</sup> » alors que pour d'autres, tel Pierre Pinalie, « *l'une et l'autre ne sont que les faces de la même notion, ou du moins que l'une – la guyanité – est presque totalement comprise dans*

---

<sup>158</sup> Jack Corzani, *La Littérature des Antilles-Guyane françaises*, tome VI, Fort-de-France, Éditions Désormeaux, 1978, p. 52.

<sup>159</sup> Biringanine Ndagano et Monique Blérard-Ndagano, *op. cit.*, p. 122.

<sup>160</sup> Bertène Juminer, *Les Héritiers de la presqu'île*, Paris, Présence africaine, 1979, quatrième de couverture.

<sup>161</sup> Biringanine Ndagano et Monique Blérard-Ndagano, *op. cit.*, p.11.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 11. En italique dans le texte.

*l'autre – la créolité*<sup>163</sup> ». Avec beaucoup de difficulté, la littérature guyanaise tente d'évoluer aux côtés et non dans le sillage de la littérature antillaise.

### 1. 3 Le polar caribéen francophone et la critique

Le polar de la Caraïbe francophone peine à s'imposer dans la région. Pour autant,

la littérature antillaise d'expression française n'est pas à court de mystère ou d'énigme, loin s'en faut. Bien au contraire, s'y succèdent meurtres, disparitions, enlèvements, emprisonnements, vols et bien d'autres actes illicites qui laissent chacun une empreinte sibylline sur les œuvres de la Caraïbe. En témoigne *Solibo magnifique* de Patrick Chamoiseau (égorgement), *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain (coup de poignard), *Traversée de la Mangrove* de Maryse Condé (mort soupçonnable), *L'Homme-au-bâton* d'Ernest Pépin (viol) et j'en passe. [...] Or, malgré les enquêtes à profusion qui sont alors entamées dans la littérature antillaise, toujours est-il que le roman policier en tant que tel semble avoir du mal à se frayer une place générique aux Antilles<sup>164</sup>.

De nombreux romanciers mettent en scène la violence, et pas seulement au sein de romans policiers. Dans son article « Enquête d'histoire : le roman policier populaire de la Caraïbe », Françoise Naudillon établit une corrélation entre l'Histoire et l'acclimatation du genre :

faits divers, personnages légendaires issus de la mémoire populaire, incidents ayant défrayé la chronique, crimes sanglants qui métaphorisent soudainement un état de la conscience collective sont les sujets des romans policiers dont le nombre de publications a soudain explosé dans les années 1990, à l'heure où les historiens découvrent l'importance de la documentation orale pour une histoire antillaise qui ne s'est pas écrite par accumulation de documents et d'archives dûment estampillés<sup>165</sup>.

C'est à se demander si cette écriture de la violence n'est pas, en fait, une dénonciation du crime originel : l'esclavage. Il s'agit de « [s]ociétés hantées par la violence post-esclavagiste et par la mort et ses rituels, les sociétés de la Guadeloupe et de la Martinique trouvent peut-être dans le

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>164</sup> Jason Herberck, *op. cit.*, 2011, p. 279.

<sup>165</sup> Françoise Naudillon « Enquête d'histoire : le roman policier populaire de la Caraïbe », dans Véronique Bonnet, Guillaume Bridet et Yolaine Parisot (dir.), *Caraïbes et Océan indien : questions d'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 94.

genre policier un exutoire propice<sup>166</sup> ». L'appropriation du polar passe aussi par un univers envahi par le rire, le surnaturel, l'inexplicable qui participent à une critique socio-politique. Plusieurs chercheurs semblent partager ce point de vue, notamment Françoise Cévaër, « Enquêtes occultistes : les romans policiers antillais face au surnaturel »; Ute Fendler, « Polar antillais et africains : des enquêtes policières sous le signe de l'humour et de la critique sociale » et Christina Horvath « L'invisible comme espace de résistance dans l'œuvre de Gary Victor ». Ce dernier écrivain « s'efforce davantage de dire l'invisible, de saisir l'univers mental d'Haïti [...]. L'espace fictif qu'il crée ainsi est un univers ténébreux, peuplé de monstres, de spectres, de créatures mi-hommes mi-bêtes<sup>167</sup> ». D'après Cévaër, il est inévitable que le surnaturel soit présent dans les polars antillais. Et pour cause : dans cette région « la tradition et le quotidien se trouvent chargés du surnaturel et de pratiques occultes<sup>168</sup> ». L'environnement fictionnel s'en trouve influencé. Par sa connaissance à la fois des pratiques cartésiennes et magico-religieuses, l'enquêteur devient un intermédiaire entre « une culture occidentale rationnelle et univoque, et une culture locale plus superstitieuse [...], enfin entre plusieurs façons de percevoir le monde<sup>169</sup> ». C'est ce rapport singulier au réel qui interroge le canon du genre<sup>170</sup>. Ed Christian corrobore ce point de vue dans une étude consacrée à la figure de l'enquêteur :

*post-colonial detectives are always indigenious to or settlers in the countries where they work; they are usually marginalized in some way, which affects their ability to work; they are always central and sympathetic characters; and their creators interest usually lies in an exploration of how these detectives approaches to criminal investigation are influenced by the cultural attitudes<sup>171</sup>.*

---

<sup>166</sup> *Loc. cit.*

<sup>167</sup> Christina Horvath, « L'invisible comme espace de résistance dans l'œuvre de Gary Victor », dans Collectif, *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtien*, Port-au-Prince, Les Presses nationales d'Haïti, coll. « Pensée critique », 2008, p. 281-282.

<sup>168</sup> Françoise Cévaër, « Enquêtes occultistes : les policiers antillais face au surnaturel », *Présence francophone*, 2009, n° 72, p. 42.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>170</sup> *Loc. cit.*

<sup>171</sup> Ed Christian, « Introducing the post-colonial detective : putting marginality to work », dans Ed Christian (dir.), *The Post-colonial detective*, London, Palgrave, 2001, p. 2.

L'incursion de l'irrationnel occasionne une altération des conventions du roman policier. La résolution de l'enquête découle de la capacité de l'investigateur « à remettre en question ses méthodes cartésiennes et à s'adapter à l'univers créole<sup>172</sup> ». Le succès de son enquête dépend de son acceptation de l'irrationnel comme faisant partie du processus de la résolution de l'énigme. La présence de l'irrationnel semble être une manière de mettre l'accent sur une réalité inconnue, mais inconnue de qui? S'agit-il du lectorat antillais? Nous ne le pensons pas. S'agit-il alors du lectorat occidental? Probablement. Dans ce cas, la question de l'exotisme nous paraît inévitable. Peut-on parler de polar exotique? Si oui, à quelles fins?

“ Le roman policier” est de par son origine et son mode de constitution la plus “exotique” des littératures pour [les] Antillais. En effet, ses personnages, ses intrigues, ses couleurs, son atmosphère générale sont ceux des mégapoles euro-américaines [...]. Le recours à la forme policière constitue donc autant une participation à la littérature mondiale qu'une contestation du cliché tropical<sup>173</sup>.

De ce point de vue, la transposition du roman policier aux Antilles correspond à un processus « d'exotisme à rebours<sup>174</sup> ». Elle permet aussi de transformer « the experience of marginal, hybrid, subaltern, and effectively stateless subjects into a Policy of difference that eradicates the presumptive universality of western rationalism<sup>175</sup> ». Pour dénoncer cet impérialisme culturel et les tares de leurs sociétés respectives, des romanciers caribéens exploitent l'humour comme procédé subversif. L'usage de l'humour au sein du polar n'est pas nouveau vu que l'« indicible social est atténué par le rire et le comique<sup>176</sup> ». Ute Fendler ajoute que « la nature du rire et de l'humour chez les écrivains [...] antillais répondrait aux “paradoxes de la culture” qui appellent

---

<sup>172</sup> Françoise Cevaër, *op. cit.*, p. 59.

<sup>173</sup> Liouba Bischoff, « Panique aux Antilles », <http://malfini.ens-lyon.fr/document.php?id=132>, consulté le 12 janvier 2011.

<sup>174</sup> Nathalie Schon, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, Paris, Karthala, 2003, p. 186.

<sup>175</sup> Nerls Pearson et Marc Singer, « Open cases : dectection, (post)modernism, and the state », dans Nerls Pearson et Marc Singer (dir.), *Detective fiction in a postcolonial and transnational world*, Surrey, Ashgate, 2009, p. 11.

<sup>176</sup> Fendler Ute, « Polars antillais et africains : des enquêtes policières sous le signe de l'humour et de la critique sociale », dans Kwaterko Jozef (dir.), *L'humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 78.

des stratégies d'autodérision et de survivance face à une réalité pitoyable<sup>177</sup> ». En ce sens, Maleski rejoint Fendler du moment que

la mise en scène d'enquêteurs névrosés au service du roman policier, genre de la raison et de la justice victorieuses, offre ainsi de nouvelles perspectives : à la crise sociale et au questionnement identitaire s'adjoint une perspective ludique, inscrivant davantage encore le roman, par la voie burlesque, à la fois dans le trouble, la crise, le conflit et dans l'exubérance, la démesure et le non sérieux<sup>178</sup>.

À la critique sociale s'ajoute un positionnement idéologique puisque le polar

pourrait être une réponse aux discours scientifiques et savants (ethnologique, anthropologie) tenus sur les sociétés antillaises en période coloniale et postcoloniale et que cette dimension – dont il faut aussi interroger l'attrait commercial (exotisation du polar) est aussi constitutive d'un projet auctorial qui veut contribuer à l'approfondissement du même, du soi et de l'Altérité en une sorte d'anthropologie inversée<sup>179</sup>.

Le regard posé sur l'Autre et l'Ailleurs est permuté. « Il correspond à une tentative de remise en question du dogmatisme et de l'ethnocentrisme littéraire<sup>180</sup> ». Cependant, la mise en scène de l'environnement local n'est pas anecdotique à en croire Raphaël Confiant. Ce dernier exprime son malaise quand il s'agit de décrire son milieu naturel. Évoquer la mer ou faire allusion aux palmiers, par exemple, s'accompagnent de réflexions sur son écriture qui risque alors d'être perçue comme exotique<sup>181</sup>. Face à ce défi, des auteurs s'appliquent à mettre l'accent sur les spécificités locales, en valorisant l'univers caribéen, ses traditions, ses réalités singulières où des enquêteurs ne sont pas réfractaires au magico-religieux.

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>178</sup> Estelle Maleski, « Le roman policier au cœur de la mangrove antillaise : entre acclimatation et détournement du genre », dans Cristina Boidard Boisson (dir.), « Le polar francophone », *Francofonia*, n°16, 2007, p. 69.

<sup>179</sup> Françoise Naudillon, « Soleil, sexe et rhum », dans Cristina Boidard Boisson, (dir.), « Le polar francophone », *Francofonia*, n°16, 2007, p. 98

<sup>180</sup> Bernard Mouralis, *op. cit.*, p. 104.

<sup>181</sup> Raphaël Confiant, « Questions pratiques d'écriture créole », dans Ralph Ludwig (dir.), *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, p. 173.



## Chapitre 2

### Entre surnaturel et cartésianisme

C'est le problème même de la *vie* qui doit être résolu : le mystère prend une dimension *métaphysique*, jaillissant de l'énigme bien localisée d'un cadavre pour atteindre à l'énigme (peut-être indéchiffrable) de l'existence<sup>182</sup>.

Si l'esprit est pour vous une manifestation de la matière, organisée par une force ou un pouvoir supérieur invisibles, j'y crois. Parce que, comme vous le savez, le visible et l'évident ne sont pas les seules choses qui existent<sup>183</sup>.

« Tout le monde sans exception croit au mal. Il y a un discours de rationalisation, pragmatique, mais les croyances aux esprits, aux *quimbois* [...], aux envoûtements imprègnent la société. Chacun entend des histoires là-dessus depuis sa plus tendre enfance<sup>184</sup> ». Telle est la certitude d'un prêtre vivant à la Martinique, lors d'un entretien réalisé par l'anthropologue québécois Raymond Massé. Péremptoire, cette assertion dévoile l'ambivalence des Antillais vis-à-vis du surnaturel. Vestige de la colonisation et de la traite négrière, cette spiritualité, telle qu'elle est pratiquée, participe à la construction de l'identité caribéenne. D'après Geneviève Léti, le monde magico-religieux caribéen est le fruit de rencontres entre diverses coutumes d'origines

---

<sup>182</sup> Lauric Guillaud, « Les détectives de l'occulte : du “*psychic sleuth*” à l'enquêteur ontologique », dans Lauric Guillaud et Jean-Pierre Picot (dir.), *Les détectives de l'étrange. Domaine anglo-saxon. Tome 1*, Edition Manuscrit, 2007, p. 44.

<sup>183</sup> Leonardo Padura, *L'automne à Cuba*, Paris, Métailié, 1999 [1998], p. 133.

<sup>184</sup> Raymond Massé, *Détresse créole. Ethnoépidémiologie de la détresse psychique à la Martinique*, Québec, PUL, 2008, p. 197.

européennes, africaines, indiennes (dans le cas des Antilles françaises) et probablement amérindiennes. Léti affirme que « les esclaves ainsi que les colons apportèrent avec eux des pratiques magiques, qui au cours des siècles, se sont combinées, amalgamées, additionnées à celles des Amérindiens<sup>185</sup> ».

Profondément marquée par un syncrétisme culturel et religieux, l'imaginaire créole des Caraïbes accorde une place de choix à l'inexplicable.

La présence de nombreux séanciers, quimboiseurs, voyants, quel que ce soit le nom qu'on leur donne, montre à l'évidence que nous sommes dans un monde où l'irrationnel, la croyance en la magie, au surnaturel sont chose courante. [...] Ces croyances résultent d'un syncrétisme original où religion, paganisme et magie se mêlent étroitement<sup>186</sup>.

Il n'est pas étonnant que la littérature en rende compte, en particulier le polar qui agit comme une caisse de résonance de la société. Pourtant, la présence de l'irrationnel dans le roman policier met en évidence un paradoxe. Il est communément accepté que le genre plébiscite la logique déductive; or, plusieurs œuvres à l'étude mettent en scène le magico-religieux comme partie monintégrante de l'investigation. D'un territoire à l'autre, l'approche de l'occulte diverge. Si l'écrivain haïtien Gary Victor recourt au vaudou et à la métamorphose pour camper ses protagonistes, à l'inverse, le Martiniquais Tony Delsham emploie les figures du quimboiseur et de la *séancière* comme éléments indispensables à la résolution de l'enquête. Quant au duo Chalumeau-Nueil, il reprend à son compte l'imagerie vaudou, dans une perspective, *a priori*, plus conventionnelle sur fond de cérémonie et de crise de possession. D'autres auteurs se contentent d'effleurer la thématique du surnaturel sans l'utiliser comme dispositif nécessaire au dénouement

---

<sup>185</sup> Geneviève Léti, *L'univers magico-religieux antillais, ABC des croyances et des superstitions d'hier à aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 8.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 7.

de l'enquête. C'est le cas d'Ernest Pépin, de François Robin, de Georges Brédent et de Raphaël Confiant, qui, sans nier l'existence du magico-religieux, s'en distancient.

Si la présence de l'irrationnel est importune au sein du roman policier, d'Edgar A. Poe à John Dickson Carr, en passant par Gaston Leroux et Agatha Christie, l'histoire du roman policier classique est marquée par des œuvres mettant en scène l'inexplicable. Pour cette raison, la fonction du surnaturel caribéen mérite d'être examinée sous les auspices des prédécesseurs qui en ont fait usage. Par cette rétrospective, nous tenterons de savoir si le recours au « raisonnement illogique » relève d'une démarche esthétique qui impliquerait l'apparition de nouvelles conventions.

## **2. 1 Surnaturel et roman policier : une rencontre improbable**

La présence de l'irrationnel en littérature est troublante. S'efforçant d'élaborer une « poétique du surnaturel », Christian Chelebourg recense diverses manifestations de l'étrange. Du conte de fées, en passant par les livres sacrés, les mythes, les bandes dessinées, les chansons de geste et l'occultisme, le chercheur parcourt différentes formes de l'inexplicable. Ce dernier emprunte massivement à la culture occidentale afin d'illustrer son propos, les exemples littéraires issus de la francophonie sont éclipsés. Il reste que Chelebourg propose une définition qui tend à outrepasser les singularités géographiques et culturelles.

Ce qui est surnaturel [c]'est ce qui est perçu comme illogique, impossible, proprement anormal. L'impression de surnaturel procède d'une transgression de l'ordre de la nature, d'une contravention à ses lois les mieux reconnues, et suggère de ce fait l'existence d'autres lois, nécessairement supérieures aux premières puisqu'elles s'imposent à elles.

Le surnaturel, en définitive n'apparaît comme un concurrent direct du savoir que parce qu'il est l'ennemi de la rationalité<sup>187</sup>.

Cela est d'autant plus vrai en qui concerne le roman policier classique. « Le récit policier [...] emprunte ses méthodes à la science [en] évacuant le romanesque, [en] s'effor[çant] d'imposer un univers objectif où tout s'explique par des lois logiques<sup>188</sup> ». Tout de même, le tiraillement entre la raison et l'irrationnel n'est pas inédit dans le roman policier, bien que celui-ci donne la préséance à la logique cartésienne. Dans son ouvrage intitulé *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Marc Lits aborde la question du « [f]antastique et [du] roman policier<sup>189</sup> ». Reprenant les propos de Thomas Narcejac, le chercheur déclare que « “[l]e roman fantastique est inévitablement la tentation de tout auteur policier”<sup>190</sup> ». Lits rappelle que l'ancêtre du roman policier, « Edgar Poe est reconnu à la fois comme le père du récit d'énigme criminelle et comme l'un des grands initiateurs de la littérature fantastique<sup>191</sup> ». Dans le domaine français, Gaston Leroux se démarque par une production de romans policiers imprégnés de fantastique. Il est d'ailleurs considéré comme « l'un des pionniers de la littérature policière et fantastique<sup>192</sup> ».

Grande admiratrice de Leroux, la Reine du crime, Agatha Christie s'est laissée tenter par le surnaturel avec son roman *Dix petits nègres* (1939) où dix personnages basés sur une île sont assassinés par un mystérieux meurtrier. Le dénouement laisse à penser qu'« [a]ucune explication

---

<sup>187</sup> Christian Chelebourg, *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 7.

<sup>188</sup> Franck Évrard, *op. cit.*, p. 77.

<sup>189</sup> Marc Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>191</sup> *Loc. cit.*

<sup>192</sup> *Le Nouvel Observateur*, « “Le Mystère de la chambre jaune” exposé à la BNF », 10 décembre 2008, <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20081210.BIB2620/le-mystere-de-la-chambre-jaune-expose-a-la-bnf.html>, consulté le 12 novembre 2015.

rationnelle ne semble possible, il faut admettre l'existence d'êtres invisibles, ou d'esprits<sup>193</sup> ». Cette apparente flexibilité du genre ne peut faire oublier que le roman policier conventionnel s'articule autour de raisonnements logiques. Tout se passe comme si l'article 14 de Van Dine demeure d'actualité bien que ce traité ait été jugé arbitraire et que plusieurs articles le constituant aient été remis en question voire invalidés. Dès le début du XXe siècle, dans une charte adressée aux auteurs de romans policiers, Van Dine stipule que « la manière dont est commis le crime et les moyens qui doivent amener à la découverte du coupable doivent être rationnels et scientifiques<sup>194</sup> ». L'irrationnel est donc mis à l'index, malgré tout il est possible de relever un nombre significatif de romans policiers qui empruntent au surnaturel.

Dans sa thèse portant sur le roman policier francophone (Antilles et Maghreb), Estelle Maleski cite Michel Raimond qui soutient que

le roman noir de la fin du XVIIIème siècle peut prendre diverses formes : “ roman à spectres”, caractérisé par l'intervention de phénomènes surnaturels; “ roman de brigands”, centré sur le récit de séquestrations, d'attaques à mains armées, de disparitions mystérieuses; roman plus *gore* peuplé d'histoires de sang et de folie; et enfin roman caractérisé par la présence d'un personnage aux pouvoirs surnaturels, voire démoniaques<sup>195</sup>.

Au XIXe siècle, l'Europe confirme sa fascination pour le paranormal. La littérature devient le réceptacle de cet engouement. Cette période se dresse contre le cartésianisme hérité des Lumières et du classicisme en faisant la part belle à la spiritualité. Profitant de cet enthousiasme, les œuvres de Gaston Leroux ou Guy de Maupassant<sup>196</sup> rencontrent un vif succès.

---

<sup>193</sup> Marc Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, op. cit., p. 129.

<sup>194</sup> S.S. Van Dine, *Vingt règles pour le crime d'auteur*,

[http://www.noircommeunpolar.com/f/curiosa.php?curiosa\\_menu=3](http://www.noircommeunpolar.com/f/curiosa.php?curiosa_menu=3), consulté le 29 avril 2014.

<sup>195</sup> Estelle Maleski, op. cit., consulté le 21 novembre 2014.

<sup>196</sup> Il existe un motif policier dans *La Main* (1883) où un crime mystérieux survient suivi de constatations d'un juge d'instruction, d'un commissaire et d'un gendarme.

Au Royaume-Uni, le père de Sherlock Holmes, Conan Doyle, adhère à la *Society for Psychical Research* (1882), une institution qui milite pour la recherche avec un « arrière-plan mystico-scientifique<sup>197</sup> », selon une approche en vogue dans la seconde moitié du XIXe siècle. En réalité, « roman noir gothique des XVIIIème – XIXème siècles et roman policier ont en commun d’expérimenter le récit du crime<sup>198</sup> », d’où leur contiguïté.

Bien que présent dans le domaine français, « le personnage du détective de l’étrange [...] est fondamentalement anglo-saxon<sup>199</sup> ». Depuis la première moitié du XIXe siècle, une centaine d’auteurs sont répertoriés. Les débuts du roman noir américain sont aussi marqués par une proximité entre le paranormal et le rationnel. C’est le cas de l’œuvre de Seabury Quinn qui met en scène un protagoniste français, Jules de Grandin. Surnommé le Sherlock Holmes du surnaturel, cet enquêteur du bizarre est le héros de plusieurs aventures publiées, entre autres, en traduction aux Éditions Fleuve Noir. Dans la nouvelle « La malédiction de Broussac » (1925), de Grandin n’hésite pas à s’attaquer à un démon ayant pris la forme d’un serpent. Considéré comme un *ghostbreaker* (casseur de fantômes), le détective est en prise directe avec l’irrationnel. Ses aventures consistent à pourchasser les fantômes, les vampires et autres figures maléfiques. Le personnage du privé

[d]ésabusé, [...] préfère contourner le mystère au lieu de l’élucider rationnellement, se laissant porter au gré d’évènements absurdes, au sein d’une société pervertie (D. Hammett) [...]. Si la peinture du milieu corrompu est le plus souvent réaliste, voire hyperréaliste, on observe toutefois un étrange va-et-vient chez certains auteurs entre fantastique et réalisme, voir un mélange des genres significatif de l’époque et surtout prophétique de l’évolution du genre<sup>200</sup>.

---

<sup>197</sup> Lauric Guillaud, *op. cit.*, p. 16.

<sup>198</sup> *Loc. cit.*

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 34.

Pratiquant le mélange des genres dans *Trois cercueils se renfermeront* (1935) ou *La Chambre ardente* (1937), l'Américain John Dickson Carr est l'auteur d'« œuvres [qui] sont de véritables chefs-d'œuvre d'ambiguïté<sup>201</sup> ». Dans la même veine, son compatriote Raymond Chandler fait paraître les nouvelles « La Porte de bronze » (1939) et « La Reniflette du Professeur Bingo » (1951). Chester Himes n'est pas en reste, notamment avec la publication de *Tout pour plaire* (1959) où la croyance au surnaturel chrétien est fustigée. Le roman fait la satire d'un charlatan qui se fait passer pour un prophète, à Harlem. Ce dernier soutire de l'argent à une femme en l'hypnotisant. Quand les policiers interrogent la victime, elle se défend : « [s]i vous êtes une femme noire comme moi, il vous faut bien croire en quelque chose<sup>202</sup> ». Dans ce contexte, la présence d'une cartomancienne, dans *La Reine des pommes* (1957), n'est pas incongrue. La pancarte accrochée à sa porte affiche : « Lady Gitane / Extralucide / Divinations / Formules magiques / Prévisions / Révélations / Chiffres porte-bonheur<sup>203</sup> ». Himes met également en scène Jackson, un criminel, qui « n'était pas catholique, mais baptiste, et même paroissien de la première église baptiste de Harlem. Très dévot, il ne manquait jamais de se signer, à l'heure de l'épreuve, histoire de mettre toutes les chances de son côté<sup>204</sup> ». Si les enquêtes se déroulent selon l'approche rationnelle, il n'en demeure pas moins que la croyance au surnaturel n'est pas occultée. Au contraire, elle sert de décor à plusieurs romans, manière d'offrir au lecteur une illusion de réel au même titre que le parler populaire de Harlem.

---

<sup>201</sup> *Loc. cit.*

<sup>202</sup> Chester Himes, *Tout pour plaire* dans *Cercueil et Fossoyeur*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007 [1959], p. 648.

<sup>203</sup> Chester Himes, *La Reine des pommes* dans *Cercueil et Fossoyeur*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007 [1957], p. 74.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 45.

Dans les années 1950, le roman noir manifeste un désintérêt pour les enquêteurs de l'étrange qui « vont être récupérés pour la plupart par le roman de science-fiction ou la bande dessinée (Hergé ou Jacobs)<sup>205</sup> ». En revanche, durant les années 1970, on assiste

à une résurrection des détectives de l'occulte avec des auteurs comme William Hallahan (*The Search for Joseph Tully*, 1974) et surtout Graham Masterton qui, avec *The Manitou* (1975), *The Djinn* (1977), *Channel House* (1978) et *Revenge of the Manitou* (1979), renoue avec la tradition du détective face au choc en retour des vieux démons<sup>206</sup>.

Durant cette décennie, le *thriller* fantastique fait son apparition à une époque « où le détective de l'étrange d'antan cède la place à un enquêteur confronté à un monde énigmatique et menaçant. La solution de l'énigme entraîne alors une transformation ontologique de type apocalyptique<sup>207</sup> ». En outre, Guillaud révèle que

[m]ême dans notre siècle “éclairé”, la police s'assure régulièrement le concours – évidemment discret – “d'investigate aids”. Cette étrange collaboration est notable aux États-Unis qui consacrent annuellement 500 000 \$ à la recherche psychique, où se crée un “ Psychic Detective Bureau” en 1971<sup>208</sup>.

Dans la lignée de ce regain d'intérêt pour le mystère en littérature, le Masque, une collection consacrée au roman policier, s'agrément d'une nouvelle section : « Masque Fantastique » (1978-1980) qui associe la *fantasy* à l'enquête policière. Malgré la courte vie de cette collection, elle peut s'enorgueillir d'avoir publié une trentaine d'ouvrages aux titres sans équivoque : *Fantômes et sortilèges* de Theodore Sturgeon (1978), *Maison hantée* de Shilery Jackson (1979 [1959]) ou *Le carrousel des maléfices* (1978 [1964]) du Belge Jean Ray. Ce dernier compte à son actif les aventures de Harry Dickson, héros désigné comme étant le Sherlock Holmes américain, alors que celui-ci accorde une place de choix au surnaturel. Dans la préface de l'ouvrage *Le livre des fantômes* (1997), l'auteur explique sa démarche :

---

<sup>205</sup> Lauric Guillaud, *op. cit.*, p. 36.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 13.



*À croire que les histoires de fantômes, qu'on imagine avoir inventées d'un bout à l'autre, peuvent enclorre une réalité, et ceux qui les écrivent, être en quelque sorte des chargés de mission d'un monde caché qui essaie de se révéler à nous, nous obligeant à réfléchir, alors nous préférons sourire, hausser les épaules et vouloir, par lâcheté humaine, ne voir dans l'Inconnu qu'une amulette à ne pas lire la nuit ... Car tout finit par être vrai ...*<sup>209</sup>

À en croire le *Dictionnaire des littératures policières*, l'association de la *fantasy* et du polar n'est pas inusitée puisque

le genre de la *fantasy* policière apparaît dans les récits de *science fantasy* de la série *Opération* de Poul Anderson, au cours de laquelle un couple (formé d'une sorcière et d'un loup garou) joue les limiers (1956), et surtout celle consacrée à *Lord Darcy*, épigone de Sherlock Holmes, créée en 1964 par Randall Garrett et reprise par Michael Kurland<sup>210</sup>.

Si les écrivains français s'éloignent de ce genre, les nouvelles parues dans *L'Ère de la fusion* (2002), de Michel Pagel – passionné de science-fiction – « mettent en scène des loups-garous, magiciens et fées qui cohabitent [...] avec les humains<sup>211</sup> ». À cela s'ajoutent des personnages de « privés-vampires ou mages-aventuriers<sup>212</sup> ». L'univers du roman policier fantastique est peuplé de vampires, de démons et de spectres. Le romancier James Hadley Chase ne déroge pas à la règle quand il récupère l'imagerie vaudou dans *Faites danser le cadavre* (1947). Le roman relate la disparition d'une dépouille métamorphosée en zombie. William R. Hjortsberg lui emboîte le pas dans *Le Sabbat dans Central Park* (1980). Avec l'appui du détective Harry Angel, l'enquête qui implique Epiphany, une *mambo*, se déroule au sein d'une secte satanique, sur fond de sacrifice, de magie noire et de vaudou, dans la ville de New York.

Aujourd'hui, on assiste à une floraison de romans policiers fantastiques consacrés aux « enquêteurs de *fantasy* [qui] vivent dans des mondes où la logique doit parfois s'accommoder

---

<sup>209</sup> Jean Ray, *Le livre des fantômes*, Bruxelles, Claude Lefrancq Éditeur, 1997 [1947], p. 6. Les italiques sont de l'auteur.

<sup>210</sup> Claude Mesplède (dir.), *Dictionnaire des littératures policières A-I*, Paris, Joseph K., 2007, p. 703.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 478.

<sup>212</sup> *Loc. cit.*

des dieux ou des démons, des fantômes ou des vampires. Cela ne les empêche pas de mener l'enquête de leur mieux et de traquer les coupables<sup>213</sup> ». Le cinéma reprend à son compte les investigations impliquant le paranormal. C'est le cas de la célèbre série américano-canadienne *X-Files : Aux frontières du réel* où les investigateurs, Fox Mulder et Dana Scully, enquêtent sur des phénomènes mystérieux. Fort de ce succès, la série passe à la novélisation. Tout bien considéré, l'histoire du roman policier est jalonnée d'emprunts au surnaturel. Et pour cause,

[I]e surnaturel est pour l'imagination l'une des sources de rêverie les plus fructueuses. Il poétise la vie en nous suggérant sans cesse que quelque chose de plus grand, de plus puissant, de plus beau ou de plus inquiétant, se cache derrière le voile de la nature sensible, que le visible n'est pas tout, que la froide raison échoue à expliquer des pans entiers de notre réalité<sup>214</sup>.

Dans le cas du roman policier issu de la Caraïbe francophone, la présence de l'irrationnel n'est pas chose nouvelle. Sur ce point, l'œuvre de Jypé Carraud mérite d'être signalée. Juge de paix à la Guadeloupe durant trois ans, surnommé « d'iconoclaste du roman policier<sup>215</sup> », Carraud écrit *Tim-Tim Bois-Sec* en 1948. Resté longtemps inédit, l'ouvrage sera publié en 1996 aux éditions Rivages/Mystères. Menée par Cambronne Mâcheclair et le commissaire Glandor, l'enquête les conduira dans le milieu des quimboiseurs. Le triple homicide a l'apparence d'un meurtre rituel à tel point qu'à son arrivée sur la scène du crime, l'enquêteur Mâcheclair marmonne : « Vié bitin à quimboiseur, ça!<sup>216</sup> ». Dans le même ordre d'idées, *Morts sur le morne* (1986) de Jeanine et Jean-Claude Fourier met en scène le recours au *quimbois* par Marie Nègre. Cette femme n'accepte pas la mort de son fils qu'elle attribue à un mauvais sort. En représailles, une série de meurtres survient à Plombiray, une bourgade tranquille de Guadeloupe. Un commissaire retraité, originaire de l'Hexagone, conduit l'investigation.

---

<sup>213</sup> Babelio, blog littéraire, <http://www.babelio.com/quiz/2283/Enqueteurs-de-fantasy>, consulté le 29 novembre 2014.

<sup>214</sup> Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 4.

<sup>215</sup> Quatrième de couverture.

<sup>216</sup> Jypé Carraud, *Tim-Tim Bois-Sec*, Paris, Rivages/Mystère, 1996 [1948], p. 22.

À vrai dire, les personnages du *hougan*, de la *hounsi*, de la *séancièrè* et du quimboiseur font partie du réalisme caribéen. La mise en scène de ces protagonistes, dans le polar, ne devrait pas surprendre d'autant plus que la représentation du surnaturel « obéit à une *fonction du réel*<sup>217</sup> ». C'est dans ce cadre que le polar et le vaudou s'associent.

## 2. 2 Polar et vaudou

### 2. 2. 1 Le vaudou dans les lettres haïtiennes

Vaudou : le vocable déclenche des envolées imaginaires alimentées par un traitement cinématographique axé sur l'épouvante. Quant au dictionnaire des synonymes<sup>218</sup>, il reprend cette perception à son compte en proposant comme acceptions au mot vaudou, les termes « sorcellerie » et « magie ». Dans l'ouvrage collectif *Haïti Noir*, Edwidge Danticat argue que l'occupation américaine a fortement contribué à la propagation d'une image terrifiante du vaudou.

Je veux parler des « sombres récits » (ainsi que leurs auteurs les ont eux-mêmes nommés) écrits par les marines stationnés sur l'île pendant l'occupation américaine, de 1915 à 1934. Sur cette période de dix-neuf années, Haïti fut un terreau on ne peut plus fertile pour ces écrivains en herbe, qui imaginèrent des histoires remplies de zombies et de cannibales, mais aussi pour certains films hollywoodiens de série B destinés à faire peur aux spectateurs. En prétendant raconter des histoires vraies de « cannibales aux cheveux crépus », des livres tels que *Black Bagdad* et *Cannibal Cousins* du capitaine John Houston Craige, tout comme *L'île magique : en Haïti, terre du vaudou* de William Seabrook et *Voodoo Fire in Haïti* de Richard Loederer, ont en fait contribué à envelopper Haïti dans un voile de mystère propre à déshumaniser son peuple, à le réduire à de simples stéréotypes<sup>219</sup>.

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>218</sup> *Dictionnaire électronique des synonymes*, <http://www.crisco.unicaen.fr/des/synonymes/vaudou>, consulté le 12 novembre 2015.

<sup>219</sup> Edwidge Danticat, « Noir, assurément », dans *Haïti Noir*, Edwidge Danticat (dir.), Paris, Asphalte éditions, 2011, p. 10.

En dépit de « siècles de dénigrement et la projection des fantasmes occidentaux sur la “barbarie” et la “sauvagerie” des “nègres” – [le vaudou] connaît aujourd’hui une réhabilitation et une reconnaissance<sup>220</sup> », singulièrement dans le domaine littéraire.

L’histoire de la littérature haïtienne est ponctuée d’œuvres mettant en scène l’imaginaire vaudou. Dans son célèbre essai *Ainsi parla l’oncle* (1928), Jean Price-Mars recommande aux écrivains d’accueillir le vaudou dans leurs textes. D’après l’essayiste,

[t]outes les cérémonies vaudouesques évocations, initiations, exorcismes, rites piaculaires, etc., ne s’accomplissent qu’au rythme dolent des chants liturgiques d’une ligne aussi simple que le plain-chant. Il nous semble qu’il y aurait lieu d’étudier ces thèmes et d’en tirer des poèmes, des pièces dramatiques d’une veine originale et neuve<sup>221</sup>.

L’ethnologue souligne l’initiative d’un auteur haïtien, l’un des premiers à intégrer les croyances populaires dans son œuvre. Il s’agit de

Frédéric Marcelin [qui] en maintes pages colorées d’humour et de malice a raillé les superstitions de Marilisse inquiète des prédictions de la cartomancienne, [...] et en s’inspirant des croyances populaires, sa plume nous conduit, avec *Mama* chez le Hougan préparateur du poison destiné à *Télémaque*, l’assassin du fiancé que pleurait la farouche héroïne. [...] Et qui donc s’était avisé avant Marcelin de ramasser ces gerbes de croyances populaires pour en tirer les effets de réalisme et de pittoresque dont il a imprégné quelques-uns de ses livres<sup>222?</sup>

Cette réalité teintée d’irrationnel entrera dans la conceptualisation de la notion de réalisme merveilleux, initialement développée par l’écrivain cubain Alejo Carpentier<sup>223</sup> et repris par Jacques Stephen Alexis. Lors du premier congrès des écrivains et artistes noirs qui se tient à Paris, en 1956, l’écrivain haïtien prononce une conférence, « Prolégomènes à un manifeste du

---

<sup>220</sup> Jacques Hainard, Mathez Philippe et Olivier Schinz (dir.), « Introduction » *Vodou*, Infolio/ MEG, Genève, 2008, p. 11.

<sup>221</sup> Jean Price-Mars, *Ainsi parla l’oncle*, 1928, p. 199, [http://classiques.uqac.ca/classiques/price\\_mars\\_jean/ainsi\\_parla\\_oncle/ainsi\\_parla\\_oncle.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/price_mars_jean/ainsi_parla_oncle/ainsi_parla_oncle.pdf), consulté le 17 avril 2014.

<sup>222</sup> *Ibid*, p. 197.

<sup>223</sup> Le concept de réel merveilleux est développé dans la préface du roman *Le royaume de ce monde* (1949) qui prend pour cadre la Révolution haïtienne et met en scène le sorcier Mackandal.

Réalisme merveilleux des Haïtiens », où il présente sa vision du « Merveilleux [qui] implique certes la naïveté, l'empirisme sinon le mysticisme, mais la preuve a été faite qu'on peut y envelopper autre chose<sup>224</sup> ». Dans la foulée de l'indigénisme, Alexis réclame la prise en compte de la spiritualité, de l'irrationnel et par ricochet du vaudou. L'auteur illustre son concept dans son roman *Les Arbres musiciens* (1957). Immersée dans l'imaginaire vaudou, cette œuvre campe la figure du prêtre vaudou Bois d'Orme-Létiro. L'évocation de divers loas (Legba, Erzulie, Ogon, Damballah, etc.) et le personnage de Joseph Boudin soupçonné de posséder « des *zombis* pour cultiver ses terres<sup>225</sup> » complètent l'illustration du réalisme merveilleux tel que conçu par Alexis.

Écrit avant l'apparition de cette théorisation du réalisme merveilleux, le roman *La Montagne ensorcelée* de Jacques Roumain, paru dès 1931, s'évertue également à représenter le vaudou. Le titre de ce récit préfigure la part accordée au surnaturel. Des décès suspects sèment la terreur auprès des habitants d'une petite localité située sur une colline. Pour parer l'inexplicable, une véritable expédition anti-vaudou est lancée. C'est dans ce cadre qu'un lieutenant annonce : « je fais arrêter toute cette bande de ouangateurs, tous ces sorciers, ces foutres faiseurs de capelatas et makandal<sup>226</sup> ». Soulignant le virage indigéniste pris par Roumain, ce « récit paysan » prélude à sa représentation de l'imaginaire populaire qui trouvera son expression la plus aboutie dans son célèbre roman paysan *Gouverneurs de la rosée* (1944). Le personnage de Délira, au prénom éloquent, est caractéristique de la vaudouisante. Cette fervente pratiquante organise une cérémonie en hommage à Manuel, de retour au village de Fonds-Rouge. C'est l'occasion, pour l'auteur, d'évoquer le panthéon vaudou et ses rituels : « Papa Legba », « Ogon Shango » ou

---

<sup>224</sup> Jacques Stephen Alexis, « Prolégomènes à un manifeste du Réalisme merveilleux des Haïtiens », <http://www.cairn.info/revue-presence-africaine-2002-1-page-91.htm>, consulté le 17 avril 2014.

<sup>225</sup> Jacques Stephen Alexis, *Les arbres musiciens*, Paris, Gallimard, 1957, p. 221.

<sup>226</sup> Jacques Roumain, *La montagne ensorcelée*, Paris, Le temps des cerises, 2013 [1931], p. 121.

« Loko Atisou ». Bien que n'étant pas un adepte de cette religion, il est essentiel pour l'écrivain-ethnologue de la représenter car elle constitue un élément incontournable de la paysannerie haïtienne. Une quinzaine d'années plus tard, dans *Fonds-des-Nègres* (1961), Marie Chauvet met en scène Marie-Ange Louisius, une jeune femme urbaine qui découvre, lors d'un séjour chez sa grand-mère, dans la localité de *Fonds-des-Nègres*, les pratiques vaudou. Par l'entremise de cette figure, Chauvet lève le voile sur la culture paysanne et son rapport à l'urbanité.

Dans *Hadriana dans tous mes rêves* (1988) de René Depestre, distingué par le prix Renaudot, le roman récupère le motif du zombi à travers le personnage d'Hadriana Siloé, d'origine française. Étrangement, après ses funérailles, elle revient à la vie. La zombification dont la jeune femme est victime devient l'allégorie de l'esclave assujéti à un maître, en l'occurrence « [l]e houngan fabricant de zombie<sup>227</sup> ». Il est également question de zombis dans *Les Affres d'un défi* (1979) de Frankétienne. Dans cet œuvre, dont la première version est écrite en créole, le penseur du spiralisme met en scène un régiment de zombis qui sème la détresse dans le milieu rural haïtien, sous le commandement de Saintil et Zofer. Le lecteur peut y voir la métaphore de la zombification du peuple haïtien soumis au régime duvaliériste et à ses sbires, les tontons macoutes. Dans le même ordre d'idées, *La Reine Soleil levée* (1988) de Gérard Étienne relate le combat de Mathilda contre une maladie d'origine surnaturelle qui s'abat sur sa famille. Elle n'hésite pas à recourir au service de Sonson, un *hougan*, pour contrer le pouvoir du « Grand Chef », figure de Duvalier qui empoisonne l'existence de la population.

En poésie, Yasmina Tippenhauer met en évidence les traces du vaudou dans les textes du poète Carl Brouard. Dans *Le livre des loas*, « il y décrit des cérémonies et des *loas* [...], des

---

<sup>227</sup> Depestre René, *Hadriana dans tous mes rêves*, Paris, Gallimard, 1988, p. 96.

instruments [...], des lieux [...] et des danses [...]»<sup>228</sup> ». Son intérêt pour le vaudou est manifeste dans des poèmes aux titres évocateurs : *Ouanga*<sup>229</sup> ou *Hymne à Erzulie*<sup>230</sup>. Brouard est un ardent défenseur de ce culte à telle enseigne que ses écrits s'apparentent à de la poésie militante : « *Il est ridicule de jouer de la flûte / dans un pays où l'instrument / national est le puissant assôtor*<sup>231</sup> ». Ses textes en prose tels *Dialogue des dieux*<sup>232</sup> ou *Le livre des loas (Pétros)*<sup>233</sup> sont dans la même veine.

C'est à la suite de ces prédécesseurs que Gary Victor introduit le vaudou dans son œuvre. Si sa filiation est indiscutable, il s'en démarque par son choix générique, le polar, et par la forme, à savoir la série. Victor s'emploie à représenter le vaudou « dans sa dimension criminelle<sup>234</sup> ». Cette vision correspond davantage à la structure du roman noir qui est obsédé par la mort et le crime.

### 2. 2. 2 Le cas de Gary Victor

Chez Gary Victor, la mise en scène du vaudou est antérieure à son cycle de polars vaudou. Plusieurs parutions, appartenant à la littérature « lettrée », prennent en compte les croyances populaires : *Clair de Mambo* (1990), *La Piste des Sortilèges* (1996), *Treize nouvelles vaudou* (2007) ou *La pierre de Damballah* (2009). À ce propos, Joubert Satyre signale que « Gary Victor

---

<sup>228</sup> Yasmina Tippenhauer, « Les intellectuels haïtiens et le vaudou », dans Hainard Jacques, Mathez Philippe et Olivier Schinz (dir.), *Vodou*, Infolio/ MEG, Genève, 2008, p. 90.

<sup>229</sup> Carl Brouard, *Anthologie secrète*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2004, p. 28.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>234</sup> Dimitri Béchacq, « La construction d'un vaudou haïtien savant », dans Hainard Jacques, Mathez Philippe et Olivier Schinz (dir.), *Vodou*, Infolio/ MEG, Genève, 2008, p. 33.

peint un monde dominé par des forces irrationnelles<sup>235</sup> ». Dans le genre policier, dès la publication de l'ouvrage *Les cloches de La Brésilienne* (2006), l'inspecteur Deuswalwe Azémar, un justicier aux attributs de voyou, se distingue. L'enquêteur doit composer avec une société secrète implantée dans la campagne haïtienne. Il appartient à la lignée de « [v]éritables nettoyeurs du crime, ils laissent la plupart du temps derrière eux des scènes de désolation, n'offrant guère d'écart entre enquêteurs et criminels<sup>236</sup> ». Son prénom, à connotation religieuse – Deuswalwe – rappelle l'omniprésence du religieux dans le quotidien haïtien. Ce personnage devient ensuite récurrent et est mis en vedette dans *Saison de porcs* (2008) et *Soro* (2011).

Dans *Saison de porcs*, l'agent Colin, ancien coéquipier du policier Azémar, s'écarte du droit chemin et succombe à la pression sociale en se laissant corrompre par un homme politique. L'inspecteur s'en désolé : « [v]oici comment une société pouvait réduire un jeune homme au départ plein de vie, plein d'espoir, plein de bonne volonté à cet état de loque humaine » (*SP*, 51). Sa déchéance atteint son apogée quand il se retrouve mêlé à un trafic d'organes d'enfants haïtiens pour le compte d'une secte américaine. Contre toute logique, le visage de Colin se métamorphose peu à peu en groin de porc. À la fin de l'ouvrage, il a un « faciès porcin [...] Deux canines proéminentes pendaient de la partie supérieure de son groin » (*SP*, 101). De façon mystérieuse, ce monstre parle. Pourtant, cette incongruité n'ébranle nullement l'inspecteur Azémar qui entretient des conversations avec le mutant. Ce dernier le sollicite afin qu'il vienne à sa rescousse. Il faut dire que le policier « était particulièrement consulté pour les affaires qu'on pensait du domaine de l'occulte » (*SP*, 41). Seul son supérieur, le commissaire Solon, se montre dubitatif. Son effarement atteint son comble quand Azémar lui explique, sans sourciller, que l'âme d'une jeune

---

<sup>235</sup> Joubert Satyre, « La Caraïbe », dans Christiane Ndiaye (dir.), *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2004, p. 156.

<sup>236</sup> Estelle Maleski, *op. cit.*, consulté le 24 novembre 2014.



filles est destinée à être vendue. Incrédule, Solon rétorque : « Vous ne vous moquez pas de moi, Inspecteur? demanda le commissaire, ahuri » (*SP*, 44). Son adjoint objecte : « Vous avez passé trop de temps aux États-Unis, Commissaire, [...]. Vous perdez de vue nos réalités. Ce que je vous raconte est la stricte vérité » (*SP*, 44).

L'homme-animal, véritable minotaure des temps modernes, participe au trafic d'organes d'enfants dépecés dont les membres sont récupérés en vue de prolonger l'existence d'Américains âgés et fortunés en quête d'immortalité. À charge pour l'inspecteur de suivre le fil d'Ariane, durant son enquête, qui lui permettra de délivrer les captifs. Par l'entremise de Colin, le roman exploite la thématique de la transformation, chère à l'imaginaire créole. Dans une entrevue accordée à Jobnel Pierre où il explique son rapport au « merveilleux », Victor déclare :

[q]uand vous dites que j'accorde beaucoup d'importance au merveilleux, on a l'impression que le merveilleux ici a quelque chose d'extérieur à notre vie, un peu comme les Occidentaux conçoivent la notion du merveilleux. Moi, je n'accorde pas d'importance au merveilleux. J'écris des histoires, je peins des personnages qui sont dans le monde réel. Et le monde réel chez nous est un espace où le réel et l'imaginaire sont si imbriqués qu'on n'est plus capable de faire le distinguo. On ne peut pas écrire de texte fantastique en Haïti, du moins comme on définit le fantastique en Occident. Chez nous, un texte fantastique serait un texte où l'auteur veut démontrer l'inexistence de la métamorphose en animal par exemple. Notre réalité est donc quelque chose de complexe, de mouvant, un corps à corps fabuleux dans un espace où les sentiments sont constamment exacerbés. Il n'y a plus de frontière entre la vie et la mort, le visible et l'invisible. [...] Disons donc que j'accorde de l'importance au réel, à la vie et à la mort, au visible et à l'invisible comme on le vit chez nous. Comme je l'ai vécu, comme j'ai senti les hommes et les femmes le vivre autour de moi<sup>237</sup>.

L'écrivain proteste contre l'étrangeté du surnaturel au sein de son œuvre au même titre que la classification de sa production dans le genre du fantastique.

---

<sup>237</sup> Jobnel Pierre, « Gary Victor : la société haïtienne entre sa mémoire et ses dieux », dans Nadève Ménard (dir.), *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Paris, Karthala, 2011, p. 436.

Dans *Saison de porcs*, selon un témoin, l'homme-porc est un loup-garou, une figure terrifiante appartenant à l'univers vaudou. Figure appartenant également à l'imaginaire occidental, le loup-garou haïtien devient le symbole d'une appropriation dont « [l]e côté bestial et monstrueux [...] est aussi son côté humain<sup>238</sup> ». La transmutation de Colin révèle l'ambiguïté de l'être humain, sa part d'ombre et son animalité. Ce texte interroge la nature humaine à travers le brouillage des limites entre l'homme et le bestial. « L' "humanimalité" se lit alors comme l'apport d'un supplément d'humanité<sup>239</sup> ». Dans son ouvrage *Essais sur la violence*, Michel Maffesoli rappelle « que dans l'animal humain, il y a aussi de l'animalité. Avec toute la brutalité que celle-ci confère. Certes, la tradition occidentale a enfermé cet *animal* humain, dans le rôle du sujet rationnel<sup>240</sup> ».

Tout porte à croire que les expériences génétiques perpétrées sur les enfants haïtiens confiés à une secte américaine, sous prétexte d'être un pensionnat, sont la cause de la transformation de Colin. Or, cette organisation a été condamnée aux États-Unis pour « fraude fiscale, manipulation génétique, trafic d'organes » (*SP*, p. 82). En toute légalité, elle exerce en Haïti. Le mystère s'épaissit puisque la petite Mireya, fille de l'inspecteur Azémar et pensionnaire de ladite secte, prétend avoir vu, en songe, l'agent Colin doté d'oreilles de porc. En contrepoint, celui-ci est persuadé qu'un sortilège jeté par la fillette est à l'origine de sa métamorphose. Cet « humanimal » semble relever autant du « surnaturel haïtien » que de la science-fiction. La rencontre inattendue entre la biologie et l'univers vaudou conteste le primitivisme de ce dernier

---

<sup>238</sup> Jean-Luc Buard, « Le monstre immortel, de J.D. Kernish : un détective de l'occulte féminin », dans Lauric Guillaud et Jean-Pierre Picot (dir.), *Les détectives de l'étrange. Domaine anglo-saxon. Tome I*, Edition Manuscrit, 2007, p. 270.

<sup>239</sup> Ashwiny O. Kistnareddy, « Rebelles, prostituées et meurtrières chez Ananda Devi », dans Frédéric Chevillot et Colette Trout (dir.), *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*, Amsterdam, New York, 2013, p. 120.

<sup>240</sup> Michel Maffesoli, *Essais sur la violence*, coll. « Biblis », Paris, CNRS Éditions, 2014, p. X.

puisque la transformation de Colin peut être le fait autant de l'un que de l'autre. Le compromis entre science et surnaturel auquel aboutit le roman repose sur l'usage de thématiques actuelles : les manipulations génétiques et le trafic d'organes sur des fonds mythologique et vaudouesque. Dans l'univers caribéen, l'être mi-humain mi-animal entre dans l'ordre du possible, du vraisemblable.

Fortement impliqué dans la marchandisation d'enfants, Colin semble être la victime d'un système qui a eu raison de son incorruptibilité. Sa déshumanisation est une conséquence de sa compromission d'abord avec les hautes sphères de la politique haïtienne, puis avec la direction d'une secte américaine. Sa décadence morale l'accule au crime. L'opprobre de l'agent de police est total. De confession adventiste, il doit se soumettre à l'un des principes de cette doctrine qui est l'interdiction de consommer la viande de porc. La transformation, même partielle, en porc est accablante à plus d'un titre pour le jeune policier. Incarnation de l'abject et du monstrueux, Colin est contraint au confinement, faute de pouvoir circuler librement. Ses manquements le bannissent de la société. Aperçu par un automobiliste l'ayant identifié comme étant un loup-garou, une hantise collective s'empare de Port-au-Prince. « Le loup-garou est la première victime de sa violence, puisque celle-ci le condamne ou bien à sombrer dans le crime en l'acceptant, ou bien à se torturer, psychologiquement ou physiquement, en s'isolant<sup>241</sup> ». Cet homme promis à un bel avenir professionnel sombre dans une dégénérescence. Il est devenu un monstre qui connaîtra une fin tragique. Colin périt sous les balles de son ancien supérieur, l'inspecteur Azémar, venu libérer sa fille destinée à être dépecée et vampirisée. Son groupe sanguin, rare, intéresse les membres de cette congrégation qui lui attribue des vertus particulières.

---

<sup>241</sup> Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 144.

On s'interroge sur l'identité du *vrai* monstre à savoir s'il s'agit du cupide Colin ou de la secte américaine, sans affect, qui orchestrent une véritable boucherie humaine. Ce trafic barbare en rappelle un autre : la traite négrière où des hommes furent sacrifiés comme du bétail. Comme ce fut le cas les siècles précédents, la Bible est instrumentalisée à des fins de justification de commerces abominables. Placé en exergue, un verset biblique introduit le roman et le dispose sous le patronage de la religion : « Et presque tout, d'après la loi, est purifié avec du sang, et sans effusion de sang, il n'y a pas de pardon (Hébreux 9, Versets 19-22) ». Dans l'imaginaire collectif, la foi chrétienne bénéficie d'une représentation positive alors que le vaudou est perçu comme une « inquiétante étrangeté ». Dès lors, les idées reçues sur le vaudou comme religion obscure, pratiquant le « sacrifice humain » sont relativisées dans ce roman. À ce sujet, Azémar se questionne :

Que savait-il au juste de l'Église du Sang des Apôtres? Il avait vu simplement une nouvelle secte américaine venir faire la guerre au vaudou, aux diables, aux croyances animistes. [...] Les gens se convertissaient à la fois pour échapper à la peur, au pouvoir des *hougans*<sup>242</sup> et des *bòkò*<sup>243</sup> et pour jouir des avantages matériels qu'offrirait la nouvelle église. L'inspecteur, lui, avait été séduit par la quasi-gratuité de la scolarité dans cet établissement tenu par l'Église du Sang des Apôtres et aussi, surtout, par les bons résultats scolaires dont se targuait l'institution (*SP*, 79).

Les certitudes entourant ce culte, et par extension le christianisme, s'effritent. Outre la présence de l'agent Colin, le roman étend sa représentation du vaudou avec le personnage de Marasa<sup>244</sup>. Dès le début de l'œuvre, le motif de l'*humanimalité* est signalé quand Azémar fait feu sur Marasa, « [u]ne sorte d'être mi-araignée, mi-humain » (*SP*, 11).

---

<sup>242</sup> Laennec Hurbon définit le *hougan* comme « un prêtre-*vaudou* servant pour le bien ». Voir son article « Sorcellerie et pouvoir en Haïti », *Persée*, vol. 8, n° 48-1, 1979, [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/assr\\_0335-5985\\_1979\\_num\\_48\\_1\\_2188](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/assr_0335-5985_1979_num_48_1_2188), consulté le 16 septembre 2015. p. 43.

<sup>243</sup> Laennec Hurbon définit le *bòkò* comme un individu « servant des deux mains, pour le bien et pour le mal ». Voir son article « Sorcellerie et pouvoir en Haïti », *op. cit.*, consulté le 16 septembre 2015, p. 43.

<sup>244</sup> Dans la mythologie vaudou, les Marasa sont des divinités, des jumeaux, qui font l'objet de vénération.

Si Marasa parvient à s'échapper, il n'en est pas de même de son frère et de ses deux serviteurs qui succombent sous les balles de l'inspecteur. À l'insu de ses supérieurs hiérarchiques, l'agent de police prend l'initiative de délivrer une fillette maintenue en captivité par Marasa et son équipe. À défaut d'être payé 30 000 gourdes, soit le double de la somme initialement prévue, Marasa menace la mère de vendre l'âme de la petite fille. Face à ce qu'il considère comme une extorsion, le policier dégaine et endosse le rôle de justicier. Par la mise à mort du *bòkò*, l'inspecteur réagit à la cupidité qui pervertit le milieu vaudou. Se croyant invincible, et profitant de la crainte qu'il suscite, cet officiant pense que « personne ne s'attaquerait [à lui] à cause de sa réputation de puissant *bòkò* » (*SP*, 44). En l'attaquant violemment, Azémar commet une transgression qui ébranle les conventions sociales, à savoir l'invulnérabilité supposée du prêtre vaudou. Afin de rétablir l'ordre des choses, tout en rassurant la population, cette exécution fait l'objet de tous les égards de la part des autorités. « [D]es proches du *bòkò* Marasa avaient été reçus par le ministre de la Justice qui promettait que le coupable serait bientôt sous les verrous » (*SP*, 66).

Marasa, le frère survivant, finit par mourir sous les balles tirées par Mireya. Celle-ci sauve la vie de son père menacée par la machette du jumeau venu venger la mort de son parent. « [S]on ennemi possédait quatre bras et deux pieds. Il se déplaçait comme un cafard » (*SP*, 109). Mentionnons qu'avant cette séquence, Mireya a fait part à son père d'un songe où elle fait feu sur un adversaire pour le sauver. Convaincue qu'il s'agit d'un rêve prémonitoire, elle lui demande : « [m]ontre-moi comment on tient un revolver. J'ai rêvé un jour que je te sauvais en tirant sur un méchant » (*SP*, 32). Ce cas de légitime défense permet au roman de dévoiler « l'aliénation

vaudou<sup>245</sup> » qui s'accompagne d'une remise en question de la toute-puissance du *bòkò*. Sa vulnérabilité est mise en évidence car Marasa est abattu par une enfant. Ses pouvoirs supposés ne lui sont d'aucun secours face aux projectiles.

Il apparaît ainsi que chez Victor, le vaudou n'est pas inquiétant. Tant s'en faut; sous couvert de la satire, l'écrivain en dénonce les excès. Les romans s'emploient à déconstruire des stéréotypes à travers l'intrépide inspecteur qui ne s'émeut pas de se trouver nez à nez avec l'irrationnel que ce soit par le biais de mutants, de *bòkò* ou du *houngan*. Dans le roman *Soro*, le *bòkò* n'est pas pourchassé. Au contraire, même si l'enquêteur s'en méfie, il n'est pas réticent à l'idée de recourir à ses services. Sans détour, il sollicite le sorcier Landeng afin que celui-ci lui délivre un poison. Il se trouve que l'inspecteur veut faire taire un témoin gênant dans une affaire d'adultère qui l'incrimine. Alors que Landeng tente d'amadouer le policier menaçant, « une lueur de cupidité » traverse son regard (*Soro*, 80). Le mercantilisme du prêtre vaudou est une thématique récurrente; elle a pour effet de miner la crédibilité de l'officiant. En contrepartie, celui-ci obtient que les plaintes figurant à son dossier soient effacées. En vue de contraindre le sorcier à travailler pour lui, Azémar « coinça le canon de son arme dans le creux de l'estomac du *bòkò* » (*Soro*, 81). Surréaliste et humoristique, cette scène est exempte de mysticisme.

Victor lui aussi utilise cette panoplie [mystique]; pourtant il se différencie des autres, par la multiplicité des facettes qu'il offre et l'usage qu'il en fait, proposant parfois une lecture au second degré de l'imagerie vodoue. Le rôle de l'humour, le jeu de l'hilarité et du grotesque indiquent souvent le refus de se prendre au sérieux et une dimension ludique de l'esthétique vodoue<sup>246</sup>.

---

<sup>245</sup> Marie José N'Zengou-Tay, « Le Vodou dans les romans et nouvelles de Gary Victor: entre fantastique et merveilleux », dans *Francofonía* [en ligne], 1998, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29500714>, consulté le 8 avril 2014.

<sup>246</sup> *Loc. cit.*

Craint et respecté, le *bòkò* n'impressionne nullement l'inspecteur. Au contraire, ce dernier n'hésite pas à intimider Landeng pour s'assurer de sa collaboration. L'attitude du policier est ambiguë. D'une part, il est irrévérencieux envers le sorcier, faisant usage de la violence à son rencontre, tout en qualifiant les croyances vaudou de « mysticisme qui frisait la débilité mentale » (Soro, 85). D'autre part, Azémar reconnaît ses compétences en matière de sciences occultes, ce qui suggère que l'enquêteur n'est pas rétif à toutes manifestations du surnaturel. Son ambivalence est si manifeste qu'« [i]l ne se risquerait pas à dire que les zombis, les revenants, n'existaient pas. En même temps, il restait fermement accroché à ce qu'il appelait le vrai doute scientifique, ce doute qui empêchait de s'emmurer dans des croyances ou des affirmations » (Soro, 71). Cette conviction s'affirme également dans *Saison de porcs* où Azémar « cultivait une certaine spiritualité » (SP, 47). Sa posture le conduit à prendre en considération les prédictions oniriques de sa fille : « Devait-il considérer ce songe comme un élément objectif en tenant compte des possibilités psychiques de l'enfant [...] ou devait-il le considérer comme un simple hasard? Il choisit d'en faire un élément objectif » (SP, 79). Azémar demeure persuadé que « [l]e matérialisme n'était qu'une stupide construction intellectuelle, fruit de l'orgueil démesuré de l'Homme » (SP, 48). Réciproquement, il demeure convaincu qu'il doit « [d]emeurer honnête, logique jusqu'au bout, c'était sa devise » (SP, 41). Il s'y tient au prix d'une addiction au *tranpe* auquel il attribue des vertus quasi surnaturelles : « Le *tranpe* le rendait plus lucide, plus à même de lancer son regard, son intelligence au-delà de la réalité immédiate pour percevoir les vérités qui échappent au commun des mortels » (SP, 50). Si l'inspecteur fustige les croyances populaires, il fait appel à deux approches a priori contradictoires : le raisonnement cartésien et l'irrationnel. « Il fallait qu'il se laisse imprégner par tous les éléments du dossier. Il ne devait pas se mettre à les trier sur une base d'objectivité à l'Occidentale » (SP, 79). C'est qu'à ses yeux, ces méthodes

sont complémentaires puisque « ‘la magie fait simplement indéniablement, partie du réel ’ »<sup>247</sup> ».

Le paradoxe de ces démarches n'est qu'apparent. Il est le reflet du fonctionnement de la société haïtienne où le surnaturel fait partie du réel.

Sous la plume de Victor, point de cérémonie ou de culte rendu aux loas. Pourtant, d'après Max Dominique cité par Marie José N'Zengou-Tay, « la cérémonie vaudoue reste au cœur de cette représentation<sup>248</sup> ». Dimitri Béchacq se rallie à ce point de vue quand il explique que « la cérémonie [est] une source d'inspiration intarissable dans le domaine littéraire et artistique<sup>249</sup> ». Relisant *Ainsi parla l'oncle* de Price-Mars, Maximilien Laroche note qu'« [i]l en résultat [...] une utilisation systématique de la crise de possession vodouesque comme scène emblématique de la culture haïtienne<sup>250</sup> ». C'est ainsi que Gary Victor se distingue de ses prédécesseurs. À peine, le cabinet du sorcier Landeng est-il décrit : « [d]es étagères chargées de feuilles séchées, de fioles, de bouteilles, de crânes humains et d'animaux. Sur un mur blanc, des signes cabalistiques. L'étoile de David. Des vèvè dont le policier ne savait à quel esprit ils étaient liés » (*Soro*, 82). Son ignorance de la liturgie vaudou met en relief son détachement par rapport à ce culte. Force est de constater qu'il passe par une tierce personne pour contacter le *bòkò* : le policier ignore jusqu'à l'adresse de celui-ci.

Dans *Saison de porcs*, la méfiance face au vaudou trouve son expression dans la description de la case faisant office de *houmfor*, un sanctuaire, situé dans un quartier populaire de

---

<sup>247</sup> Françoise Cévraër, « Enquêtes occultistes : les policiers antillais face au surnaturel », *Présence francophone*, N° 72, 2009, p. 49.

<sup>248</sup> Marie José N'Zengou-Tay, *op. cit.*, consulté le 8 avril 2014.

<sup>249</sup> Dimitri Béchacq, *op. cit.*, p. 27.

<sup>250</sup> Maximilien Laroche, « Imaginaire populaire et littérature. Le houngan, le zombi et le mécrnant », *Notre libraire. Revue du livre : Afrique, Caraïbes, Océan indien, Littérature haïtienne. De 1960 à nos jours*, N° 133, janvier - avril 1998, p. 83.



la capitale haïtienne. Cette dernière fait partie de ces « mégalopoles du tiers-monde où se côtoient à la fois l'ordinateur, le téléphone portable [,] la sorcellerie<sup>251</sup> » et le vaudou. Signe de la décrépitude de Port-au-Prince, l'édifice religieux est

[p]os[é] au milieu d'un chancre de boue. Trois drapeaux sales, déchirés, aux couleurs délavées, comme carbonisés sous les assauts du soleil, étaient accrochés au toit. [...] Circulaire, l'unique pièce de la case [...] était construite autour d'un poteau dans lequel étaient sculptés des visages, des symboles. [...] Un lit haut était en partie caché par une bande de tissu sale troué de partout par des insectes (*SP*, 8-10).

Un lexique dévalorisant est employé pour décrire cet espace : « boue », « sales », « troué », « insectes », etc. La vétusté de ce lieu dévoile la turpitude de Marasa, qui refuse, par vénalité, de porter assistance à une enfant en danger de mort. Le vaudou n'échappe pas à la corruption environnante c'est-à-dire celle qui touche divers milieux de la société (la police ou le gouvernement). À l'inverse des romans paysans, le vaudou ne s'exerce plus seulement au sein du monde rural; il envahit l'espace urbain. De la sorte, Victor respecte un principe du polar qui prend la ville pour cadre.

Avec *Soro*, l'auteur exploite le mythe du zombi et la peur qu'il suscite. C'est le scepticisme de l'inspecteur qui met à jour un meurtre maquillé en décès accidentel. Bernés par la croyance populaire, plusieurs personnages sont persuadés d'avoir vu le zombi de Jacques Philostène, un célèbre peintre, qui aurait trouvé la mort durant le tremblement de terre survenu le 12 janvier 2010. Le cataclysme sert d'alibi : « [l]e séisme peut tout masquer » (*Soro*, 77). Croyant avoir été en contact avec un zombi, son amante est au bord de l'hystérie. Épouvantée, elle certifie : « Ne t'approche pas de moi! Je suis maudite, Dieuswalwe. Je suis bonne pour l'enfer » (*Soro*, 53). Si l'explication « sorcière » semble convenir au plus grand nombre, il n'en est pas de

---

<sup>251</sup> Françoise Naudillon, « Black Polar », *Présence francophone*, n° 60, 2003, p. 105.

même pour Azémar qui réplique : « Marie-Marthe, restons logiques bien que ce soit très difficile dans ce putain de pays surtout quand la terre peut nous engloutir à tout moment » (*Soro*, 53). Désabusé, il évoque la manipulation des masses. L'investigateur formule un discours social sur l'obscurantisme qui pervertit la réalité : « l'assassin fait en sorte que ceux qui ont vu Jacques Philostène après le séisme croient qu'ils ont eu affaire à un revenant, à un zombi. Facile dans un pays où les gens sont aussi crédules » (*Soro*, 107). Ces propos agissent en écho à *Saison de porcs* où Azémar déplore que « [c]es maladrins [...] tirent leur pouvoir de la peur, de la croyance unanimement partagée qu'ils sont puissants » (*SP*, 45). Il dénonce ainsi tous ceux qui profitent de la croyance au surnaturel pour réaliser leurs sombres desseins :

Nous ne pouvons nous laisser berner continuellement par des imposteurs, Marthe. Nous pouvons lutter contre eux. [...] Nous ne devons pas leur donner pouvoir sur nos vies, martela-t-il. Ils nous tiennent par la terreur. Il suffit que nous n'ayons plus peur pour que la chaîne se casse [...] Ces choses se nourrissent de notre peur. De notre ignorance. Il faut les écraser comme des cafards (*SP*, 87-88).

En réalité, Gary Victor fait partie de ces « *peintres vivants de leur milieu et observateurs subtils et souvent satiriques de ses particularismes et de ses travers*<sup>252</sup> ». Bien que *Soro* et *Saison de porcs* semblent réprouber la grande place occupée par le mysticisme dans la société haïtienne, ils laissent le lecteur dans le doute. Si les textes condamnent certaines croyances liées au vaudou, des faits demeurent étranges et inexplicables.

### **2. 2. 3 (Auto)-exotisme et polar vaudou**

La vignette « polar vaudou », fruit d'un positionnement éditorial, juxtapose des réalités vraisemblablement antagonistes. Le lecteur s'interroge sur cette appellation d'autant plus que l'édition haïtienne de *Saison de porcs* parue aux éditions Henri Deschamps, à Port-au-Prince, une

---

<sup>252</sup> Marie N'Zengou-Tayo, *op. cit.*, consulté le 8 avril 2014. En italique dans le texte.

année avant l'édition québécoise, ne porte pas la mention « polar vaudou ». En fait, la jaquette noire aux contours jaunes de la page couverture de l'édition Deschamps se rapproche de la célèbre Série noire de Gallimard. C'est lors de sa parution au Québec que l'inscription « polar vaudou » fait son apparition. En Occident, « le terme “vaudou” est générateur de nombreux clichés dans notre imaginaire<sup>253</sup> ». Cette dénomination n'a donc rien de fortuit. Ce paratexte établit un contrat de lecture et crée un horizon d'attente où le vaudou occupe une place de choix. Le vaudou est entouré de mystères et les polars de Victor n'ambitionnent pas de lever les brumes autour de ces pratiques. L'écrivain en dévoile néanmoins les dérives.

Cataloguer ces œuvres de « polar vaudou » revient à proposer au lectorat hors d'Haïti un polar exotique. Il y a lieu de s'interroger pour savoir si cette démarche ne relève pas de l'(auto)-exotisme à destination du lectorat québécois, ce qui correspondrait à une stratégie commerciale. On se demande si, comme le souligne Sami Tchak, – dont les propos sont repris par Christiane Albert – l'incursion du vaudou ne relèverait pas de « “l'auto-exotisme pour répondre au goût du dépaysement des Occidentaux”<sup>254</sup> ». D'un autre côté, cet « exotisme apparent<sup>255</sup> » pourrait aussi relever d'un positionnement par rapport à la poétique du genre. Introduire le vaudou au sein du polar constitue une irrégularité face à la convention. Dans les deux romans de Victor, le paratexte constitue un pied de nez à une règle fondamentale du genre policier, à savoir la prédominance d'une approche rationnelle. L'illusion de réel est garantie par des personnages qui « croient aux revenants, aux lwas qui chevauchent les humains, à la sorcellerie et aux malédictions<sup>256</sup> ». Par

---

<sup>253</sup> Harry Sivec, « Préface », dans Hainard Jacques, Mathez Philippe et Olivier Schinz (dir.), *Vodou, un art de vivre* Infolio/ MEG, Genève, 2008, p. 9.

<sup>254</sup> Sami Tchak cité par Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005, p. 107. Discours ne concernant pas directement le vaudou, mais utile pour notre propos.

<sup>255</sup> Sébastien Sacré, « Fantasma et sexualité dans les littératures caribéennes francophones : des dangers du stéréotype aux transformations mythiques », *Présence francophone*, n° 72, 2009, p. 141.

<sup>256</sup> Christina Horvath, *op. cit.*, p. 295.

contre, chez Victor, le vaudou est dissocié de la magie noire ou de rituels scabreux pour être, au contraire, sanctionné à cause de son exploitation malsaine. De cette manière, la représentation du vaudou évolue vers la déconstruction des clichés.

Même s'il offre des variantes de la norme, notre corpus se soumet à une règle essentielle du polar. Quand un crime survient, une enquête est diligentée afin d'être résolue. *Soro* et *Saison de porcs* doivent être compris comme des tentatives d'acclimater le genre, par la remise en cause de la déduction logique comme seule avenue de la démarche policière. Ce faisant, ces romans questionnent le canon du polar qui se réclame d'une rigueur scientifique. Cette transposition s'accompagne d'un décentrement en ce qui a trait aux protagonistes (*bòkò*, mutants), au décor (le *houmfor*, cabinet du sorcier) et au lexique « vaudouesque ». De ce fait, l'imaginaire culturel haïtien contraint le polar à réévaluer ses propres codes. On doit remarquer que la fantasmagorie vaudou contamine aussi l'imaginaire antillais.

#### **2. 2. 4 Le cas de Chalumeau-Nueil**

Bien des hommes et femmes de lettres antillais signalent leur fascination pour le vaudou. L'écrivaine martiniquaise Marie-Reine de Jaham fait partie de ces auteurs qui exploitent cette thématique. Dans ses deux thrillers, elle emprunte « l'imagerie vaudou ». *Bwa Bandé* (1999) met en scène une mambo, Mama Love, à l'origine d'une série de meurtres tandis que *Le sortilège des Marassa* (2001) s'inspire de dieux jumeaux issus du panthéon vaudou. Quant à la Guadeloupéenne Lucie Julia, elle introduit un personnage féminin portant le nom d'Erzulie – du nom de l'esprit de l'amour – dans son roman *Mélody des faubourgs* (1989), pour évoquer la détresse sentimentale du protagoniste. L'imaginaire vaudou est également manifeste sous la

plume de Fortuné Chalumeau dans son polar *Désirade ô serpente!* (2006). Son intérêt pour le mystère – en passant par la mise en scène du vaudou – précède ce roman. Dans *Pourpre est la mer*, paru en 1997, « l'appareillage » vaudou est mis en place : prêtresse, transe, sacrifice et cérémonie. Odile, une métisse guadeloupéenne, vivant aux Saintes, est une initiée. Cette femme, à laquelle l'inspecteur Laprée n'est pas insensible, officie en tant que prêtresse et affiche sa spiritualité de façon ostentatoire. À l'entrée de sa maison, « [s]ur les trois marches du seuil, des poupées africaines, un souriant squelette mexicain en bois, un semis de médailles et de piécettes » sont exposés (*PM*, 45). Se définissant comme « une ethnologue amateur » au point de mentionner l'ouvrage de Robert Jaulin comme caution morale, la jeune femme collectionne des objets de sorcellerie (*PM*, 46). Alors qu'elle figure sur la liste des suspects, l'inspecteur Laprée, un métropolitain, lui pose des questions dans le cadre de l'enquête. Fortement attachée au vaudou, elle fait dévier l'interrogatoire sur ses propres croyances. Elle admet : « [o]ui, je suis un peu superstitieuse. Tous les Antillais sont superstitieux. Ça fait partie de notre identité culturelle ... Elle se lança dans un discours ethnologisant-militant » (*PM*, 50). Odile témoigne de sa dévotion en affirmant qu'« [e]lle parcourait ses chapelles, implorant l'un après l'autre les dieux d'Afrique installés à Salvador de Bahia, en Haïti ou en Louisiane après le Grand Passage » (*PM*, 51). Coupant court aux généralités, le policier réplique : « [j]e ne suis pas un inquisiteur qui traque les sorcières » (*PM*, 50). Cependant, il confond la sorcellerie et le vaudou, selon une vision occidentale/catholique. Cette perception est renforcée par une isotopie du vaudou menaçant : « l'Obscur », « peur », « Esprits », « possédée », « morts », « sortilèges », etc. Telle une pédagogue, Odile entreprend d'expliquer à Laprée le déroulement de la cérémonie qu'elle officie afin de démystifier le vaudou : « Rien de ce qui se passera ne te choquera. [...] Ne t'étonne pas [...]. Surtout, garde ton calme et ne bouge pas. Ce n'est que l'état de trances qui résulte de la possession. Et ne t'enfuis pas si nous dansons la *banda*. Elle [...] peut te paraître indécente »

(*PM*, 80). Craintif, Mozar, l'adjoint de Laprée « n'insista pas trop pour accompagner son chef. Un Antillais est un Antillais. On devient vite zombie par mégarde » (*PM*, 73). De façon pressante, il tente de dissuader son supérieur de se rendre à la cérémonie. Laprée rétorque : « [t]u ne m'impressionnes pas. Chez nous, les vallées sont pleines de sorciers, rebouteux et autres faiseurs de philtres. C'est la seconde industrie après Peugeot. J'irai à la fête d'Odile » (*PM*, 73). Cette réplique relativise l'étrangeté des croyances populaires vaudou.

Le soir venu, accompagné d'une collègue antillaise, Reine Gaubert, l'enquêteur honore l'invitation d'Odile. Au son du tambour *assotor*, Reine « n'en menait pas large » (*PM*, 77) puisqu'il produit un bruit de « tonnerre assourdissant, comme si cent mille diables de la vieille Afrique voulaient alerter le ciel et la terre » (*PM*, 77). Dans un souci de réalisme, un chant liturgique est intégré au texte ainsi qu'une abondante terminologie vaudou : « Ougou », « Assotor », « loa », « poteau-mitan », « Legba-Petro », « Baron-Samedi », « *mambo* », « *hounssi* », « possession », « *guédés* », etc. (*PM*, 77-80). Venant à la rescousse de Laprée, un Corse, fraîchement arrivé aux Antilles, et peut-être aussi du lecteur non créolophone, Reine s'évertue à interpréter les termes créoles. Peu familier avec les pratiques vaudouesques, Laprée promène un regard d'ethnographe sur la cérémonie, assisté en cela par les précisions didactiques de sa collègue. Prise de terreur, étonnamment, elle sombrera dans un sommeil profond. Aussitôt, l'inspecteur est invité à boire une mixture qui le plonge dans un état de léthargie.

Un vertige s'empara de Laprée. L'impression de tomber dans un puits sans fonds. Il lutta pour ne pas sombrer. [...] il distingua la grange de son père. [...] Son frère aîné et sa mère s'activaient avec des outils autour du tracteur. Leurs gestes n'avaient pas l'efficacité calme des paysans au travail. Leurs mains tremblaient. Enfin, l'un aidant l'autre, ils parvinrent à ce qu'ils voulaient : dévisser les points de serrage des freins (*PM*, 81).

C'est durant sa torpeur qu'il verra la scène du meurtre de son père par son propre frère et sa mère, un crime survenu durant sa jeunesse. Même s'il n'enquête pas sur ce fait, cette mort suspecte, non élucidée, ne cesse de le hanter.

Laprée n'assista pas à l'accident, mais une tache grise soudain, apparut, pris les contours du tracteur renversé. Le lourd moyeu de la roue broyait la poitrine du père. De la bouche renversée s'échappaient du sang et du vin mêlés. Le grand frère sortit d'un buisson, chaussait d'étranges sandales en lanières de pneus. D'une main cette fois ferme, il resserra les vis des freins. Il s'éloigna enfin, en prenant garde à poser ses pas dans les rainures du tracteur (*PM*, 82).

La description précise du meurtre est digne d'une investigation policière car

tous les éléments nécessaires à la compréhension de l'énigme : les circonstances de la mort (tracteur renversé), l'arme du crime (le lourd moyeu de la roue), l'« état » du cadavre, l'identité du meurtrier (le grand frère), l'acte criminel en lui-même (le frère resserre les vis) et la manière dont il a tenté de brouiller les pistes (en ne laissant aucune trace de pas). C'est donc bien ici une séance de vaudou qui s'octroie le rôle traditionnellement dévolu à l'enquêteur, la méthode surnaturelle supplantant efficacement la logique déductive traditionnelle<sup>257</sup>.

Le dévoilement de l'assassinat, lors de la cérémonie, correspond au triomphe du vaudou. L'enquêteur est amené à investiguer son propre passé et peut-être aussi son inconscient. Du coup, « l'expérience vécue par Laprée relèverait ainsi davantage de la psychanalyse que de la magie<sup>258</sup> », mais le doute est permis d'autant plus qu'une autre révélation est divulguée durant cette soirée. Il s'agit de l'identité des criminels dans l'enquête menée par Laprée. Pour obtenir ces informations, Florémize, une *hounssi*, exécute un rituel incorporant le sang d'un coq sacrifié. Possédée, elle révèle des noms de protagonistes liés au meurtre « en hurlant » (*PM*, 81) : Beudry (la victime) et Wanda et Herrera y Santos (les meurtriers). Au début de la cérémonie, Odile avait prédit : « [s]i Ogou le veut bien, alors, ami, *tu verras le meurtre!* ». On est conduit à constater

---

<sup>257</sup> Estelle Maleski, *op. cit.*, consulté le 24 novembre 2014.

<sup>258</sup> *Ibid.*, consulté le 17 septembre 2015.

qu'il ne s'agit pas du crime auquel Laprée s'attend, à savoir l'assassinat de Beudry, mais plutôt celui de son père.

En dépit des révélations délivrées vraisemblablement par Ogoun, l'enquêteur n'en tiendra pas compte. Il ressort avec évidence que son raisonnement cartésien est ébranlé :

A deux ou trois reprises, il essaya de prendre ses distances : lui, un flic, un esprit cartésien, on lui infligeait cette cérémonie baroque et on lui promettait que la vérité se ferait jour à travers ces ténèbres! Mais ces vellétés critiques s'engourdissaient vite. Sans pouvoir l'expliquer, il se sentait à la bonne place, au bon endroit – au centre de lui-même. (*PM*, 81)

Pour se rassurer de sa rationalité, il qualifie cette cérémonie de « diableries » (*PM*, 82) qu'il quitte un peu à regret, tout de même, pour « return[er] dans l'univers fade des conventions sociales » (*PM*, 82). Pourtant, dès le chapitre 9 (sur 19), l'identité de deux meurtriers sur trois est révélée, mais le dévoilement de leurs noms est suivi de trois points de suspension, ce qui laisse planer un doute. En réalité, le vaudou ne participe pas à la résolution du crime puisque l'inspecteur privilégie la méthode logico-déductive. Sourd aux révélations d'Ogoun, l'enquête se prolonge et entraîne le lecteur dans son sillage.

Laprée accorde du crédit à la révélation du meurtre de son père qu'il a pu « voir » tandis qu'il ne prête aucune attention à la divulgation des noms des meurtriers concernant l'investigation en cours. Le voile n'est pas levé quant à leur mode opératoire, ce qui justifie que Laprée poursuive l'enquête. Le scepticisme est de rigueur d'autant plus que l'identité du troisième criminel n'est dévoilée qu'à la fin du roman. Même partielle, la révélation de la vérité est une façon de réhabiliter le savoir parallèle que le vaudou représente.



## 2. 2. 5 Stéréotypes et vaudou

Selon Ruth Amossy, le stéréotype « découpe le réel ou le texte selon un modèle immuable qui s'oppose au libre déploiement de la réflexion et de l'esprit critique<sup>259</sup> ». Il se trouve que le fonctionnement du polar repose sur l'emploi massif de stéréotypes, et ce « pour mieux respecter le contrat de lecture convenu avec le lecteur<sup>260</sup> ». À charge pour lui de décrypter les clichés qui lui sont adressés tout en éprouvant « le plaisir de la variante<sup>261</sup> ».

La représentation du vaudou est classique; la littérature relaye abondamment les lieux communs qui entourent ce culte. Le roman noir n'est pas en reste puisque le recours aux stéréotypes de toutes les sortes y est conventionnel. Si l'on tient compte de l'origine de Chalumeau, un Blanc créole guadeloupéen, ainsi que celle de Nueil, un Français ayant vécu à la Guadeloupe et en Afrique, on pourrait penser que la mise en scène du vaudou, dont le bastion se trouve à Haïti, relève de l'exotisme. À cet égard, Nueil manifeste un réel intérêt pour les destinations « exotiques » telles l'Afrique subsaharienne<sup>262</sup> ou la Guadeloupe<sup>263</sup> qu'il utilise comme décor dans plusieurs romans policiers. C'est que « l'exotisme est une écriture de l'altérité, tentative paradoxale de décrire ce qui est l'autre de la culture européenne et d'en exalter simultanément l'irréductible distance<sup>264</sup> ». Présenté de façon terrifiante dans *Pourpre est la mer*, le vaudou devient un sujet exotique qui garantit au lecteur du dépaysement, du suspense et des

---

<sup>259</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 37.

<sup>260</sup> Paul Bleton, *Ça se lit comme un roman policier : comprendre la littérature sérieuse*, 1999, Québec, Nota Bene, p. 109.

<sup>261</sup> Expression empruntée à Jean-Philippe Beaulieu à l'occasion de notre examen de synthèse (janvier 2011).

<sup>262</sup> Son premier roman, *Reviens Afrique* (1984), publié aux éditions Grasset évoque la sorcellerie à travers les pérégrinations de trois Occidentaux.

<sup>263</sup> Ouvrages publiés aux éditions Fleuve Noir : *Cap des Palmes* (1996), *Cyclone* (1997), *Le navigateur de femmes*, (1998).

<sup>264</sup> Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 31.

frissons. Le vaudou alimente aussi le genre du polar en le contraignant à repenser le rationalisme tout en posant la question de l'Autre.

Dans ce roman, des données didactiques agrémentent des séquences évoquant le vaudou. Les passages qui lui sont consacrés se déroulent hors d'Haïti, plus précisément dans l'archipel des Saintes, dépendances de la Guadeloupe. Ce double décentrement s'accompagne d'un discours exotique qui correspond aux caractéristiques identifiées par Bernard Mouralis.

Il s'ordonne ainsi selon une rhétorique qui vise à l'expression et à la caractérisation d'une réalité considérée comme fondamentalement différente. Il s'agit d'abord d'une rhétorique qui donne à voir – et à sentir – cette réalité qu'il faut souvent expliquer ou “traduire” au lecteur. D'où l'emploi fréquent de tout un appareil qui comprend : notes en marge du texte, glossaire, éclaircissements, introductions et avertissements divers destinés à situer le texte dans son éloignement. Rhétorique, également, dont le travail d'énonciation porte pour l'essentiel moins sur des phrases que sur des noms : noms de personnages, de lieux, de végétaux, d'animaux, d'objets – en particulier vêtements, nourriture –, d'usages, d'institutions, de mythes, de dieux ... Bref, emploi d'une écriture qui oscille entre la suggestion, par l'utilisation consentie ou involontaire de l'impropriété, d'une “atmosphère” et la rédaction d'un “document”<sup>265</sup>.

Pour Chalumeau et Nueil, il semble important d'expliquer l'univers du vaudou car il est bien connu qu'il est une composante de la culture haïtienne.

Dans les œuvres francophones et créolophones antillaises, exotisme ne rime pas forcément avec lointain. Bien au contraire, le regard que portent le/la narrateur/trice sur son environnement quotidien semble être le regard de l'Autre, de l'étranger, regard extérieur jamais totalement assimilé par celui qui l'emprunte<sup>266</sup>.

Inclure des représentations d'un vaudou de type haïtien, dans cette oeuvre qui utilise la Guadeloupe pour cadre, peut alors relever de l'exotisme surtout que la maison d'édition Eboris, qui publie le roman, est basée en Suisse. La quatrième de couverture ne dément pas cette posture vu qu'elle présente l'ouvrage sur un mode exotique, en annonçant la présence de « mystérieux

---

<sup>265</sup> Bernard Mouralis, *Les contre-littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 87.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 16.

hildagos de la belle Saint-Domingue, prêtresse du Vaudou et passionaria noire ». Quant à la description physique d’Odile, la prêtresse, elle ajoute une touche de folklore au texte :

[g]rande, mince et souple, [...]. Sa peau avait une jolie couleur ambrée qui provenait de la diversité de sangs dont elle était issue. Son père, venu de la métropole française avait eu Odile de Mirette Moreau, une farouche saintoise dont la mère était une métisse de Caraïbes de la Dominique émigrée à Terre-de-Haut et le père un quarteron de Fond-Curé (PM, 29).

Cette femme dont la beauté est célébrée a pourtant « un défaut important [...] : la superstition » (PM, 30). Le portrait de l’officiante correspond au constat général formulé par Nelly Schmidt dans son étude sur le métissage, soit :

un retour à des clichés que l’on aurait pu croire obsolètes. Ainsi en est-il d’une littérature qui semble échapper, au nom d’un pittoresque régional qui se voudrait référence authentique, à tout questionnement historique et aux mutations culturelles que celui-ci pourrait induire<sup>267</sup>.

*Pourpre est la mer* cultive ainsi les clichés par la figure d’une jolie métisse et l’utilisation du vaudou en toile de fond.

Compte tenu de la description de la cérémonie, il y a eu lieu de considérer qu’il correspond à l’horizon d’attente du lecteur : des scènes troublantes, des protagonistes possédés, « secoué[s] de convulsions » (PM, 78), le sacrifice d’un coq, l’usage de son sang, les *vévés*, etc. À la différence de Gary Victor, Chalumeau-Nueil font le choix d’adhérer à la pratique, devenue conventionnelle, d’une mise en scène du vaudou par le biais d’une cérémonie. Au-delà d’une simple représentation exotisante du vaudou, des textes qui « versent dans la littérature policière ou à motif policier, s’approprient le *hoodoo* et la sorcellerie en général comme une réalité qui

---

<sup>267</sup> Nelly Schmidt, *Histoire du métissage*, Paris, Éditions de La Martinière, 2003, p. 152.

structure la psyché collective et les relations sociales<sup>268</sup> ». Si Chalumeau-Nueil se soumettent au pacte exotique, dans une certaine mesure, ils le réévaluent car ils dépeignent les contradictions, les intrications et la violence de la société créole sous les Tropiques.

## 2. 3 La séancière et la quimboiseuse

À l'inverse des œuvres de Gary Victor, le recours au surnaturel s'avère essentiel dans la résolution de l'enquête chez d'autres auteurs. C'est le cas des romans de Delsham qui mettent en vedette des investigateurs en proie à la surréalité. Si dans *Chauve qui peut à Schœlcher*, Man Antoinise fait figure de quimboiseuse, le roman *Valentin et Soraya* campe le personnage d'une séancière basée en France.

Dans *Chauve qui peut à Schœlcher*, Man Antoinise n'est pas la quimboiseuse habituelle.

D'après Geneviève Leti,

les quimboiseurs associent aussi bien le profane que le sacré, la religion que la sorcellerie. [...] Il est proche du fossoyeur car il a besoin de terre de cimetière, d'ossements ou de différentes parties du corps d'un mort. Il se sert de plantes mais aussi de remèdes achetés en pharmacie<sup>269</sup>.

Détentrices de savoirs ancestraux, Man Antoinise inspire le respect comme le laisse entendre le terme qui précède son nom : « Man ». Il est toutefois difficile de dresser un portrait de ce personnage dont la fonction se limite à aider l'enquêteur. On ignore le patronyme de cette « femme sans âge » (*CQPS*, 65). Lorsque le père de Pierre lui prête son terrain et sa maison installée là-dessus, il le dissuade d'importuner Man Antoinise : « Mon papa l'a trouvée sur ces terres, et le papa de mon papa aussi. Il y a une cargaison de gens qui dit qu'elle meurt tout le

---

<sup>268</sup> Françoise Naudillon, « Enquête d'histoire : le roman policier populaire de la Caraïbe », Véronique Bonnet, Guillaume Bridet et Yolaine Parisot, *Caraïbe et océan indien. Questions d'histoire*. Paris, L'Harmattan, p. 99.

<sup>269</sup> Geneviève Légi, *op. cit.*, p. 146-147.

temps, mais qu'elle renaît chaque jour » (*CQPS*, 33). Intemporelle, Man Antoine devient l'allégorie d'une culture traditionnelle vouée à disparaître, mais qui refuse de s'éteindre. Aux yeux de Pierre, un enquêteur martiniquais, elle est une « inquiétante voisine » d'autant plus qu'« [u]ne solide réputation de kenbwazèz accompagnait ses pas » (*CQPS*, 33-34). On se rend compte que Man Antoinise ne correspond pas à l'image traditionnelle de la quimboiseuse. Elle s'apparente à une devineresse qui est dotée de pouvoirs. Elle peut prédire l'avenir et aussi jeter des sorts. D'ailleurs, elle propose à Mireille, la compagne de Pierre, « le moment venu, de l'aider à éliminer toute rivale de sa route » (*CQPS*, 34). Offre que la jeune femme décline. Chacune des apparitions de Man Antoinise coïncide avec la divulgation d'énigmes ayant pour but d'aiguiller Pierre. À charge pour lui de les déchiffrer et de leur attribuer un sens. Demeurant « sourde aux demandes d'explications » (*CQPS*, 35), elle se retire et « s'évanouit dans la nuit » (*CQPS*, 210). Cette femme entretient le mystère qui l'entoure en se réfugiant dans une maison perchée sur un morne, « protégée par une touffe de bambous », à l'écart du monde moderne (*CQPS*, 33). Rappelons que, dans l'imaginaire créole, le morne est empreint de symbolisme du fait que cet endroit servait d'asile à l'esclave en fuite. Réagissant contre la déshumanisation imposée par l'univers de la plantation, le fugitif était contraint au marronnage et à une vie en autarcie. La survie dans les mornes va de pair avec un style de vie marginal.

[L]es personnages qui y vivent semblent préserver coutumes, légendes et mythes qui leur permet de lutter contre les acculturations. Suivant cette opposition Nature/Culture, l'en haut semble ainsi s'opposer à ces milieux urbains qui, prenant le relais des navires négriers et des plantations de canne à sucre et de milieux urbains et toutes les technologies associées au système esclavagiste, semble souffrir d'un manque identitaire et culturel<sup>270</sup>.

---

<sup>270</sup>Sébastien Sacré, *Spiritualité et réalisme merveilleux dans la littérature caribéenne francophone : la reconstruction d'une identité*, thèse de doctorat, Université de Toronto, 2010, [https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/33825/6/Sacre\\_Sebastien\\_R\\_201011\\_PhD\\_thesis.pdf](https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/33825/6/Sacre_Sebastien_R_201011_PhD_thesis.pdf), p. 304, consulté le 8 décembre 2014.

Telle une marronne, la quimboiseuse se nourrit dans la nature en s'abreuvant de l'eau de la rivière, en cueillant des fruits ou en pêchant des écrevisses. Visiblement, elle refuse de se soumettre à la société de consommation. Quant à Pierre, il s'installe dans un entre-deux, dans l'arrière-pays, pour s'occuper de sa petite exploitation agricole, loin des affres de l'urbanité. C'est à cette condition que Man Antoinise est disposée à communiquer avec le jeune homme. Garante des pratiques et des croyances ancestrales, sa figure tutélaire vient à la rescousse du jeune homme à chaque fois qu'il se retrouve dans une impasse. De façon inopinée, sans qu'il ne la sollicite – ce qui serait d'ailleurs impossible –, elle lui confie une énigme primordiale à la résolution de l'enquête. Quand Pierre est à court de pistes à explorer, il part à la recherche de sa singulière voisine. « Il souhaitait entendre Man Antoinise, peut-être pourrait-elle lui suggérer une piste, mais avant la tombée de la nuit, il l'avait cherché dans tous les coins et recoins des champs avoisinants, sans succès » (*CQPS*, 119). Contrairement aux quimboiseurs que l'on consulte, c'est elle qui va vers Pierre. L'évanescence de la devineresse est le gage de sa liberté. Elle ne résout pas les problèmes en offrant des solutions. Elle propose des mystères qui viennent s'ajouter à l'intrigue policière, ce qui constitue un écart par rapport à la norme. Manifestement, Delsham donne voix au chapitre à un personnage non-conformiste, métaphore de la Martinique profonde. S'exerçant de façon confidentielle, l'irrationnel sort de sa clandestinité et signale, comme le soutient Françoise Naudillon,

l'affirmation d'une démarche logico-spirituelle plutôt que logico-déductive, d'une mise à jour des pratiques occultes dans le corps social que l'enquête légitime et [...] d'une reconnaissance irréductible du substrat africain qui travaille ces sociétés en les dépouillant de leurs masques occidentaux<sup>271</sup>.

Dans l'ouvrage collectif *Les détectives de l'étrange : Domaine anglo-saxon Tome 1*, Lauric Guillaud dresse un panorama de l'inexplicable. Son constat, d'ordre général, peut s'appliquer à

---

<sup>271</sup> Françoise Naudillon, « Enquête d'histoire : le roman policier populaire de la Caraïbe », *op. cit.*, 2009, p. 98.

Man Antoinise. Cette dernière est en contact avec l'invisible et détient « la faculté d'accéder à des réalités refusées au commun des mortels, une sorte de sens intérieur qui permet le contact avec l'autre monde<sup>272</sup> ». Ce savoir demeure néanmoins dans une sphère parallèle puisqu'il n'est pas reconnu. Il fait l'objet de quolibets de la part de l'institution officielle, incarnée par William Charlebois (surnommé W.C.), un enquêteur métropolitain. Ce dernier exprime son scepticisme face au « message sibyllin » (*CQPS*, 65) de Man Antoinise auquel Pierre accorde du crédit : « Oh! ça va, avec vos conneries de sorcelleries et compagnie » (*CQPS*, 51). Pierre, son coéquipier, lui rétorque : « Te moque pas, tu pourras voir besoin d'elle pour ton enquête » (*CQPS*, 51). Face à l'incrédulité de son ami, Pierre constate qu'« [i]l y a beaucoup de choses qu'un zorey est incapable de comprendre » (*CQPS*, 211). Man Antoinise symbolise un monde difficilement accessible au métropolitain; ce dernier préférant la reléguer au registre du folklore. Or, « [c]e qui est folklorique constitue donc pour l'Afro-Antillais le fondement de son identité culturelle, l'expression de son être, c'est-à-dire de son passé esclavagiste, comme de son présent<sup>273</sup> ». En réalité, « [l]e folklore est en effet un vaste champ de réminiscence à l'Afrique, la terre Mère<sup>274</sup> ». Même si William confine la quimboiseuse à être une simple figure pittoresque voire exotique,

Man Antoinise, ombre culpabilisante jaillie d'un passé tenace, s'accrochait aux murs repeints de l'architecture mentale des anciens fils d'Afrique. Ces derniers, transformés en Européens de l'ultrapériphéricité, au rythme des préoccupations d'une géopolitique imprégnée du remords des anciens esclavagistes, lui en voulaient de raviver la mémoire, tout en la félicitant de ce rappel (*CQPS*, 32).

---

<sup>272</sup> Lauric Guillaud, *op. cit.*, p. 18.

<sup>273</sup> Kathleen Gyssels, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)*, Mémoire de maîtrise, Académie royale des sciences d'outre-mer, [http://www.kaowarsom.be/documents/MEMOIRES\\_VERHANDELINGEN/Sciences\\_morales\\_politique/Hum.Sc.\(N.S\)\\_T.52,1\\_GYSSELS%20K.\\_Le%20folklore%20et%20la%20littérature%20orale%20créole%20dans%20l'oeuvre%20de%20Simone%20Schwarz-Bart%20\(Guadeloupe\)\\_1997.pdf](http://www.kaowarsom.be/documents/MEMOIRES_VERHANDELINGEN/Sciences_morales_politique/Hum.Sc.(N.S)_T.52,1_GYSSELS%20K._Le%20folklore%20et%20la%20littérature%20orale%20créole%20dans%20l'oeuvre%20de%20Simone%20Schwarz-Bart%20(Guadeloupe)_1997.pdf), 1996, consulté le 08 août 2014, p. 9.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 8.

Opiniâtre, Man Antoinise assure la sauvegarde du legs magico-religieux, véritable patrimoine immatériel de son île, alors que celui-ci est menacé par l'occidentalisation. Obstinée, la quimboiseuse se manifeste de façon fortuite. De la sorte, elle peut être considérée comme le symbole de l'inconscient du peuple martiniquais, prompt à l'oubli et surtout celui d'histoires douloureuses liées à la plantation et à la matrice africaine. Si Man Antoinise marque sa distance face à la prédominance de la culture française, par le recours au magico-religieux antillais, la quimboiseuse ne semble pas en opposition avec l'Hexagone. C'est grâce à ses énigmes et ses mises en garde que deux assassinats de ministres, représentants de la France (Brigitte Girardin et Patrick Devedjian), sont évités. Sans la « foi » de Pierre, l'intervention de la quimboiseuse n'aurait pas eu d'impact. Bien que « [l]e lieutenant eut une moue dubitative, [...] Pierre, s'appuyant sur le message de Man Antoinise, creusa son idée » (*CQPS*, 122). Dans l'équipe, il s'avère que c'est Pierre qui fait avancer l'enquête. Certes, il a revêtu, le temps de l'investigation, ses attributs de policier, mais surtout, il dispose d'une alliée de choix : Man Antoinise. C'est encore elle qui met Pierre sur la piste finale, par le biais d'une phrase absconse, sur laquelle Pierre s'appuie : « Si tu trouves quand, tu trouves où, si tu trouves où, tu trouves comment » (*CQPS*, 211). En fait, c'est en décodant ce message que Pierre parvient à déjouer l'attentat qui vise le cortège ministériel. Par le biais de Man Antoinise, le roman exploite la thématique du triomphe sur la Métropole. Le dénouement de l'enquête mènera à l'exécution d'un terroriste international si bien que les représentants du gouvernement français et des officiels martiniquais doivent leur salut à la perspicacité de Pierre, mais surtout à cette femme de l'ombre, absente des circuits officiels : Man Antoinise. De cette manière, les connaissances immémoriales exercent leur influence à partir de la marge. En ce sens, l'incursion du surnaturel constitue une réponse à la toute-puissance rationnelle et à l'uniformité des savoirs. La collaboration entre Pierre et William l'atteste. L'irruption de l'inexplicable rend compte du point de vue caribéen qui ne semble pas



établir de frontières entre les mondes visible et invisible. Si, par sa présence, la quimboiseuse rappelle l’Afrique, en filigrane, Pierre préfère évoquer des pans méconnus de l’histoire martiniquaise contemporaine remontant à des faits datant des années 1970.

Dans les sociétés créoles, la prégnance de l’irrationnel est telle qu’elle rend le mysticisme acceptable comme explication « logique ». À ce propos, Cévaër affirme que « [l]e roman policier du Sud plante ses intrigues au cœur des sociétés [...] antillaises, là où la tradition et le quotidien se trouvent chargés du surnaturel<sup>275</sup> ». Chez Delsham, le personnage de Pierre sert d’intermédiaire entre les croyances au magico-religieux et une logique déductive. Policier expérimenté, Pierre possède une feuille de route impressionnante. En compagnie de William, ce « super-policier » a permis de déjouer plusieurs attentats dans les grandes capitales internationales. En dépit de ses connaissances acquises sur le terrain, il demeure attentif à l’irrationnel. Les romans de Delsham confirment donc le postulat de Pearson et Singer selon lequel :

Postcolonial and transnational detectives frequently need to balance or to think beyond binaries of West and East, rational and irrational, or universal and local. [...] The postcolonial adaptation of detective conventions has the potential to meet these challenges by generating a productive interplay between modernist and postmodernist discourses – one seeking to interpret social and cognitive processes in universal and hence egalitarian terms, the other to elaborate the experience of marginal, hybrid, subaltern, and effectively stateless subjects into a Policy of difference that eradicates the presumptive universality of western rationalism<sup>276</sup>.

Dans cet ordre d’idées, voyant que les énigmes énoncées par Man Antoinise s’avèrent justes, malgré lui, William finira par y accorder du crédit après qu’elle lui ait révélé ses propres pensées. Désarçonné par les facultés de la quimboiseuse, le système de croyances du policier

---

<sup>275</sup> Françoise, Cévaër, *loc. cit.*, p. 48.

<sup>276</sup> Nerls Pearson et Marc Singer, « Open cases : detection, (post)modernism, and the state », dans Nerls Pearson et Marc Singer (dir.), *Detective fiction in a postcolonial and transnational world*, Burlington, Ashgate, 2009, p. 11.

métropolitain s'en trouve ébranlé au point où il s'interroge sur le « kenbwa » (*CQPS*, 164). En empruntant un ton didactique, la compagne de Pierre, Mireille (professeure de lettres) se lance dans des explications : « [i]l aurait déjà été réduit à sa plus simple expression, comme n'importe quelle superstition, si tes aînés de Paris n'avaient pas maintenu un colonialisme criminel à la Martinique » (*CQPS*, 164). Servant de refuge, le surnaturel contribue à résister aux assauts d'un impérialisme impitoyable.

Sur un mode moins idéologique, l'irrationnel prend une dimension humoristique. Pour humilier Pierre, vêtu de plumes et de goudron, ses ravisseurs l'accrochent à un poteau électrique en misant sur la naïveté populaire. Ils ne s'y trompent pas puisque les passants n'apportent aucun secours à Pierre pensant qu'il s'agit d'un zombi, d'un « sukunyan » ou d'une « personne engagée qui a passé un pacte avec le diable » (*CQPS*, 103-104). L'enquêteur doit son salut à Ti-Émile, un gardien de la paix, quoique crédule et un peu hésitant. N'ayant « jamais entendu parler de zombi opérant en plein jour », Ti-Émile consent à libérer Pierre (*CQPS*, 105). Finalement, les badauds constatent qu'il s'agit d'un être humain, ce qui a pour effet de provoquer l'hilarité générale.

Dans *Valentin et Soraya*, l'approche est différente. À l'opposé de Pierre qui n'a pas sollicité l'aide de *kenbwazè* – celle-ci s'est imposée à lui – le commissaire Georges Laval n'hésite pas à consulter Janine, une *séancièrè*, sa devineresse attitrée. Dès la quatrième de couverture, le lecteur sait que l'enquête se déroulera « sur fond de magico-religieux ». Rappelons que, dans l'univers antillais, la *séancièrè* « évoque Dieu et ses saints<sup>277</sup> »; elle peut « voir vos affaires, vous

---

<sup>277</sup> Geneviève Lété, *op. cit.*, p. 103.

conseiller au besoin<sup>278</sup> ». C'est la mission de Janine pour qui « les hommes ne comprennent pas toujours les affaires de Dieu » (*VS*, 83).

Installé en France depuis plusieurs décennies, Laval, d'origine martiniquaise, sollicite les services de Janine alors que l'investigation piétine. Furieux, il sermonne ses collaborateurs : « Vous êtes des nuls. Deux mois, et rien sur ces deux meurtres » (*VS*, 15). À l'abri des regards, il va chercher de l'aide auprès de la *séancière*. Conscient de la marginalité de celle-ci, le commissaire la taquine : « je te passerai les menottes pour escroquerie, exercice illégal de la médecine, et j'en passe » (*VS*, 83). En catimini, il se rend auprès d'elle. « Arrivé dans une ruelle, [le policier] ralentit, vérifie discrètement que personne ne le regarde, entre dans une cour, frappe à une porte et pénètre dans l'officine d'une séancière » (*VS*, 15). Cette dernière l'accueille avec des propos qui ne laissent pas de doute quant à ses méthodes : « [l] 'ange Gabriel m'a avertie de ta visite, oui! » (*VS*, 15). Dans la religion chrétienne catholique, l'ange Gabriel occupe une place de choix puisqu'il est considéré comme un messager de Dieu, celui qui a annoncé la naissance de Jésus à la Vierge Marie. Durant cette séance, l'ange Gabriel est invoqué en tant qu'envoyé du monde invisible pour percer certains mystères (de l'enquête). Loin d'être inconciliable, la foi catholique est associée, malgré elle par ailleurs, à des rites occultes ancestraux.

La séance débute par un cérémonial où Jeanine en appelle à l'ange par des rituels puisant dans la liturgie catholique avec des cierges allumés. Elle fait entrer son client « dans une pièce tapissée de toutes sortes de bondieuserie. Il lui expose son souci. Elle l'écoute, puis lui demande de se taire, de ne plus bouger, même pour respirer. Elle entre en transe. [...] La séancière

---

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 144. (D'où l'autre désignation du quimboiseur : *gadézafé*).

revient à elle » (*VS*, 16). Durant son état de transe, elle sert d'intercesseuse entre l'invisible et le monde des vivants.

Avec des gestes mécaniques, elle craque une allumette, jette la flamme dans l'un des deux récipients de bronze placé devant elle, fait la même chose avec le deuxième. Une fumée rouge se dégage du premier récipient. Une fumée noire, du deuxième. Les deux fumées se mélangent, prennent une teinte bordeaux (*VS*, 16).

Cette couleur servira d'indice au commissaire qui finit par se rendre dans la ville de Bordeaux pour suivre une piste fructueuse. Suite à ce phénomène paranormal, Jeanine déclare, de la part de l'ange Gabriel : « La rouge et la noire, cela ne donne pas forcément bordeaux et tous les frères ne sont pas des Caïn » (*VS*, 16). Dépité par cette énigme, le commissaire réplique : « Tu n'as plus la côte [*sic*] auprès de l'ange Gabriel ou quoi? D'habitude, il est plus loquace que cela... » (*VS*, 16). Si l'énigme est difficilement compréhensible, de prime abord, elle servira de fil conducteur à l'enquêteur. À ce sujet, Jean-Paul, le frère de Denis qui a menacé son frère avec un couteau à cran, ne dispose d'aucun alibi pouvant le disculper. En écoutant la déposition du suspect, le commissaire croit à son innocence pour deux raisons. D'abord, parce que l'arme du crime comporte d'autres empreintes, différentes de celles du suspect, mais non identifiées. Ensuite, les propos de la *séancière* tendent à le blanchir : « “ [t]ous les frères ne sont pas des Caïn” ». C'est la raison pour laquelle « les cris d'innocence de Paul, ont les accents de la sincérité » aux yeux du policier (*VS*, 62). Sans aucun doute, il y a un compromis entre ces deux approches. La méthode logico-déductive (empreintes) entre en ligne de compte tout comme les propos de la *séancière*.

Quant aux rapports entre l'enquêteur et Janine, ils sont singuliers. Il ne lui témoigne pas de déférence et n'hésite pas à exprimer son exaspération à cause du « gloussement de dindon » de la *séancière* (*VS*, 82). En guise de salutation, le commissaire lui lance une boutade qui la froisse

au point où elle proteste en se murant dans le silence. Après une entrée en matière empreinte de familiarité et d'animosité feinte – c'est un rituel – la *séancière* confirme une piste sur laquelle l'investigateur s'est déjà engagé. En pleine transe, alors que « de grosses gouttes de sueur s'écoulaient de son front » (*VS*, 83), Jeanine transmet le message de l'ange Gabriel. « [C]omme à l'accoutumée, [Laval] explose : – Mais que veux-tu que je fasse avec ça!!! [...] L'homme s'en va en jurant qu'il ne remettrait plus les pieds chez elle. En réalité, il frétilait » (*VS*, 83).

L'occulte quitte ainsi les bordures de la société martiniquaise pour s'exercer au cœur de la société française. Pourtant, le commissaire est formel : « [u]ne enquête policière est un mélange de méthodes scientifiques, d'expérience du terrain, de flair et... de hasard » (*VS*, 45); ce qui est vrai dans tout bon roman noir, depuis ses débuts aux États-Unis. Il n'empêche que son enquête se déroule tout de même sous le signe du surnaturel : « Le mot ange avait fait tilt! C'est bien la sérénité d'un ange qui se dégageait des yeux de la photo trouvée chez Denis Deschamps. Il se met alors sans plus tarder à la recherche de l'ange » (*VS*, 83-84). Même s'il n'assume pas complètement sa démarche – il consulte Janine à la dérobée – il s'en ouvre à Sonia, sa collègue martiniquaise qui désapprouve son initiative. En contrepoint, à la suite de sa consultation la plus récente, « George Laval jubile, il imagine la tête de Sonia qui très rationnelle méprise les croyances de son pays d'origine » (*VS*, 50). Ce contre quoi la *séancière* le prévient : « Tu te laisses influencer par ta petite Indienne de Basse-Pointe, manzelle, parce qu'elle a des diplômes, ne croit plus dans ce qu'elle appelle bagay vyénèg, affaire de vieux nègre » (*VS*, 16). Cette mise en garde constitue une critique d'une certaine frange de la société, qui en raison d'une grande instruction – Sonia est psychologue et docteure en criminologie – se détourne des croyances traditionnelles au profit d'un rationaliste exacerbé. Elle incarne la figure de l'occidentalisée.

De façon semblable à *Chauve qui peut à Schælcher*, on retrouve un duo avec des attitudes antagonistes face à l'inexplicable. D'un côté, le commissaire y accorde du crédit, et de l'autre, Sonia se montre plus sceptique. Même en étant dubitative, la criminologue convie son supérieur à « un Bon dieu Kouli », une cérémonie hindoue (*VS*, 139). Il y a chez Sonia un écartèlement culturel qu'elle tente de légitimer :

– Monsieur le commissaire, je respecte vos convictions, je respecte vos croyances, vous m'avez parlé de cette séancière, mais je n'y crois pas c'est... c'est moyenâgeux. Je ne crois pas à la mission divine de l'ange au bras armé et vengeur.

– Vous croyez bien au Bon Dieu kouli, vous! Vous avez supplié Madévirin de vous protéger contre d'autres Benoît de la Rochelle.

– Je le respecte comme bibelot appartenant à la culture de mes ancêtres, je le respecte, mais je ne crois pas en lui, pas plus qu'en une autre divinité (*VS*, 190).

L'incrédulité de Sonia rappelle celle du commissaire Solon dans *Saison de porcs* ou celle de William dans *Chauve qui peut à Schælcher*. Tout se passe comme si un collaborateur de l'enquêteur a pour fonction d'émettre des doutes quant à la validité du surréel. L'attitude perplexe de ce personnage peut aussi correspondre à celle du lecteur. L'objection de l'enquêteur qui *croit* vise à convaincre son collègue, mais également, par extrapolation, le lectorat.

Le magico-religieux imprègne la société antillaise. Aussi, l'athéisme de Sonia a de quoi surprendre. La jeune femme tient un discours qui exprime son ambivalence, entre deux cultures : française et indo-martiniquaise. Affirmant son rejet de l'irrationnel, « Sonia lui apprend que, préférant comme il le savait, des méthodes plus rationnelles, elle avait réexaminé tous les détails du dossier » (*VS*, 57). Sa position coïncide avec une « [a]cceptance of the Judeo-Christian tradition as well as of the rational, emprirical, and scientific methods [which] becomes

synonymous with education, assimilation, and, finally, Americanism<sup>279</sup> ». Dans notre cas, il s'agit plutôt d'une affirmation de sa francité.

Dans *Valentin et Soraya*, la représentation du surnaturel ne se cantonne pas à un « substrat africain » ou indien. Elle passe aussi par la mise en scène d'un surnaturel chrétien à travers la foi religieuse de la meurtrière, Soraya, une fervente catholique. Dans son journal intime, elle relate son existence, sa déchéance morale et sa rédemption : « Plusieurs fois par jour, je prends Valentin par la main et, à genoux au pied de Jésus, nous prions. [...] L'inspecteur viendra nous arrêter [...]. Aucune importance, Dieu est avec nous. Je le sais. Je le sens » (*VS*, 188). Cette conviction trouve une résonance auprès du commissaire qui procédera à son arrestation. En écho aux propos de Jeanine, il en conclut que « les hommes ne comprennent pas toujours les affaires de Dieu » (*VS*, 191). La mort des coupables Valentin et Soraya est pour le moins mystérieuse : « détail troublant, l'heure du décès est très exactement la même pour l'homme et pour la femme » (*VS*, 196). Ces disparitions étranges semblent relever « à la fois de la justice des hommes et de la justice divine [...]. Tout est affaire de perception ou de croyance<sup>280</sup> ». Bien que cette réflexion de Carmen Flys-Junquera concerne davantage les liens entre l'enquêteur et le vaudou, il nous a paru pertinent de l'inclure dans notre propos.

Si dans le cas de la résolution de l'enquête, le recours à l'irrationnel s'avère profitable, il n'en est pas de même dans le quotidien des personnages principaux. Valentin et Soraya vivent avec une addiction à l'alcool. Pour conjurer ce qu'ils considèrent être un mauvais sort, la famille

---

<sup>279</sup> Carmen Flys-Junquera, « Detectives, hoodoo and *brujeria* », dans Dorothea Fischer-Hornung et Monika Mueller (dir.), *Sleuthing ethnicity : the detective in multiethnic crime fiction*, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, p. 99.

<sup>280</sup> Lauric Guillaud, *loc. cit.*, p. 16.

de Valentin sollicite les services d'une quimboiseuse. Ses pratiques sont décrites à travers les yeux de Soraya, une Métropolitaine.

Un jour, une grosse dame est arrivée, elle voulait que je la suive dans une chambre [...]. Alors la grosse dame a sorti de son sac des statuette qu'elle a disposées autour de moi, elle a allumé des bougies, fait brûler de l'encens. Je voyais battre ses lèvres et je devinais qu'elle priait. Ensuite, elle m'a badigeonné le front d'une huile mystérieuse, elle a fait de même avec Valentin.

- Cela ira mieux après ça, m'a-t-elle dit avant de s'en aller (*VS*, 39-40).

Pour Soraya, seul un internement en psychiatrie réussit à l'éloigner du vin et du rhum. Le couple d'alcooliques n'a pas été sevré. Dès lors, les protagonistes sont invités à assumer leurs actes, sans l'intervention du surnaturel qui expierait leurs fautes et sans possibilité d'échapper à leur sentiment de culpabilité. Il apparaît ainsi que le quimboiseur peut être faillible. Cette perception est confirmée par Valentin qui déclare que « [l]a maman de ma maman qui, dit le chuchoté familial, parlait avec les zombies et savait lire les signes, à ma naissance me prédit un avenir de nègre à cravate » (*VS*, 20). C'est que « [d]ans le vécu quotidien, les causes surnaturelles dominant, sans conteste, le tableau des causes de la maladie, des infortunes et des diverses formes de souffrance<sup>281</sup> ». Devenu un criminel, Valentin, se demande s'il ne figure pas parmi les « gens à qui “on faisait du mal ”. Formule signifiant que, quelqu'un commerçant avec le diable, vous avait livré, dès votre naissance, à ce dernier. [...] Quelqu'un s'est-il acharné sur moi dès ma naissance? Quelqu'un a-t-il volé mon baptême? C'est la question qui me pète la tête présentement » (*VC*, 175). Tout se passe comme si le chiasme amoureux et meurtrier ne pouvait relever d'un simple concours de circonstances. Valentin en est convaincu puisqu'il ajoute : « Je ne m'étais pas trompé. Quelqu'un jouait au yoyo avec moi. [...] Mon zombie me regarde » (*VC*, 175). Son alcoolisme, qui correspond à une autopunition, est traité avec l'aide du surnaturel. Cette perception est le fruit d'

---

<sup>281</sup> Raymond Massé, *op. cit.*, p. 195.



explications locales de la détresse [qui] s'inscrivent profondément dans un registre magico-religieux qui donne forme et sens aux agressions sorcières contre l'individu [...]. Une telle référence au surnaturel dans la construction des explications pave la voie à un recours aux forces occultes pour prévenir, contrer et soigner<sup>282</sup>.

La famille de Valentin attribue la consommation d'alcool du jeune homme à un envoûtement. La responsabilité du jeune homme n'est pas mise en cause. Du coup, le quimboiseur apparaît comme la seule personne habilitée à délivrer Valentin et Soraya. Non seulement le désenvoûtement se solde par un échec, mais ce revers est à lire, d'après le postulat de Sébastien Sacré dans sa thèse sur la spiritualité dans la littérature caribéenne francophone, comme une façon d'« évit[er] ainsi de se placer dans une perspective unique, réaliste ou surnaturelle [...]. Les phénomènes font partie de la culture et de l'identité antillaise et les romans ne cherchent pas à confirmer ou à nier leur existence<sup>283</sup> ». Aucune conclusion ne s'imposant avec certitude, d'où la mise en scène du personnage dubitatif de Soraya qui se sent étrangère à la pratique du *quimbois*.

Soulignons, comme le fait Louis-Félix Ozier-Fontaine cité par Raymond Massé, qu'à l'ère contemporaine, les manifestations du *quimbois* sont qualifiés de « “ débris culturels, sans ossature rituelle ou spirituelle ”<sup>284</sup> », dépouillés de ses références africaines à l'inverse du vaudou haïtien. Massé se questionne sur le *quimbois* « comme commentaire symbolique sur la dépendance néocoloniale, sur le mépris ou la carence de reconnaissance<sup>285</sup> ». L'anthropologue établit une corrélation entre la détresse psychique et psychologique de certains Martiniquais et le recours au *quimbois* afin de donner un sens à leur malheur. Or, le quimboiseur n'est pas consulté en ce sens dans notre corpus, mais plutôt pour assister un enquêteur dans son travail. Ce qui ressort de ces différentes références au surnaturel (la *séancièrè* invoquant l'ange Gabriel, la

---

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>283</sup> Sébastien Sacré, *op. cit.*, 2010, p. 87.

<sup>284</sup> Raymond Massé, *op. cit.*, p. 203.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 205.

quimboiseuse martiniquaise, la foi catholique de Soraya ou l'hindouisme non pratiquant de Sonia), c'est un panorama de la pratique spirituelle.

## 2. 4 Le surnaturel effleuré

Plusieurs romans à l'étude n'incluent pas le surnaturel au premier plan de l'enquête, néanmoins, il est évoqué en filigrane. Pour rappel, l'irrationnel est considéré comme un élément constitutif de l'imaginaire caribéen, d'où sa mise en scène en tant que norme sociale. C'est dans ce contexte que le détective Jack Teddyson raille sa compagne Francelise qui croit au « quimbois, aux chevaux-à-trois-pattes, aux bêtes-à-sept-têtes et autres maskilili-gros-talon » (*DRFV*, 19). La jeune femme « avait une peur-cacarelle des zombis et autres incubes, exigeait de dormir avec une bougie noire allumée sur sa table de nuit » (*DRFV*, 17). Profondément anticlérical et ne croyant pas au *quimbois*, le privé n'en « menai[t] pas large » lors d'un rendez-vous avec des clients francs-maçons, au cimetière des riches de Fort-de-France, à minuit (*DRFV*, 19). À la fin de cette mystérieuse rencontre, Teddyson tombe nez à nez avec un molosse errant qui « leva la patte au même endroit tout en ricanant, ce qui [l]e paniqua [...]. Cette créature canine ne pouvait être naturelle. Impossible! Il ne pouvait s'agir que d'un mauvais vivant qui s'était métamorphosé dans l'intention de commettre des actes sataniques » (*DRFV*, 25). Suivant les conseils de son oncle trépassé, l'enquêteur exécute un rituel qui se révèle inefficace. Il doit son salut à un solide coup de pied qui éloigne le chien de son postérieur endolori.

Le mandat de Teddyson consiste à prouver l'innocence d'un franc-maçon, Joseph Lafontant, reconnu coupable de meurtre. La victime est Jessie dont les seins ont été sectionnés. Compte tenu du caractère sordide du crime, à bout d'arguments, l'avocat du prévenu évoque le

*quimbois*, le mauvais sort, pour tenter de disculper son client. Concernant les seins de la victime, le commissaire Clerveaux, un Métropolitain, « supposait que le meurtrier les avait vendus à quelque sorcier vaudou du quartier Trénelles où s'établissaient jour après jour des immigrés haïtiens clandestins » (*DRFV*, 57). En faisant maquiller l'assassinat de la jeune femme, celui-ci mène inmanquablement « vers le crime rituel et donc le vaudou. De quoi brouiller sérieusement les pistes! ... La presse de l'époque ne s'est d'ailleurs pas gênée pour déblatérer sur les Haïtiens et "leur religion du Diable!" » (*DRFV*, 218). C'est dire l'impact de la croyance au surnaturel dans toutes les sphères de la société martiniquaise. À l'issue de l'enquête, la principale piste du meurtre rituel s'effondre. L'homocide de Jessie est imputable à des francs-maçons véreux. Les conclusions de l'enquête portent préjudice à la crédibilité de l'institution policière. Le dénouement s'accompagne d'une critique sociale contre la stigmatisation des ressortissants haïtiens par la presse locale. Sa ligne éditoriale lève le voile sur une xénophobie latente envers une communauté injustement discréditée. Aux discours empreints de violence à l'égard de la figure de l'Haïtien, le roman de *Confiant* oppose un plaidoyer pour la tolérance et une mise en garde contre les résultats hâtifs.

Quant à *La Darse rouge*, il dresse le portrait d'un quimboiseur dénué d'éthique : Minos, surnommé Barbe Sale. Ses combines révèlent que « [l]es quimboiseurs peuvent gagner des sommes astronomiques sans contrôle, sans justification. Ils pouvaient donc prêter et même maintenir des clients sous leur coupe » (*LDR*, 72). En inspectant le cabinet de Minos, l'enquêteur Don Moril met à jour son stratagème :

Il y avait là tous les éléments d'une mise en scène astucieuse et d'une certaine manière impressionnante. Des crucifix, des têtes de mort, des chapelets, des parchemins vierges, des graines. Tout l'arsenal de la manipulation. Le fin du fin c'était de nombreuses bouteilles remplies de cendre et de petites photos que l'albinos enterrait dans tous les

cimetières de la Guadeloupe. [...] Cela accroissait son prestige et renforçait ses prétendus pouvoirs occultes (LDR, 149).

De son vivant, Minos jouit d'une grande renommée d'autant plus qu'« il était albinos et savait tirer tous les effets de sa peau rose, de ses cheveux d'un roux délavé, de ses yeux nus et crus » (LDR, 77). En exploitant sa différence physique, le quimboiseur s'entoure d'une aura. Pour augmenter sa clientèle, il n'hésite pas à faire de la publicité dans la presse : « *Minos Roi des forces occultes. Grand magnétiseur. Retour de sentiments. Envoûtement. Désenvoûtement. Protection. Gain d'argent. Tous vos problèmes ont une solution. Minos, c'est la solution!* » (LDR, 78).

En dépit de la crainte qu'il suscite, Minos a été retrouvé émasculé après avoir été atteint de trois balles. Cette mise à mort d'un être réputé intouchable n'est pas sans rappeler celle du *bòkò* dans *Saison de porcs* de Gary Victor. Aussi différent que le contexte soit, le meurtre d'un intermédiaire spirituel demeure une double transgression : celle d'un homme et celle d'un communicateur avec l'invisible. Or, la question de l'invisible a à voir avec la mort.

Pour accroître son prestige, Minos se rend dans « toutes terres où il est dit que le Mal s'achète ou se vend » c'est-à-dire « en Haïti, en Guyane, au Brésil, au Bénin » (LDR, 79). Toutes ces manœuvres laissent Don Moril dubitatif : « [l]'homme n'est rien d'autre qu'un tas de croyances » (LDR, 79). Cependant, quand l'agent de police mène une enquête de voisinage, Man Clémentine refuse de collaborer à l'enquête. Pour signifier sa désapprobation, elle lui claque la porte au nez, ne souhaitant pas être mêlée à « toute cette saleté de mort qui plus est satanique » (LDR, 80). Quant au Père Abel, un Breton affecté à la Guadeloupe, il fait le choix du compromis et

avait réussi à faire corps avec une population encore engluée dans les superstitions et qui n'hésitait pas à mêler l'église aux sales affaires du diable. Dire qu'elle n'était pas chrétienne serait beaucoup dire. Dire qu'elle n'était que chrétienne serait aussi contredire les faits. En réalité, la population se livrait à un commerce subtil où Dieu, les anges, les saints, s'alliaient avec les sorciers ou les divinités venus de l'Afrique ou de l'Inde. Si bien que la religion y perdait parfois son latin. Au début, Père Abel avait combattu ces croyances. UN SEUL DIEU! UNE SEULE BIBLE! UNE SEULE LOI DIVINE! Puis, il avait fini par composer avec les autres et aussi avec lui-même. (*LDR*, 20-21)

Pour entretenir le mythe qui l'entoure, le quimboiseur installe son cabinet « dans les mornes de l'Habituée » (*LDR*, 79). Une mise en scène soigneusement orchestrée fait forte impression sur les riverains. Des ouvriers transportent de l'« argent liquide dans des seaux, dans des sacs de jute, dans des cartons destinés à conditionner les bananes exportées » (*LDR*, 79). Seul Don Moril « finit par comprendre l'habileté du montage » (*LDR*, 79). En réalité, ces récipients ne contiennent que du papier journal ou des feuillages séchées. Il s'agit de « convaincre les braves gens de l'Habituée de l'étendue de ses pouvoirs et de l'argent que cela lui rapportait. Et ils étaient farouchement convaincus! » (*LDR*, 82). L'enquêteur déplore la crédulité populaire d'autant plus qu'il découvre le lieu d'exercice du quimboiseur :

un décor de théâtre, une mise en scène destinée à impressionner les esprits faibles avec force Bibles, de nombreuses têtes de mort, des invocations écrites dans un infâme charabia, de l'encens, des poudres colorées, des dames-jeannes pleines de liquides étranges! Tout l'arsenal d'un quimboiseur actif et tout-puissant! (*LDR*, 83).

Le meurtre de Minos et le dévoilement de sa ruse concourent à nuire au magico-religieux. Le quimboiseur se révèle être un imposteur qui profite de l'ingénuité de ses concitoyens envers une fonction difficile à cerner : « Un quimboiseur! Drôle de nom dont l'origine n'a jamais pu être élucidée. On pourrait dire un marabout, un regardeur d'affaires mêlées, un devineur, un guérisseur de maladies envoyées, une biblique des malédictions, un envoûteur-désenvoûteur... » (*LDR*, 77).

Dans le même ordre d'idées, le recours infructueux au vaudou, dans le roman de Pépin, désavoue l'usage du surnaturel. Durant son adolescence, Melville, un suspect visiblement atteint de maladie mentale, probablement de la schizophrénie, est confié aux bons soins d'un *hougan*. Sa sœur Georgina témoigne qu'« [à] cette époque, les Haïtiens sont arrivés et sa mère a fait appel à eux pour organiser des cérémonies. Minos le quimboiseur faisait tout ce qu'il pouvait. En vain! Les bains, les prières, les invocations, l'encens, les loas. Rien ne servait à rien » (*LDR*, 129). Malheureusement, l'état du jeune homme s'aggrave au point où il devient antisocial et se réfugie dans la consommation de stupéfiants. Demeurant dans un quartier mal famé, Boissard, Melville sombre dans la folie sans suivi psychiatrique. Étrangement, Melville « prédisait [à Quimpérat] que Simon allait revenir et le punir. Encore un de ses délires! Alors qu'il ne l'avait pas connu, sauf en photo » (*LDR*, 129). Ce présage s'avérera juste puisque Quimpérat sera assassiné par Simon. Il se trouve que cette prédiction suscite un doute chez le lecteur puisque le jeune déséquilibré « voyait Simon partout » (*LDR*, 129), ce qui a pour effet de remettre en cause le caractère « prophétique » de ses propos. Une fois encore, Minos apparaît comme un usurpateur étant donné que Melville, faute de soins appropriés, finit par devenir fou.

Décrit comme un être immoral, « Minos l'Albinos traitait toute sorte d'affaires en se faisant rémunérer en toute sorte de monnaies y compris les sexes, les bouts de terrain, les voitures, les héritages, les services rendus, les comptes d'épargne ... » (*LDR*, 79). Son mode opératoire porte atteinte au crédit de la profession. Dénoncé dans *La petite marchande de doses*, le charlatanisme des sorciers est dévoilé. En expliquant des détails relatifs à l'enquête au Poulpe, un détective métropolitain, Sophie, une jeune guadeloupéenne conclut : « Vous pouvez trouver en Guadeloupe des gadézaffés qui vous expédient l'épouse, la belle-mère ou le voisin encombrant pour quelques dizaines de milliers de francs, faux sorciers mais vrais tueurs à

gages » (*PMD*, 52). Par ce constat, Sophie reconsidère les méthodes de certains quimboiseurs. C'est dans cet esprit que le gendarme Simeoni, dans *Chacun son tour*, mène une lutte contre l'impunité et l'obscurantisme. « Grâce au Corse, beaucoup d'affaires de mœurs qui auraient été passées sous silence il y a encore peu avaient été traitées et les coupables inculpés. [...] La justice remplaçait de plus en plus souvent le Dorlis, cet être imaginaire supposé abusait des filles dans leur sommeil alors que le loup était dans la bergerie » (*CST*, 144).

Dans un autre registre, *La ville carnaval, l'énigme du mardi gras* fait allusion au surnaturel. Lors d'un combat se déroulant au Palais des sports, Tatav le boxeur donne préséance aux indications du quimboiseur sur celles de son entraîneur :

Au diable les consignes du manager! Vive celles du *gadèdzafè*! C'est lui, en effet qui avait dit avoir vu trois bougies allumées dans le vestiaire de l'adversaire. Traduction en langue de quimboiseur : programmation du K.-O. de Tatav en trois rounds [...]. Tatav avait « consulté » juste avant la rencontre, histoire de ne rien laisser au hasard. Il s'en était suivi une séance spéciale. Et voici comment, selon le rapporteur, les choses s'étaient passées : le *gadèdzafè* avait fait pénétrer son client dans une salle d'environ cinquante mètre carrés et lui avait demandé de s'agenouiller. Puis, il avait chuchoté tout [*sic*] une série de phrases incompréhensibles propices à instaurer une ambiance ésotérique. Le sorcier en avait profité pour faire surgir de sa manche un coq sur lequel il versa du rhum, avant de la sacrifier d'un coup de dent, de lui ouvrir le ventre, d'y glisser une photo d'identité de l'adversaire, de la poudre de perlimpimpin, une gousse d'ail, quelques grains de gros sel, une chopine de farine-France, un *poban* d'huile de ricin. Le marabout s'était ensuite dirigé d'un pas alerte vers la gare routière de Bergevin afin de prendre place dans un transport en commun en partance pour Sainte-Rose. Là, il se rendit au cimetière pour enterrer l'animal, non sans avoir marmonné au préalable des mots peu amènes à l'endroit du concurrent de son client » (*VC*, 92-93).

De façon imprévue, une panne électrique survient durant le tournoi. Ignorant que les chandelles sont destinées à être utilisées pour un rituel, un électricien les allume. Détournées de leur fonction, les bougies ne semblent pas avoir joué un rôle capital dans la victoire de Tatav. Il devient évident que l'usage du surnaturel est réévalué. C'est aussi le cas du surnaturel chrétien dont le discours est déconsidéré, dans *Après la mangrove*, où le trésorier d'une secte se rend

coupable d'un homicide sur son amante. Assidument, il fréquente un lieu de culte où « [c]ertains fidèles entrent comme en transe, les yeux dans le vide » (*ALM*, 161). Mathilde, l'employée de la victime et membre de la même congrégation qu'Eriquet, le meurtrier, fait part de sa conviction à Fred, le journaliste qui mène l'enquête. Selon elle,

- [...] c'est l'œuvre du mal, le signe d'Armageddon. Un enfant de Dieu, même un meurtrier n'est pas capable d'une pareille horreur.
- Vous avez dit tout ça aux gendarmes et à la police?
- Bien sûr mais les flics ne m'ont pas prise au sérieux. [...] Que vaut la parole d'une pauvre négresse haïtienne, crédule et ignorante, craintive devant les mauvais sorts et les superstitions? » (*ALM*, 77).

Ce témoignage permet d'insérer le discours religieux dans le texte tout en signalant le développement des sectes au sein de la société guyanaise. Manifestement, ces propos ne permettront d'identifier l'auteur du crime.

Autant sous la plume de Brédent, de Confiant, de Robin ou de Pépin, le surnaturel est exploité comme un élément d'arrière-plan d'ordre socioculturel, anthropologique ou ethnologique. Si ces œuvres ne questionnent pas l'existence du surnaturel, ils n'y ont recours que pour en dénoncer les excès. Préférant contrecarrer la violence humaine sans utiliser l'occulte comme dispositif fondamental dans la résolution de l'enquête, ces romans évoquent la croyance à la surréalité tel un principe contribuant à l'effet de réel.

En dernier ressort, si les ancêtres du genre s'emploient à donner une interprétation logique de l'inexplicable, le polar de la Caraïbe francophone ne cherche pas à renforcer le cartésianisme. Il souscrit plutôt à la coexistence de deux mondes, le visible et l'invisible si bien



que les romans n'aboutissent nullement « à une explication rationnelle du surnaturel<sup>286</sup> ». Le roman noir caribéen dévoile les brèches du cartésianisme et montre que la raison n'explique pas tout. Les investigateurs n'enquêtent pas sur l'irrationnel car s'ils le faisaient, ils le considéreraient comme étrange. En réalité, il est question d'enquêtes sur des crimes et par extension, sur la mort qui met en cause l'équilibre du monde. Au sujet de l'enquêteur et de son rapport au surnaturel, Guillaud affirme qu'il

est un personnage exemplaire en ce début de troisième millénaire. S'il est étrange, c'est qu'il se situe à la jointure de deux mondes, et qu'il incarne peut-être le dernier espoir de l'humanité de percer le secret de cette histoire, pleine de bruit et de fureur, qui lui échappe depuis toujours. Les auteurs britanniques et américains ont sans doute compris, en tout cas mieux que les Français, que la littérature de l'imaginaire, voire populaire, loin d'éloigner le lecteur de la réalité, lui fournissait un outil essentiel pour appréhender les mystères de l'histoire<sup>287</sup>.

Dans notre corpus, l'inexplicable ne fait pas l'objet de l'enquête. Dans certains cas, il est davantage question de suivre les indices qu'il propose pour mener à bien l'investigation. Il incombe à l'enquêteur de décoder les signes du réel (à l'aide d'empreintes, de filatures, etc.) combinés à des énigmes plus mystérieuses. Ce faisant, plusieurs romans à l'étude proposent un pacte de lecture qui révèle « les ambiguïtés du réel<sup>288</sup> ».

Les approches face au surnaturel divergent. Les romans de Victor démystifient certaines pratiques reliées à ce culte. Le « polar vaudou », tel qu'il le pratique, cultive cette nouvelle configuration de personnages et de thématiques puisés dans les croyances populaires. Si le polar a pour objectif « l'élucidation du mystère<sup>289</sup> », l'irrationnel participe « au déni de toute

---

<sup>286</sup> Lauric Guillaud et Jean-Pierre Picot (dir.), « Avant propos » dans *Les détectives de l'étrange. Domaine anglo-saxon. Tome I*, Édition Manuscrit, 2007, p. 16.

<sup>287</sup> Lauric Guillaud, *op. cit.*, p. 44.

<sup>288</sup> Lauric Guillaud et Jean-Pierre Picot (dir.), *op. cit.*, p. 11.

<sup>289</sup> Lauric Guillaud, *op. cit.*, p. 16.

explication<sup>290</sup> ». C'est dans cette même veine que Chalumeau-Nueil font paraître *Pourpre est la mer*, tout en exploitant les lieux communs liés au vaudou. Quant à Delsham, ses deux œuvres mettent en scène la surréalité de façon différente. Dans *Chauve qui peut à Schœlcher*, la surréalité prend la forme d'une quimboiseuse venant à la rescousse d'un enquêteur, tandis que dans *Valentin et Soraya*, c'est le commissaire Laval qui fait appel à une *séancière* pour mener à bien son investigation. Pour ces enquêteurs, il s'agit de « raisonner *autrement*<sup>291</sup> ».

En fait, l'incursion de l'irrationnel participe au réalisme romanesque caribéen. Les œuvres questionnent la matérialité dans un contexte où le surnaturel sert à conjurer le mal qui dépasse et ébranle le réel. La narration laisse peu ou pas de place au doute. Le lecteur *doit* y croire puisque la logique du texte s'élabore sur une base « logico-spirituelle ». C'est que le polar caribéen francophone accepte l'existence du surnéel. L'appropriation du genre passe alors par une acclimatation culturelle. Par l'entremise du *hougan*, du *bòkò*, du quimboiseur et du *séancier*, le paranormal et l'inexplicable s'introduisent dans le roman noir. La présence de ces personnages correspond à une interrogation du canon du roman policier qui, à l'origine, repose sur une approche logico-déductive. L'attitude des enquêteurs antillais qui sont confrontés à l'expression du magico-religieux y participe aussi dans la mesure où « l'apparition de phénomènes surnaturels ne provoque presque jamais de réactions d'incrédulité ou de surprise de la part des personnages<sup>292</sup> ». Affichant leur autonomie, par rapport à la norme, les investigateurs enquêtent en tenant compte de leurs spécificités culturelles. À l'instar des enquêteurs afro-américains, « [t]hough the use of black detective personas, double-consciousness detection, black vernaculars,

---

<sup>290</sup> *Loc. cit.*

<sup>291</sup> Maryse Petit, « De Poe à Mérimée : savants lecteurs de savoirs étranges » dans Lauric Guillaud et Jean-Pierre Picot (dir.), *Les détectives de l'étrange. Domaine anglo-saxon. Tome I*, Édition Manuscrit, 2007, p. 56.

<sup>292</sup> Sébastien Sacré, *op. cit.*, consulté le 8 décembre 2014.

and hoodoo creations, African American detective writers signify on elements on the detective genre to their own ends<sup>293</sup> ». D'après l'étude de Stephen Soitos, le recours à l'irrationnel correspond à « black vernaculars, and hoodoo, as well as presenting issues of black nationalism and race pride<sup>294</sup> ». À propos de la présence du surnaturel dans le roman noir, Françoise Naudillon soutient que,

[a]ux États-Unis, le détective d'origine sioux, apache, navajo ou mexicaine menant ses enquêtes dans sa communauté d'origine ou dans la communauté wasp est, depuis les années 1980, devenu un personnage familier du polar. C'est le cas de Jim Chee et du lieutenant Joe Leaphorn, personnages créés par l'Américain Tony Hillerman. Ce type de personnage est porteur d'une vision du monde souvent présentée comme bien plus onirique et plus mystique que celle du détective privé traditionnel. Il n'est pas rare que l'enquête se déroule sur un mode très différent des méthodes d'investigation traditionnelles fondées sur la raison et la logique. L'appel aux ancêtres, la transe mystique, le rappel de vieilles cérémonies, la convocation d'un mode de pensée aux antipodes de la raison occidentale sont de puissants facteurs de dépaysement pour le lecteur. L'immersion dans une antique sagesse en même temps qu'une critique subtile des vieux schémas occidentaux font le succès de ces romans<sup>295</sup>.

Somme toute, il apparaît que les auteurs caribéens, noirs américains ou issus de sociétés dites traditionnelles, campent des enquêteurs qui sont proches d'une réalité qui leur est familière. Profondément ancrée dans le réel, l'incursion de la surréalité mène à une négociation entre deux savoirs *a priori* antagoniques. L'irrationnel questionne le canon du polar à partir des valeurs et des croyances de la société caribéenne. Les textes proposent des variantes d'investigateurs qui modifient, dans une certaine mesure, la figure de l'enquêteur. L'usage du surnaturel permet aussi de décrypter un imaginaire social caribéen profondément marqué par la violence.

---

<sup>293</sup> Stephen H. Soitos, *The blues detective. A study of African American Detective Fiction*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1996, p. 3.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>295</sup> Françoise Naudillon, « Black Polar », *op. cit.*, p. 102.

## Chapitre 3

### La question de la violence

Guéirons-nous? Oui. La violence, comme la lance d'Achille peut cicatriser les blessures qu'elle a faites<sup>296</sup>.

Dire que la violence constitue une composante déterminante du polar relève du pléonasme. Apparu aux États-Unis dans un contexte de grande mutation, le roman noir porte en son sein les inquiétudes d'une société. Il est aisé de comprendre pourquoi « [l]a violence se retrouve donc au cœur de ce genre littéraire. Elle organise le récit, rythme l'action et fait partie du comportement du héros qui y trouve pratiquement un mode d'existence, une façon de survivre dans ce monde cruel<sup>297</sup> ». La barbarie est à l'œuvre dans notre corpus; elle fait la part belle à l'histoire de l'espace caribéen. Fritz Gracchus, essayiste et psychiatre guadeloupéen, démontre que les sociétés afro-américaines sont le fruit d'une violence sans pareil dans les annales de l'humanité : « [l]e maître a fondé l'absolu de son pouvoir sur quelques atteintes essentielles : les langues interdites, les rituels empêchés, les lignages dispersés, la sexualité bouleversée, le nom oblitéré<sup>298</sup> ».

Nombre d'écrivains de la Caraïbe francophone s'efforcent de restituer ce passé traumatique en le textualisant. Dans le cas du polar, l'Histoire s'inscrit dans un enchevêtrement

---

<sup>296</sup> Jean-Paul Sartre, « Préface », dans Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte 2011 [1961], p. 448.

<sup>297</sup> Audrey Caissy Lavoie, *La représentation de la violence chez trois auteurs haïtiens*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2007, p. 67.

<sup>298</sup> Fritz Gracchus, *Les lieux de la mère dans les sociétés afro-américaines*, Paris, Éditions Caribéennes, 1986, p. 5.

d'histoires criminelles. N'hésitant pas à établir un rapport de causalité entre une mémoire douloureuse et l'époque actuelle, les romanciers dépeignent des sociétés soumises à une violence sous-jacente dont le crime est l'expression la plus spectaculaire. Pour en rendre compte, le roman noir parvient à recréer une atmosphère qui

se veut au plus près des réalités contemporaines et sociologiques. Entrée dans la violence sous tous ses aspects modernes : la rue, la drogue, le sexe, la corruption des puissants... Perversions diverses dont le crime gratuit, le crime pathologique, le crime politique, le crime financier...<sup>299</sup>

Quant à notre corpus, il lève le voile sur une violence extrême qui met à nu les dysfonctionnements de « [s]ociétés hantées par la violence post-esclavagiste et par la mort et ses rituels<sup>300</sup> ». Habités par les impacts de ces traumatismes, les romans les inventorient par l'entremise de thématiques contemporaines : éveil nationaliste, délinquance en col blanc, terrorisme, mondialisation, écologie, immigration clandestine, incurie des élites, mal-développement, discrimination, etc. À cette énumération s'ajoutent la difficile transition démocratique en Haïti ainsi que les diverses manifestations du néocolonialisme qui font de la Caraïbe un lieu sensible. Il faut dire que la violence de l'actualité alimente considérablement la production littéraire. L'histoire de la littérature caribéenne de langue française est jalonnée de textes mettant en scène la violence : *Stella* (1859) d'Émeric Bergeaud, *La Lézarde* (1958) d'Édouard Glissant ou *Moi, Tituba sorcière noire de Salem* (1986) de Maryse Condé.

Pour mieux comprendre les mécanismes de cette violence, il importe de savoir ce que ce terme renferme. Selon le sociologue Michel Wieviorka,

[l]e mot de violence, en effet, s'applique à d'innombrables phénomènes, il qualifie toutes sortes d'évènements et de conduites, individuelles et collectives – la délinquance, le crime, la révolution, le massacre de masse, l'émeute, la guerre, le terrorisme, le

---

<sup>299</sup> Raymond Perrot, *Mots et clichés du roman policier*, Paris, In Octavo Editions, 2003, p. 163.

<sup>300</sup> Françoise Naudillon « Enquête d'histoire : le roman policier populaire de la Caraïbe », *op. cit.*, p. 94.

harcèlement, etc. Son spectre d'application peut être étendu presque à l'infini, selon notamment qu'on y inclut, ou non des dimensions morales, et pas seulement physiques, ou bien encore qu'on introduise, à la suite de Pierre Bourdieu, la notion de violence symbolique – celle qu'exercerait, dans cette perspective, un système, un État ou des acteurs dominants si puissants qu'ils interdisent aux dominés de produire par eux-mêmes les catégories qui leur permettraient de penser leur domination<sup>301</sup>.

Sans vouloir dresser un inventaire des manifestations protéiformes de la violence, nous souhaitons en dégager les principaux dispositifs puisqu'elle « ne trouve son intelligibilité, ne devient translucide à elle-même que dans l'exacte mesure où l'on discerne le mouvement historicisant qui lui donne forme et contenu<sup>302</sup> ». C'est dans ce cadre que les écrivains ponctuent leurs textes d'informations d'ordre historique, géopolitique, culturel ou social. Ainsi, ils donnent à voir les maux de sociétés, d'une profonde fragilité, à l'ère de la mondialisation. Dans la mesure où « [l]a violence existe parce qu'il y a souffrance<sup>303</sup> », qui sont les acteurs et les victimes de cette violence? Comment est-elle représentée d'un territoire à l'autre? Y a-t-il une « manière » caribéenne d'écrire la violence? Quelles positions les œuvres prennent-elles face à la violence? Répondre à ces interrogations implique d'établir une cartographie de la violence au sein du polar de la Caraïbe francophone. Sujet existentiel, la violence « constitue le problème majeur auquel les sociétés humaines sont confrontées depuis la nuit des temps<sup>304</sup> ».

### **3. 1 Une violence historique**

Colonisation, spoliation, génocide, esclavage, sédition, guerre, assimilation, dictature et racisme jalonnent l'histoire de la Caraïbe. Reprenant les propos de l'anthropologue Francis

---

<sup>301</sup> Michel Wieviorka, *La violence*, Paris, Balland, coll. « Voix et regards », 2004, p. 14.

<sup>302</sup> Frantz Fanon, *Les damnés de la terre* Paris, La Découverte, 2011 [1961], p. 452.

<sup>303</sup> Philippe Braud, *Violences politiques*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2004, p. 17.

<sup>304</sup> Patrick Dupuis, « La violence initiale », dans *Mondesfrancophones.com. Revue mondiale des francophonies*, <http://mondesfrancophones.com/espaces/psyches/la-violence-initiale/>, 12/08/2010, consulté le 5 mai 2015.

Afferman, Marie-Rose Lafleur avance que « ‘la colonisation, même sous sa forme assimilatrice [...] a été et continue à être un phénomène de violence’<sup>305</sup> ». Les répercussions de ce passé préoccupent tant les écrivains qu’ils ne se contentent pas de décrire cette violence, ils en analysent les sources. L’entreprise est ambitieuse quand on connaît le lourd passif criminel de la région. Pour l’examiner,

les textes opèrent une focalisation sur les causes de la violence : le colonialisme, l’impérialisme ou le néocolonialisme, la bourgeoisie. Du point de vue de la fiction, ces instances générales sont représentées à travers un certain nombre de personnages types : administrateur, militaire, policier, missionnaire, chef de l’État, expert, etc., dont l’action est vue comme s’opposant aux aspirations du peuple à la justice et au bonheur<sup>306</sup>.

Bien que ces propos s’appliquent à un corpus africain, ces réflexions peuvent s’adapter au contexte caribéen. En réponse aux différents assauts dont il est victime, « [l]’homme colonisé se libère dans et par la violence<sup>307</sup> ». Comment trouver une issue pour sortir de cette spirale infernale?

Puisque c’est la violence coloniale qui a présidé à l’arrangement du monde colonial, tout conditionne, de façon logique, à ce que ce soit la violence qui préside ensuite à sa destruction. Cette nature historique rend lisible et compréhensible la violence revendiquée et assumée par le colonisé ainsi que l’explosion et la disparition complète du monde colonial qui représente pour le colonisé une image d’action très claire. La criminalité fratricide serait, selon Fanon, une expression anticoloniale de l’agressivité du colonisé s’opposant à la domination coloniale<sup>308</sup>.

Commentant les thèses de Frantz Fanon dans *Les Damnés de la terre*, Wieviorka croit que la violence participe à

une logique de rupture. [...] La violence décolonisatrice, chez Fanon, crée l’acteur, l’être humain comme sujet de son existence [...]. Pour Fanon, la violence première est celle de l’opresseur, qui exploite, domine, exclut le colonisé, mais aussi le nie ou le méprise dans sa langue, sa culture, son histoire. La violence du colonisé est libératrice, elle permet,

---

<sup>305</sup> Citation de Francis Afferman par Marie-Rose Lafleur, *Lang a fanm. Ou ce que le créole dit des femmes*, Matoury, Ibis Rouge, 2005, p. 22.

<sup>306</sup> Bernard Mouralis, « Les disparus et les survivants », *Notre librairie*, « Penser la violence », 2002, n° 148, p. 13.

<sup>307</sup> Frantz Fanon, *op. cit.*, p. 489.

<sup>308</sup> Antoine J. Polgar, « De la violence dans la littérature postcoloniale francophone. Légitimité et transcendance », dans Julie Hyland, Larbi Taouaf et Soumia Boutkhil (dir.), *La violence à l’œuvre*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Cahiers du CELAT », 2002, p. 83.

comme dit Alice Cherki, de faire ‘‘acte de désassujettissement’’ d’en finir avec l’aliénation, de renverser ‘‘l’expérience de la honte et de la désobjectivation’’<sup>309</sup>.

Dans ce cas de figure, l’usage de la violence est légitimée parce qu’elle s’accompagne d’un projet révolutionnaire à savoir le démantèlement d’un ordre social injuste. Ce nouveau rapport de force s’apparente à de « la contre-violence<sup>310</sup> ».

### 3. 1. 1 L’Histoire en filigrane

Le XVe siècle coïncide avec l’arrivée des conquérants européens. Après avoir décimé les populations caraïbes, ils importent une main d’œuvre d’Afrique qui sera asservie pendant plus de trois siècles. En 1804, la guerre d’indépendance haïtienne mène à la libération des esclaves et instaure la première République noire. Il faudra attendre 1848 pour que l’esclavage soit aboli dans les colonies françaises (Guadeloupe, Guyane et Martinique). Au tournant du XXe siècle, la jeune nation haïtienne doit faire face à une nouvelle attaque : l’Occupation américaine (1915-1934). Quelques décennies plus tard, la tyrannie duvaliériste (1957-1986) laisse une empreinte indélébile sur l’histoire de ce pays. La cruauté du régime fait régner une terreur sans précédent : massacres, viols, enlèvements, emprisonnements, spoliations, tortures, exécutions et exil. La démesure de cette violence déstructure durablement l’organisation sociale de l’île. À la chute du duvaliérisme, Haïti subit plusieurs coups d’état qui fragilisent son accession à la démocratie. C’est dans ce cadre que l’écrivain haïtien Gary Victor s’évertue à dépeindre la banalisation du crime dans la société post-duvaliériste. Ses allusions à Jean-Bertrand Aristide, désigné comme le « prêtre fou qu’on avait, en deux fois, forcé à quitter le pays », sont éloquentes (*SP*, 278). Sous sa plume, irrémédiablement, l’H/histoire se répète. Dans *Soro*, l’administration du pays par le

---

<sup>309</sup> Michel Wieviorka, *op. cit.*, p. 42-43.

<sup>310</sup> Frantz Fanon, *op. cit.*, p. 492.



suffrage universel est remise en cause dès lors que ses dirigeants refusent de se soumettre à l'assentiment général, voulant « à tout prix gagner les prochaines élections. Pour cela, il[s] veu[lent] se constituer une force de frappe sur le terrain. [...] Des hommes entraînés et obéissants à un commandement » (*Soro*, 167). Ces agents d'exécution rappellent les exactions du Corps des Volontaires de la Sécurité Nationale, les tontons macoutes, une milice armée, qui a généralisé l'impunité durant le duvaliérisme. L'effroi qu'ils suscitent est légendaire au point où l'écrivain guyanais, André Paradis, la met en scène dans *Le Soleil du Fleuve*. La rumeur veut que Bouchardon « avait été tonton macoute à l'époque de Papa Doc » (*LSF*, 29). 3T, un truand guyanais, « avait beau savoir que les Haïtiens étaient des héros du combat anticolonialiste, qu'ils avaient été les premiers à chasser les Blancs et à prendre une glorieuse indépendance, Bouchardon lui foutait la trouille » (*LSF*, 29). La frayeur du jeune homme est telle que « devant Bouchardon, 3T voyait la salle de tortures et ses instruments, et le bourreau dans ses œuvres » (*LSF*, 29).

Les départements français d'Amérique (D.F.A.), quant à eux, sont à la croisée des chemins dans un contexte ultrapériphérique, écartelés entre la Caraïbe et l'Europe. Accusant un retard de développement, ils cumulent un taux de chômage élevé et une économie basée sur l'assistantat malgré un P.I.B par habitant élevé. Sur fond d'une criminalité galopante dont le taux dépasse la moyenne nationale, ces populations doivent réfléchir à leur avenir institutionnel. Les textes de notre corpus sont nombreux à relayer les considérations politiques qui sous-tendent ces sociétés. Peut-être davantage que le polar en provenance d'Haïti, l'imaginaire du roman noir des D.F.A. est happé par l'esclavage. Tout se passe comme si la violence actuelle était imputable à ce passé. Tout au moins, dans *Le Soleil du fleuve*, 3T, un fervent partisan de l'idéologie indépendantiste, en est convaincu :

Qu'un bijoutier se fasse braquer, 3T s'en foutait, que le banditisme se soit répandu dans le pays à un point tel que les Guyanais n'osaient plus sortir de chez eux pour aller dans un magasin ou un bureau de poste, ce n'était rien d'autre, pour 3T, que la conséquence normale du système esclavagiste dans lequel le pays vivait. Sitôt la Guyane libérée, tout cela cesserait, comme le chômage, la pauvreté, la maladie et l'école (*LSF*, 30).

Aux yeux du militant, il s'agit plutôt d'une violence symbolique qui ne sera résorbée qu'à l'indépendance de la Guyane. En attendant ce jour éventuel, les Antillo-Guyanais et les Métropolitains entretiennent des relations empreintes d'animosité larvée. Nous en voulons pour preuve l'échange entre l'inspecteur Laprée et son adjoint guadeloupéen, Mozar, dans le roman *Pourpre est la mer*. Lors d'un tour en mer, pour les besoins de l'enquête, l'Antillais maugrée à propos du mode de transport choisi : le bateau. Il marmonne à l'intention de son supérieur : « Vous et vos idées de croisière ... Nous autres, on est venu ici à fonds de cale, alors la navigation de plaisance ... » (*PM*, 36). Les trois points de suspension suggèrent des sous-entendus et soulignent la réticence du locuteur. Le ressentiment à l'égard de la figure du métropolitain est caractérisé à l'occasion de la fugue de l'inspecteur Laprée, captif d'une militante indépendantiste, sur ordre d'un Béké. Une meute de chiens est à ses trousses. Cette course-poursuite n'est pas anodine dans l'imaginaire collectif caribéen. Effectivement, « [o]n lui faisait déguster toutes les émotions de l'esclave en fuite. Il aurait peut-être droit aux coups de chicote et à la décoction de piment sur les plaies » (*PM*, 139). Comptant sur la crédulité populaire, Patrick Dovilet séquestre l'enquêteur Laprée dans une usine abandonnée : « Vous pourrez crier à votre aise. Les rares habitants du coin croient qu'elle est hantée. Ils sont persuadés que le fantôme de mon grand-père vient gémir ici sur sa fortune disparue. Si un promeneur vous entend, il passera son chemin au plus vite » (*PM*, 121). Le moindre conflit semble prendre une tournure raciale. La querelle qui oppose, chez Robin-Clerc, Joël de Luynes, un Béké et Alain Sesmar, un entrepreneur noir, en offre une illustration. Par perfidie, de Luynes refuse de payer le constructeur pour des travaux que sa société a exécutés. Celui-ci

sembla éprouver des sensations d'une époque différente. Le dix-huitième siècle, avec son commerce triangulaire, les fers de ses esclaves, la misère des fonds de cales et de la coupe de la canne. Une profonde révolte monta en lui et il se remémora son père lui racontant l'émeute de 1952, après que, petit garçon, il l'eut attendu toute la nuit, debout, le nez collé au volet de bois de la case, jusqu'à ce qu'il rentre, à l'aube. Rien n'avait changé. À présent, le Béké avait, en plus, les lois pour lui. Les lois de la France. Mais, à son sens, pas celles de l'honneur (*VFC*, 35).

Les mentions de dates permettent d'historiciser la violence. Quoiqu'absente de l'histoire officielle, l'insurrection de 1952 est enfouie dans la mémoire collective. Le cas de Sesmar s'inscrit dans une continuité, celle du sous/non-paiement du travailleur noir, ce qui n'est pas sans rappeler la période esclavagiste.

Si l'appropriation du polar de la Caraïbe francophone passe par une fascination pour l'Histoire, l'objectif principal du genre demeure l'histoire du crime et sa résolution.

Alors que l'histoire est discipline, à la recherche de la certitude à travers ses concepts établis, la littérature marche à l'effraction de l'établi, du non-dit, à la transgression grâce à la diversité de points de vue, à la porosité et du caractère polyphonique qui peut s'en dégager. Elle peut dire l'inavouable, l'inapprochable, le non visualisable, l'interdit, la dissonance ou le dysfonctionnement en ouvrant ainsi le champ des possibles en matière de significations et de compréhension du fait réel<sup>311</sup>.

La rencontre entre « l'Histoire et la fiction » ne peut être concluante qu'à condition que le lecteur « reconnai[sse] le poids de la subjectivité dans la façon dont elle est ressentie, vécue, observée, représentée, voulue ou subie par des individus, des groupes, des sociétés<sup>312</sup> ». Les éléments historiques retenus par les écrivains sont symptomatiques de leurs préoccupations. Rappelons que, pendant des siècles, l'impunité constitue la règle dans cette aire géographique. Seule la promulgation de la loi Taubira (2001) qui tend « à la reconnaissance de la traite et de

---

<sup>311</sup> Driss Aïssaoui et Vincent Simedoh, « Histoire et fiction dans les littératures francophones », *Fabula*, [http://www.fabula.org/actualites/histoire-et-fiction-dans-les-litteratures-francophones\\_67512.php](http://www.fabula.org/actualites/histoire-et-fiction-dans-les-litteratures-francophones_67512.php), consulté le 6 mai 2015.

<sup>312</sup> Michel Wieviorka, *op. cit.*, p. 13.

l'esclavage en tant que crime contre l'humanité<sup>313</sup> » octroie un caractère criminel à ces pratiques. Jusqu'à présent, l'esclavage demeure un sujet litigieux. Pour délicat qu'il soit, plusieurs romans font le choix de prendre en charge ce thème en tant que crime. En filigrane, l'Histoire de la Caraïbe devient la scène d'un vaste polar.

### **3. 1. 2 Une logique d'affrontement**

À partir des années 1970, les Antilles françaises et la Guyane donnent libre cours à des revendications nationalistes. En réaction à la présence française, des actes terroristes sont perpétrés, singulièrement à la Guadeloupe. Une ambiance délétère s'installe et accentue l'antagonisme des rapports entre la Métropole et ses départements d'outre-mer. Des écrivains soutenant des thèses jugées subversives n'échappent pas à la répression. Édouard Glissant en a fait l'amère expérience en étant interdit de séjour à la Martinique pendant plusieurs années. À ce jour, l'indépendantisme divise la population.

#### ***Le cas de la Guadeloupe***

Si la question de l'indépendance n'est plus au cœur des discussions, celle de l'autonomie ou du moins d'une refonte des rapports France-D.O.M. alimente les conversations. Les événements de 2009 qui ont agité les départements français d'outre-mer en témoignent. Pour mettre en scène les revendications des D.F.A., les auteurs de polars investissent massivement la figure du séparatiste qui met en péril l'harmonie de la nation française. Pour parer cette menace,

---

<sup>313</sup>Legifrance, le service public de la diffusion du droit, <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000405369>, consulté le 6 février 2015.

« [l']administration, à la recherche d'une gestion éradiquant nationalisme et hostilité contre la présence de son drapeau en terre antillaise, transforma ses bureaux en comptoirs à fric », selon *Valentin et Soraya* (*VS*, 69). Malgré les efforts de l'État pour neutraliser les affirmations identitaires, les Antillo-Guyanais résistent. Avec détermination, « un parti politique [...] tentait de gagner le plus grand nombre possible d'auditeurs à la thèse du changement de statut de la Guadeloupe. Belle contribution! lâcha-t-il [l'inspecteur Ludovic] après avoir été suspendu aux lèvres de l'orateur principal » (*VC*, 68). Visiblement, une partie de la population demeure sensible au discours nationaliste. C'est dans ces circonstances que le tandem Chalumeau-Nueil met en scène la séquestration de l'inspecteur Laprée par une indépendantiste guadeloupéenne, Clélia, « en cavale après quelques explosions » (*PM*, 121). Cette période trouble de l'histoire contemporaine de la Guadeloupe est également retracée dans *Chauve qui peut* à Schælcher de Delsham. Adolescent, Yamin Jabot découvre que la Côte d'Ivoire – où il réside – et la Guadeloupe – son lieu de naissance – « ont les mêmes revendications [...], leurs arguments contre la France sont les mêmes » (*CQPS*, 90). Durant un séjour dans son île natale, une série d'attentats survient dans un climat où « le terrorisme y avait fait son apparition et partout où il passait il se trouvait au cœur d'un débat entre indépendantistes et départementalistes » (*CQPS*, 90). Assurément, cette époque marquera le jeune homme si bien qu'il deviendra un terroriste, à son tour.

Clélia, quant à elle, choisit son camp : l'indépendance. Prédisposée par le fait qu'elle « déteste les Blancs-France » (*PM*, 121), la jeune femme accepte de retenir en otage le policier métropolitain afin qu'il soit utilisé comme monnaie d'échange auprès d'un « gouvernement qui refuse de négocier » (*PM*, 137). L'activiste condamne l'impérialisme tout en tentant d'endoctriner son prisonnier qui « eut droit à l'éternel baratin sur la pieuvre yankee qui étrangle

le tiers-monde tandis que les anges soviétiques essayent de consoler les malades et les malnutris » (*PM*, 137). Comme bon nombre de ses camarades, elle idéalise l'île de Cuba où elle compte se réfugier pour organiser « la libération de la Guadeloupe » (*PM*, 140). Sur un ton péremptoire, elle confie au policier qu'« [u]n jour les Antilles [seront] libres. Elles formeraient une fédération socialiste » (*PM*, 140). Après la tentative d'évasion infructueuse de son captif, la geôlière lui inflige des sévices corporels : « [p]oussé, chahuté, taloches sur la nuque et coups de pied au derrière » (*PM*, 140). Malgré sa rudesse, « Laprée devinait qu'elle jouait un peu son hostilité » (*PM*, 133) quand bien même « [e]lle lui chierait volontiers sur la gueule » (*PM*, 134). Il doit se rendre à l'évidence que « [c]ette noire geôlière [...] le haïssait » (*PM*, 135). Remontée contre le détenu, elle n'hésite pas à l'invectiver : « Pauvre imbécile de petit Blanc ... » (*PM*, 133). Reclus dans l'enceinte d'une rhumerie désaffectée, l'enquêteur est séquestré dans un espace fortement connoté. Cette détention s'apparente à une revanche historique sur le Métropolitain qui incarne la figure de l'ancien maître. Il reste que les relations entre la France et la Guadeloupe, et par extension ses anciennes colonies, sont basées sur de profondes ambivalences. Cette ambiguïté trouve son expression dans l'acte sexuel survenu entre Laprée et Clélia, à l'initiative de cette dernière, par ailleurs : « Avez-vous déjà fait l'amour avec une femme noire? » (*PM*, 142). Le coût qui s'en suit est mis en relief par l'isotopie de la violence : « griffures », « morsures », « masochisme », « douleur » (*PM*, 143).

Ses caresses ressemblaient à des griffures, et ses baisers à des morsures. L'ange du masochisme souffla sans doute à l'oreille de l'homme de bien troubles paroles car, à son propre étonnement, sa virilité s'enfla tout de suite. Clélia défit les boutons de la chemise du prisonnier avec patience, ensuite, agacée, elle arracha le pantalon. Laprée, le membre tordu, hurla de douleur. [...] Ils gémissaient à l'unisson. (*PM*, 143)

En écho au discours historique où, habituellement, la femme noire se fait violenter par un homme blanc, dans une inversion des rôles, Laprée, subit – et prend plaisir – à la brutalité de sa partenaire, Clélia. Le lieu où se déroule l'accouplement ne correspond pas à l'« univers sexuel

édénique<sup>314</sup> ». Il s'agit plutôt d'une usine désaffectée, un lieu qui concentre une partie du passé douloureux de l'île. En révolte contre la Métropole et ses représentants, malgré tout, Clélia exprime sa fascination pour l'homme blanc, et par extension pour la France elle-même. Le rapprochement physique survenu entre la militante indépendantiste et Laprée l'atteste. Après ce moment d'intimité, elle prend l'initiative de le libérer en affirmant que l'auteur du meurtre de Beudry, un puissant béké, est une femme du pays. Cette information se révélera juste, lors du dénouement. Leur dernier échange est scellé d'« un dernier baiser sur les lèvres » (*PM*, 144). Lucide face à son commanditaire, la jeune révolutionnaire réalise : « je n'ai rien à foutre de Dovilet, tout puissant béké et trafiquant qu'il est [...]. D'ailleurs, au jour d'aujourd'hui, [...] il se moque bien de savoir ce que nous deviendrons » (*PM*, 143).

On doit aussi remarquer que les considérations raciales conditionnent aussi les relations intimes. Devenue l'amante de Franck Dentremont, un béké martiniquais, Odile tente de fuir la justice en sa compagnie. Ne pouvant prouver son innocence dans une affaire de meurtres, le couple entreprend de quitter la Guadeloupe par bateau pour une île de la Caraïbe, « Porto-Rico, Saint-Domingue ou Haïti » (*PM*, 109). La traversée est moins idyllique que prévu. À tort, la fugitive croit que son compagnon est un meurtrier qui finira par passer aux aveux. L'ambiance à bord se détériore surtout que la jeune femme se lasse rapidement d'un soupirant insatiable auquel elle ne peut se dérober.

Jour et nuit, il lui infligeait son sexe de cheval. Elle subissait, apeurée cet acharnement érotique. Personne à qui demander du secours. Un bateau en haute mer est hors la loi des hommes. Elle se disait que, peut-être, c'était la part de sang noir qui en elle se révoltait. Elle se rappelait les terribles récits de la Traite. Les négresses hissées de la cale mouvoir

---

<sup>314</sup> Yann Le Bihan, *Femme noire en image. Racisme et sexisme dans la presse française actuelle*, Paris, Hermann, 2011, p. 36.

où gémissaient les compagnons d'infortune dans l'odeur de vomi et de merde. Violées par l'équipage, sans même le courage d'articuler un cri (*PM*, 123).

Bien qu'excessive, cette comparaison avec les bateaux négriers fait allusion à une page sombre du Grand passage et la terreur qui régnait à bord des navires. À l'opposé des captives dont « l'index des marins tendu vers l'écume de la mer montrait clairement ce qu'il advenait des récalcitrantes » (*PM*, 123), Odile pouvait « repouss[er] » son amoureux (*PM*, 127). La question raciale touche également l'intrigue sentimentale qui se noue entre Sophie et Le Poulpe, un détective métropolitain dans *La petite marchande de doses*. Quand la jeune Guadeloupéenne lui raconte comment elle a pu mettre à jour un système frauduleux impliquant la société W.I. Yachting, manifestement impliquée dans le meurtre d'une de leurs employés, son amant est stupéfait par ses conclusions. Sophie lui rétorque : « Quoi? fit-elle d'un ton agressif. Je ne tiens plus mon rôle de pow' négresse? » (*PMD*, 93).

Le roman noir caribéen francophone met à jour des rivalités basées sur l'épiderme, mais aussi des conflits de classe. Dans *La Darse rouge*, Blousard et Quimpérat, un notaire retrouvé émasculé, se haïssaient en raison de leur différence sociale. Si Quimpérat provient de la bourgeoisie, Blousard

se targuait d'être un vrai de vrai. [...] Il avait plongé dans le piquant des cannes. Il avait fréquenté les indépendantistes. [...] En fait, à travers eux, deux Guadeloupe s'affrontaient, irréductibles, irréconciliables, celles qui opposaient autrefois les nègres de maison aux nègres des houes. Celles qui opposaient le moudongue au bossale. Sauf que chacun basculait tantôt du côté rebelle au côté soumis, ou inversement, en fonction de ses intérêts car toujours pesait le fléau de la balance ceux qui roulaient pour l'État et pour la France! (*LDR*, 125-126).

La France : le clivage social s'organise autour d'elle. À la suite d'un discours de l'emblématique Malcom X qui a développé et popularisé cette disparité – qui mériterait d'être nuancée – entre les nègres des champs et les nègres domestiques, Pépin met en scène deux protagonistes aux



idéologies antagoniques. La compromission supposée de Quimpérat est comparée à celle des « nègres de maison » durant l'esclavage, qui en raison de leur proximité avec le maître, peuvent prétendre à de meilleures conditions de vie. À l'inverse, les « nègres des houes » travaillent dans l'enfer de la canne à sucre; Blousard revendique cet héritage pour affirmer l'authenticité de son engagement, et peut-être aussi de son identité en brandissant son passage chez les séparatistes.

### ***Le cas de la Martinique***

Pour exprimer leurs doléances, les nationalistes n'hésitent pas à recourir à la violence quitte à s'acoquiner avec le milieu du banditisme. Les activistes campés par Tony Delsham dans *Chauve qui peut à Schœlcher* en sont des exemples probants. Frayant avec le milieu du gangstérisme, ces dissidents revendent des armes de guerre dérobées dans l'Hexagone à des militants. C'est d'ailleurs à cette seule condition que ces armes sont commercialisées, selon les propos d'un représentant de la pègre locale à l'intention de Pierre Corneille, un enquêteur se faisant passer pour un séparatiste. Les propos du truand servant d'intermédiaire entre l'enquêteur et Maurice, un recéleur sont éloquentes. Celui-ci « était assez réticent, mais quand je lui ai dit que tu appartenais à un parti politique indépendantiste, et que tu voulais gourmer avec les zorèyes, il s'est décidé » (*CQPS*, 130).

Un terroriste international se charge d'écouler la marchandise volée auprès de jeunes radicaux qui veulent en découdre avec l'État français. Leur détermination ne leur épargne pas un destin tragique. C'est le cas de Maurice, victime d'un attentat, par un complice qui veut l'empêcher de révéler sa source d'approvisionnement. Une grenade explose à son domicile, seul Pierre en sort indemne.

Il se baissa, ramassa un objet avec horreur en reconnaissant une oreille. Maurice avait été déchiqueté par la grenade et des débris humains parsemaient les alentours. [...] Maurice, pauvre amateur impliqué dans une affaire qui le dépassait et maillon faible dans la stratégie du gangster (*CQPS*, 133).

Un autre jeune garçon se décrivant comme un « révolutionnaire » connaîtra un sort tout aussi dramatique. Il est chargé, par un terroriste, d'abattre n'importe quel représentant de la loi qu'il soit policier, gendarme ou militaire. Décidé, le jeune homme tire sur l'indolent brigadier Ti-Émile, posté devant un téléviseur au commissariat. La balle frôle sa tête; le policier échappe à une mort certaine. Intercepté, le militant est sommé de s'expliquer. De façon catégorique, en créole, il affirme vouloir « descendre tous les Français qui sont ici » (*CQPS*, 197). Pour passer à l'offensive, il préfère faire cavalier seul, à l'écart des organisations politiques, qui « ne font que parler » (*CQPS*, 197). Déterminé à « faire quelque chose pour [s]on pays », le jeune rebelle prône une lutte armée à l'instar de « plusieurs camarades » (*CQPS*, 198). La radicalisation de l'activiste inquiète Pierre : « [c]e garçon est un élément isolé bien plus qu'un militant nourri de thèses idéologiques » (*CQPS*, 197). Maurice et ce révolutionnaire donnent la mesure de leur obstination : faire trembler la République française. Malgré la violence de leurs actions, l'idéalisme des jeunes Martiniquais se solde par des échecs, comme si le combat des indépendantistes est voué au même sort : la défaite.

Du reste, les enquêteurs Pierre et William parviennent à déjouer un acte terroriste contre deux ministres en déplacement dans l'île : Brigitte Girardin (ministre des Départements d'Outre-mer) et Patrick Devedjian (ministre des Libertés Locales). Ces exécutions devaient être imputées à des indépendantistes, mais tout porte à croire qu'ils n'en sont pas les commanditaires. Bien qu'agonisant, le terroriste surnommé Marie-Antoinette ne révèle pas l'identité de ses financeurs. Même si l'attentat a été déjoué, il est le signe d'une atteinte contre

l'État français et ce, à partir de la périphérie. Raison pour laquelle, la France prend la menace indépendantiste au sérieux d'autant plus qu'

un président de région, indépendantiste convaincu, en même temps que député à l'Assemblée nationale, cela veut dire quelque chose. Alors, tous les indépendantistes sont dans [leur] ligne de mire dans ce coup-là, ce sont tous des suspects potentiels et ils seront traités comme tels (*CQPS*, 49).

L'annihilation des terroristes signale que l'ordre est rétabli. En contrepoint, l'état actuel des choses est maintenu : la Martinique demeure dans le giron français.

Si des assassinats à caractère politique ont pu être évités, il n'en est pas de même de l'incident diplomatique, pour une raison farfelue. Une facétie maladroite du ministre Devedjian sur les chauves (comme le maire de Fort-de-France) déclenche l'ire des élus martiniquais qui quittent les pourparlers concernant l'avenir statutaire de l'île. L'édile visé, Serge Letchimy, « a estimé qu'à travers lui le ministre se moquait des Martiniquais » (*CQPS*, 240). William estime que la susceptibilité de l'élu est excessive. En désaccord avec son ami, Pierre rétorque : « Plaisanterie? Frère blanc, du haut de ces mornes, quatre siècles te contempnent » (*CQPS*, 240). Dans un contexte où le passé régit les liens entre l'ex-colonie et l'ancien colonisateur, les maladresses des Métropolitains provoquent de vives émotions. À l'inverse, excédé par des syndicalistes dont les desiderata sont jugés saugrenus, le préfet, quant à lui, se met en colère, rompant ainsi avec son devoir de réserve.

Monsieur le préfet jouait avec le feu, dans un département que l'on disait être baril de poudre. De fait, les indépendantistes, aussitôt, dépoussiérèrent des slogans, vieilliss par le moratoire d'Aimé Césaire et par la griserie d'une gestion indépendantiste dans le cadre de la République française [...] tout en exigeant, assemblée unique seule capable, selon eux, de conduire un vrai développement économique. Les autonomistes chantèrent la Marseillaise en créole pour mieux marteler leurs spécificités antillaises, les départementalistes, quant à eux, hurlèrent « Vive de Gaulle » en se félicitant d'appartenir entièrement à une grande nation permettant à chacun de dire ce qu'il avait à dire (*CQPS*, 20-21).

Cet incident met en relief la fragmentation de la société martiniquaise divisée en fonction de ses allégeances politiques : indépendantistes, autonomistes ou départementalistes. En s'inspirant d'un fait d'actualité, à savoir le déplacement réel de membres du gouvernement à la Martinique, Delsham brouille les frontières entre la fiction et la vérité historique. En procurant une illusion de réel au roman, le lecteur est invité à méditer sur la situation politique de cette île en plein débat quant à son avenir institutionnel.

Lors d'un entretien avec William, Pierre considère le futur de sa terre natale :

Les descendants d'esclavagistes, les descendants d'esclaves, après quatre siècles de tâtonnements, ont peut-être réussi à former un peuple homogène [...]. Dans ce cas, où se trouvent les intérêts bien pensés et bien compris de la Martinique? Au sein du bloc européen ou alors au sein du bloc caribéen sous tutelle américaine? (*CQPS*, 241-242)

Malgré l'amitié entre Pierre et William, rien n'est moins sûr en ce qui concerne l'apaisement des rapports entre fils d'esclavagistes et descendants d'esclaves. L'affection entre ces hommes n'est pas à l'abri d'une ambivalence, métaphore des liens entre la Martinique et l'Hexagone. La relation des deux enquêteurs rappelle, dans une certaine mesure, celle de Simeoni, un Métropolitain et de Surinam, un Antillais dans le roman d'Arrighi. Voulant faire une plaisanterie, Simeoni imite l'accent local, ce qui n'est pas du goût de Surinam.

- Fais ça pour moi, dit Simeoni en prenant l'accent créole.

Surinam se renferma immédiatement. Déjà qu'il n'aimait pas que l'on se moque des Antillais, il en avait assez de passer pour le larbin de service (*CST*, 183).

Dans le même ordre d'idées, Pierre ne peut s'empêcher de lancer des remarques désobligeantes à son ami. S'apprêtant à « courir le vidé », prendre part au carnaval, Pierre assène à l'intention de William : « [...] je déverse mon trop-plein de colère afin de mieux supporter l'idée que ton arrière-grand-père n'était qu'un sale esclavagiste » (*CQPS*, 163). Souvent, les deux hommes se battent et se jouent de mauvais tours. Le tandem qu'ils forment est un classique du roman

policier. Si ce principe est respecté, dans cette œuvre, il propose une variante par rapport au schéma conventionnel du moment qu'il met en présence un indigène et un métropolitain. Ce cas de figure est repris avec Suriman-Simeoni (*Chacun son tour*), Fred-Ringuet (*Après la mangrove*) et Laprée-Mozar (*Pourpre est la mer*). Contraints de faire équipe, ces binômes parviennent à surmonter leurs préjugés surtout grâce à de longues discussions. À l'occasion d'une conversation à laquelle Mireille, la compagne de Pierre, prend part, le couple explique à William les dessous de la politique locale.

- Étonnant cet appel commun de Basse-Terre d'un sénateur, farouche partisan des Antilles françaises et d'un député, farouche partisan des Antilles indépendantistes, avait dit le commissaire.

- Quand tu connaîtras les Antilles, tu comprendras mieux leurs apparentes contradictions, avait souri Mireille, dans cet appel de Basse-Terre il y a la même colère de Lucette Michaux-Chevry et d'Alfred Marie-Jeanne, face à des gouvernements qui s'obstinent à ne rien comprendre aux besoins des Antillais (*CQPS*, 165-166).

Intrigué par une page méconnue de l'histoire de la Martinique, William s'informe auprès de Pierre qui réfute : « [t]u ne trouveras jamais ça dans les rapports officiels, mais interroge donc la mémoire martiniquaise. [...] Réalité, non officielle, mais bobo non cicatrisé de l'âme antillaise, mon frère » (*CQPS*, 225-226). Ces stigmates sont autant d'éléments à charge contre l'État français étant donné que « l'histoire est vécue comme une plaie, jamais refermée, par l'être romanesque antillais<sup>315</sup> ». Conscient d'avoir commis un impair en ce qui concerne le créole que William qualifie de « jargon », il tente de se racheter notamment auprès de la jeune femme, ardente défenseuse de la langue créole : « William Charlebois s'excusa, affirma que, Breton, il comprenait ces revendications et les respectait » (*CQPS*, 40). Le cliché qui qualifie le créole de

---

<sup>315</sup> Françoise Naudillon, « Romans d'amour monstrueux, roman d'amour impur », Françoise Naudillon et Isaac Bazié (dir.), *Femmes en francophonie. Écritures et lectures du féminin dans les littératures francophones*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Essai », 2013, p. 177.

patois ou de dialecte est repris afin d'être employé « comme procédé argumentatif<sup>316</sup> » si bien que les objections de Mireille ont pour but de convaincre le commissaire et par son truchement, le lecteur.

Le silence qui entoure les années sombres de l'histoire récente est rompu par le biais de Pierre, porte-parole des « descendants des victimes [qui] sont vivants et [qui] se souviennent » (*CQPS*, 226). Par la voix de l'enquêteur antillais, le roman prend à son compte des pans de l'Histoire de l'île en mettant en scène des protagonistes qui réclament justice. C'est du moins l'analyse de Pierre : « chez nous, il y a des plaies qui demandent à être guéries, en fait, dans ce pays, on a soif de justice » (*CQPS*, 235). C'est dans ce contexte que l'interpellation de jeunes dealers par trois gendarmes tourne à l'affrontement. La population s'interpose par le caillassage des forces de l'ordre au point d'en blesser deux. Consterné, William s'en ouvre à Pierre : « [f]ais-moi pas chier avec votre passé d'esclave, l'Antillais » (*CQPS*, 224). Le Métropolitain dénonce un discours victimaire, des « lamentations » (*CQPS*, 209) : « ras-le-bol de votre passé larmoyant que vous utilisez comme une sorte de rente de situation » (*CQPS*, 240). Perspicace, son ami corrobore ce point de vue car il trouve fâcheux

les dérives d'une départementalisation avec, d'un côté des gouvernants qui n'ont jamais pu convaincre de leur impartialité en matière de justice et, de l'autre côté, une philosophie de la victimisation entretenue à la manière d'une arme de combat [...] par les Antillais eux-mêmes (*CQPS*, 241).

Pierre invite les Martiniquais à poser un regard critique sur leur propre communauté qui peut être tentée de se complaire dans un discours doloriste. Méthodique, Pierre convoque le discours historique pour faire comprendre à son ami la portée des événements peu connus de l'histoire de l'île, selon un point de vue martiniquais : une grève d'ouvriers agricoles réprimée dans le sang

---

<sup>316</sup> Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Le discours du cliché*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982, p. 85.

(1974), l'assassinat arbitraire d'un jeune Antillais par un caporal métropolitain (1978) ainsi qu'une émeute survenue suite à un différent entre un motocycliste noir et un conducteur blanc (1959). L'opinion publique considère que ce soulèvement a déclenché « le processus d'un nationalisme qui empoisonnait, jusqu'à nos jours, l'architecture assimilationniste concoctée par Paris et par Fort-de-France » (*CQPS*, 23). En plus de son rôle d'enquêteur, Pierre endosse le rôle de pédagogue auprès de William qu'il initie aux soubassements de la mémoire martiniquaise. Pour garantir l'effet de réel, les incidents évoqués sont assortis d'une datation véridique « février 1974 », « juin 1978 » ou « 1959 »; les faits mentionnés sont vérifiables. La grande présence de discours direct accrédite les propos de Pierre d'autant plus qu'ils sont teintés de références exactes. Avec ce contenu historique, Pierre invite son interlocuteur à une relecture des pages peu glorieuses de l'histoire coloniale de France qui inclut aussi celle de la Martinique. En ce sens, les dialogues sont empreints d'une tonalité didactique à l'adresse de William et du lectorat qu'il s'agit d'instruire. C'est d'ailleurs la tendance du polar contemporain.

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 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 convoyer 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, roman historique ou même romans de littérature générale<sup>317</sup>.

Dans *Valentin et Soraya*, la question coloniale fait l'objet de points de vue antagoniques entre deux Martiniquais : le commissaire Laval et le lieutenant Mariépin, suite à un braquage perpétré par de jeunes Antillais issus de la bourgeoisie. Outrée que des Antillais soient à l'origine de l'attaque, Sonia s'en ouvre à son supérieur, le commissaire Laval :

Quoi des Antillais? l'interrompt-il, vivement, cela ne fait pas de braquage les Antillais, ce n'est pas pour cela que le colonisateur les a formatés? Le bon profil de l'Antillais est celui

---

<sup>317</sup> Maryse Petit et Gilles Menegaldo, « Présentation et problématiques », *Manières de noir. La fiction policière contemporaine*, dans Maryse Petit et Gilles Menegaldo (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 10.

de ceux qui ferment leur gueule et acceptent sans rechigner les postes qu'on leur concède, qui acceptent d'être les contremaîtres des Africains et des Arabes? (*VS*, 109).

Ce à quoi Sonia réplique : « c'est finie la colonisation, non? » (*VS*, 109). Sur un ton plus incisif, *Du rififi chez les fils de la veuve* de Raphaël Confiant semble appeler à une réhabilitation de l'histoire martiniquaise. Une opération musclée menée par des séparatistes est relayée pour déshonorer l'image d'une illustre personnalité : « des grappes de touristes européens égarés [...] écarquillaient les yeux devant la statue de cette catin de Joséphine Bonaparte décapitée et maculée de peinture rouge par des indépendantistes » (*DRFV*, 13). Empruntant aux méthodes de la révolution française, cette békée appartenant à la noblesse française est symboliquement guillotinée. La violence de cette « exécution » met en évidence le rejet d'une figure marquante de l'histoire de l'île et celle de la France. Il s'agit de l'impératrice qui a été désignée par plusieurs comme étant complice du rétablissement de l'esclavage en 1802. Les nationalistes martiniquais récidivent avec la « statue du libérateur des esclaves, Victor Schœlcher (préssumé libérateur aux yeux des indépendantistes qui lui avait sectionné le bras gauche, celui sur lequel s'appuyait un jeune esclave en pâmoison) » (*DRFV*, 136). Dans l'œuvre de Confiant, il n'y a pas que les séparatistes qui soient en colère contre le passé. Bien que le détective ne soit pas engagé politiquement, dans l'enceinte du cimetière pour riches, à Fort-de-France, le privé n'hésite pas à salir la mémoire d'une famille de békés et par extension, celle de l'ensemble de ce groupe, en faisant ses besoins sur sa tombe. Il juge utile de justifier ses agissements : « je me souvins que j'avais été (brièvement) nationaliste à la fin du siècle qui venait de s'écouler et urinait tout mon saoul sur son parvis » (*DRFV*, 25). En soulageant sa vessie, Teddyson a le sentiment de venger la mémoire de ses ancêtres assujettis.



Dans un autre registre, sous la plume de Tony Delsham, la question du viol des femmes par les colons est furtivement mentionnée dans *Valentin et Soraya*, ce qui n'est pas sans rappeler la relation entre d'Odile et Franck dans *Pourpre est la mer*. À l'occasion d'une discussion entre le couple mixte que forment Valentin et Soraya, la jeune femme déclare à son mari :

« - Tu as les yeux verts, [...], c'est rare chez un noir ...  
- Je les ai sans doute volés au maître violeur » (*VS*, 165).

Même s'il n'élabore pas davantage, la réplique de Valentin fait allusion à la sexualité imposée aux « négresses », et par ricochet il évoque le contexte du métissage des populations antillaises qui, s'il est idéalisé, ne s'est pas toujours réalisé dans des circonstances heureuses.

### *Le cas de la Guyane*

La production de polars guyanais n'est pas en reste en ce qui touche à la critique à l'endroit de la Métropole. Dans *Canal Laussat*, Mouren-Lascaux campe les dérives d'un parti indépendantiste recourant au meurtre pour défendre la Cause. Non résolus, les homicides à caractère politique mettent à jour la collusion des plus hautes instances de l'État, soit le Préfet (qui observe un silence complice) et l'ancien président du Conseil régional, Maurice Dargensson. Tout désigne ce dernier comme étant le commanditaire des crimes (assassinats, détournements de fonds, usage de faux, chantage, etc.), mais il n'est pas inquiété en raison, entre autres, de sa position d'homme politique et de ses liens amicaux et maçonniques avec le Préfet. Le coupable profite de la complaisance de la Métropole qui ferme les yeux sur ses irrégularités, et ce pour maintenir la paix sociale dans un département stratégique et sensible. Sans vergogne, Dargensson puise à même les caisses de la Région pour mener la Guyane à l'indépendance. À ses yeux, il

s'agit de réparations de la France à l'égard de son pays. Il légitime la gestion discutable de son administration auprès de son ami préfet qui n'est pas dupe :

J'ai fait un trou phénoménal dans les finances, oui. Mais on a bâti des ponts, des routes, on a redonné une culture et une fierté à des gens humiliés. On me rendra justice. La métropole peut payer : vu ce qu'on nous a fait, l'humiliation et la spoliation qu'on nous a fait subir dans l'histoire, ce n'est qu'une juste restitution.  
- Ton numéro de catéchisme indépendantiste, je connais. Tu sais ce que j'en pense (CL, 60).

Une autre figure de proue du Parti, Elias Beaver, se voyant déjà « ‘père de l'indépendance future de la Nation guyanaise’ » (CL, 21), confirme ce point de vue : « [m]on objectif est de les faire cracher au bassinet une Guyane équipée clefs en main ... Ensuite, on prendra en otage leur fichu Guantanamo de Centre spatial et on vivra de la rente, mais libres et indépendants » (CL, 23).

Le Parti, tel est son nom, semble être la seule organisation politique de poids en Guyane. Pourtant, son orientation ne fait pas l'unanimité auprès de la population. C'est le cas de Julien Lefranc, un journaliste ayant concouru à l'ouverture d'une enquête officielle sur la mort suspecte de deux jeunes Guyanais indépendantistes : Marinette Duloup et Séraphin Lamour. Observateur de la société, il propose l'analyse suivante au commissaire Albertini :

je ne crois pas à une possible indépendance pour la Guyane en tant que Guyanais moi-même. Je ne veux pas parler du fait que l'indépendantisme est un gâteau dont les requins se partagent les miettes et que de l'indépendance, les Guyanais n'en veulent à aucun prix. Non. Je veux vous expliquer que quand une population a sans cesse besoin de démontrer qu'elle est légitime, alors que rien ne la contraint, c'est qu'elle n'est pas encore mûre pour jouer dans la cour des grands (CL, 171).

D'une manière analogue, la mère de Séraphin Lamour est farouchement opposée à l'indépendance. Éplorée, elle se désole que son fils « courait le soir pour coller les affiches [...]. Je suis pour la métropole moi; j'y ai travaillé vous savez, pas pour ces voyous qui veulent livrer notre ‘Pays’ à l'aventure ... » (CL, 48). Loin de faire l'unanimité au sein de la population, ce mouvement suscite même de la suspicion. Selon Léon, un départementaliste convaincu,

les indépendantistes ont intérêt à ce qu'il y ait le plus de délinquance possible dans ce pays. Ils accèdent à l'idée que la France est incapable d'assurer la paix civile. Comme d'autre part ils utilisent tous les truands étrangers pour brûler les boutiques la nuit à chaque fois qu'ils veulent obtenir quelque chose, il est certain qu'ils sont eux-mêmes prisonniers de leurs propres troupes (*LSF*, 46).

Même au sein du Parti, le doute s'insère dans l'esprit de quelques militants :

Beaver était aussi un amoureux de son "Pays". Il rêvait de le conduire vers une indépendance complète mais comprenait bien que tel n'était pas le souhait des Guyanais même s'il affectait de le croire. Au Parti, les anciens freinaient des quatre fers. Les plus réalistes disaient "oui pourquoi pas" tout en ajoutant "est-ce bien le moment"? pour surenchérir en "ne tuons pas trop vite la poule aux œufs d'or" [...]. Sauf à tricher de façon éhontée comme Dargensson sur le pont de Mana, la Guyane ne pourrait jamais seule s'offrir une telle "danseuse". Il songeait aussi aux avantages si douilleux que leur conférait un tel éloignement d'un tuteur métropolitain finalement assez bonasse. [...] Bien sûr, il avait écrit dans sa jeunesse des choses très sévères à propos de ceux qui composent avec le "colonialisme". Il se souvenait même avec nostalgie d'une chronique salée intitulée "Traîtres et opportunistes"; et de ce fait quelques maximalistes d'aujourd'hui la lui rappelaient avec insolence (*CL*, 90).

L'expression « tuteur » insiste sur la position infantiliste de la Guyane qui ne semble pas prête à accéder à l'indépendance. « Rien ne valait cette actuelle situation du "retenez-moi ou je fais un malheur" qui leur permettait de soutirer sans vergogne la vache à lait métropolitaine » (*CL*, 95).

Quant à Serdet, le trésorier du Parti, « [I]es opinions très en flèche en faveur d'une indépendance de la Guyane le laissaient rêveur. "Ce serait scier la branche sur laquelle on est assis" se disait-il. Et pour cause! Sans pompe à finance, fini la borne à péage! » (*CL*, 113). Il lui fallait « un semblant de doctrine pour continuer à faire tourner la boutique. Et puis pour éviter de se faire doubler par ces petits merdeux irresponsables et imbéciles des groupes indépendantistes » (*CL*, 113).

Dans *Le Soleil du fleuve*, la critique de la politique française en Guyane est patente. En traversant un pont, dans un état vétuste, Michel est songeur. « À chaque fois qu'il passait là, il se disait que ce pont représentait à la perfection la considération que la France avait pour la Guyane.

En vain en chercherait-on un comme ça en France sur une route nationale » (*LSF*, 167). La France cristallise le ressentiment des « prophètes de malheur [qui] se lamentaient sur la sécheresse de novembre, allant jusqu'à accuser l'État colonial de ce dérèglement du climat, calculant le montant des aides compensatoires qu'ils allaient extorquer à ce même État » (*LSF*, 271). Si le roman accuse la France d'appliquer une différence de traitement entre les départements de l'Hexagone et la Guyane, la mauvaise foi et l'hypocrisie de certains Guyanais est montrée du doigt. D'où la perte de crédibilité qui entache le discours séparatiste. Ses méthodes (corruption, meurtres) et sa démagogie effrénée tiennent de la mascarade politique. C'est ce qu'une femme politique départementaliste, Eliza, dénonce lors d'un meeting de campagne : « On n'est pas ici pour leur raconter les rêves du grand soir, dont certains se gargarisent le fond de la gorge dans des comités bidons et des loges véreuses. Disons enfin un bon coup la vérité : [...] Que serions-nous sans la métropole? » (*CL*, 101). Cette question rhétorique a pour fonction de mettre les nationalistes dos au mur en leur montrant les failles de leur idéologie tout en légitimant la place de la Guyane au sein de la France. Bien qu'il ne partageait pas les dogmes du Parti, Séraphin Lamour a milité en faveur de l'indépendance. « Il n'avait rien d'un idéologue et ne rêvait sûrement pas au grand soir de la " Cause " » (*CL*, 39). C'est pourtant son activisme qui a été à l'origine de sa mort. En s'affiliant à ce mouvement, Séraphin cherche à prendre une revanche sociale sur ce qui incarne la Métropole tout en soignant son estime de soi. Dans l'organisation, « [i]l n'avait qu'un rôle de modeste subalterne, mais au moins, personne ne se moquait de lui. Il pouvait même par exemple, serrer la main et bavarder un peu avec le Camarade Elias qui lui disait "tu" » (*CL*, 40). Élevé dans une ville de province française par une mère monoparentale, sujet à des moqueries par ses camarades de classe, et plus tard par ses supérieures durant son service militaire, « [i]l affectait d'en rire pour se donner une contenance, mais il en souffrait » (*CL*, 39). Traumatisé par le racisme, Séraphin trouve son salut

« au Parti » (*CL*, 39). De retour en Guyane, il est sous le commandement de « son chef de brigade, ce petit métropolitain prétentieux qui confisque une place au détriment d'un Guyanais. À Séraphin, il lui disait à peine bonjour le matin et en plus, lui attribuait toute la basse besogne » (*CL*, 40). Ces relations professionnelles compliquées se lisent ainsi comme la métaphore d'un malaise guyanais dû à des rapports asymétriques avec la Métropole.

Pour défendre la Cause, Séraphin est indirectement impliqué dans des financements occultes. Un soir, il accompagne Marinette, une autre victime, qui assure le transport de valises dont ils ignorent le contenu. Devenu un témoin incommode, il est exécuté durant le carnaval, lors d'une soirée « touloulou », chez l'emblématique Nana, par une « belle de nuit [qui] le regarda froidement agoniser depuis l'obscurité où elle était restée tapie » (*CL*, 43). Après l'avoir entraîné hors de la piste de danse, à l'abri des regards, elle le pique avec un dard qui provoque un arrêt cardiaque. De son côté, soucieuse de sa compromission dans des « opérations à financement croisé », Marinette s'en ouvre à son supérieur hiérarchique qui se veut rassurant : « [s]i tu savais qui a “mangé” dans ces coups-là, tu serais moins anxieuse ma jolie camarade » (*CL*, 10). L'arrivée d'inspecteurs des finances métropolitains cause l'appréhension de la jeune femme qui « sentait bien qu'aujourd'hui, elle était “mouillée”, elle aussi » (*CL*, 11). C'est qu'« elle avait signé plusieurs reçus assez douteux avant les dernières cantonales » (*CL*, 10) alors qu'elle « se piquait en effet d'indépendantisme » (*CL*, 11). Par conviction, Marinette fait preuve de complaisance car, se convainc-t-elle, « [v]oler la métropole ou tricher pour la “Cause”, c'était servir la future patrie guyanaise à venir. Aveuglée de jeunesse et surtout d'ambitions, elle l'avait cru » (*CL*, 11). Témoin embarrassant, elle subit le même sort que Séraphin, selon un mode opératoire identique. En pleine rue, elle reçoit la piqûre d'un dard qui déclenche un arrêt cardiaque. Sa mort, celle de son camarade Séraphin, comme celle des jeunes

révolutionnaires dans *Chauve qui peut à Schœlcher* en font des martyres de l'indépendantisme. Leur sacrifice constitue un commentaire implicite sur une société qui entraîne ses jeunes dans la politique.

Même si la question de l'indépendance n'est pas au cœur du roman d'André Paradis, *Le Soleil du Fleuve*, la première partie du roman en fait mention à travers le personnage de 3T. Se targuant d'être anticolonialiste, le jeune homme fait plutôt figure d'un raté qui vit aux crochets de sa mère.

Gilbert Deutté, surnommé 3T [...], était un grand militant anticolonialiste et révolutionnaire, quoique pas assez reconnu dans sa spécialité. Son parti était sans doute petit, il n'avait guère plus de membres que l'être humain qui le dirigeait, mais il était idéologiquement solide et cohérent. 3T niait farouchement que son parti fût indépendantiste, car des esclaves ne peuvent être indépendants : il fallait commencer par obtenir la fin de l'esclavage, après quoi on pourrait s'occuper d'autre chose. L'homme qu'il haïssait le plus, après Christophe Colomb bien évidemment, était Victor Schœlcher, dont les Blancs disaient qu'il avait aboli l'esclavage, un mensonge indigne et épouvantablement odieux, la preuve, c'est que les Guyanais étaient encore français à l'aube de l'an deux mille. Schœlcher n'avait cherché qu'à jouer au messie avec des nègres ignorants. Il avait été député de la Guyane, où il n'avait jamais mis les pieds, et c'est lui qui avait décidé qu'il devrait y avoir à Cayenne une rue Christophe Colomb. Qui se ressemble s'assemble. Le parti de 3T avait ceci de particulier qu'il se prétendait communiste et nationaliste à la fois, et de surcroît furieusement pro-américain (*LSF*, 19).

Lucide, 3T sait que la révolution n'est pas possible sans financement. Le militant nationaliste ne tarde pas à rêver de mettre la main sur une valise de pierres précieuses volées afin de subventionner l'autonomie de son pays. Comme il l'explique à un ancien camarade de classe devenu un commerçant prospère : « [f]aire la révolution, ça coûte cher, camarade. Faudra bien qu'un jour, on se décide à se débarrasser des esclavagistes, et on aura besoin de fric » (*LSF*, 38). Après sa discussion avec son ami d'enfance qui le méprise, « [s]a haine du bourgeois en fut renforcée » (*LSF*, 39). En fait, 3T, la quarantaine, édenté, est un antisocial, un oisif qui refuse d'occuper un emploi. « Après l'indépendance, oui, il travaillerait professionnellement ([...] –

d'ailleurs, à quoi pourrait-il bien travailler!) mais dans le système, jamais. S'il faisait ça, on serait capable de lui faire payer des impôts. Le comble » (*LSF*, 32). 3T, « chef révolutionnaire » est « un personnage [...] peu recommandable », plus pathétique que dangereux (*LSF*, 35).

Le parcours du séparatiste, Désiré, est plus tragique. « [M]ilitant brillant d'un groupe indépendantiste, [...] certains voyaient en lui l'un des grands espoirs de la Guyane, [...] surtout à cause d'une éloquence passionnée qui ne pouvait manquer d'en faire un jour ou l'autre un conseiller général, voire un député en attendant mieux » (*LSF*, 126). Victime d'un accident de la route, la vie de ce jeune nationaliste s'arrête brutalement. Le chauffard fautif subira une sentence légère. Suite à ce qu'il considère comme une injustice, Michel, le frère aîné du disparu, rejoint les rangs du mouvement indépendantiste. Rapidement, il se rend compte que

les deux premiers élus de leur petite liste s'imaginaient qu'ils avaient des chances d'être élus président, et qu'ils étaient prêts à aller jusqu'à s'entre-tuer pour cela. [...] Pour lui, la politique n'était pas une course au pouvoir. De plus, la plupart des indépendantistes de l'époque se trompaient sur leurs motivations : ils croyaient être indépendantistes, mais refusaient d'imaginer la moindre baisse de leur pouvoir d'achat de fonctionnaires coloniaux. En réalité, ils ne voulaient chasser que les Blancs, le reste ne les intéressait pas, ils laisseraient le pouvoir à qui voudrait le prendre, même à des hommes prêts à ravager le pays entier pour assouvir leur soif de pouvoir. Quand il eut compris cela, il resta à l'écart de tout [...]. Récemment, il avait vu arriver sur la scène des gens pour qui être indépendantiste ne signifiât plus uniquement haïr les Blancs, malheureusement, ces gens-là étaient aussi la proie d'un nationalisme étriqué qui, dans une société aussi multiple que la société guyanaise ne laissait rien prévoir de bon (*LSF*, 127).

La mort, même accidentelle, de Désiré, est l'allégorie de la déconvenue de ce mouvement. Cette orientation est confirmée par les observations de Michel. Les nationalistes sont décrédibilisés car ils ne semblent pas avoir de réels projets politiques. Certains militants sont animés par la haine et ne sont pas prêts à faire les sacrifices qui s'imposent pour accéder à l'indépendance. Une fois de plus, le séparatisme est fustigé. Tout porte à croire que l'avenir de ces trois

départements se poursuivra au sein de la République française en dépit de la complexité des rapports entre l'Hexagone et les D.O.M.

Dans notre corpus, l'indépendantiste apparaît comme une victime de la violence historique qui, à son tour, y répond, la plupart des cas, par des actions brutales. Pour préserver la paix sociale, le métropolitain Laurent le Bras (rédacteur en chef du journal *La Guyane*), du roman de François Robin, regrette qu'« [o]n ne peut pas demander des comptes aux politiciens de Guyane, sinon on agresse l'identité guyanaise. [...], dans pareil cas de figure, éternelles victimes du complot métropolitain, ils savent serrer les rangs toutes tendances politiques confondues ... » (*ALM*, 47). Toutefois, Le Bras nuance ce point de vue :

Les relations CSG-populations locales sont troubles. Il y a beaucoup de non-dits comme des contentieux latents et inavoués. Le spatial et Kourou sont vécus comme des corps étrangers dans ce pays, c'est une affaire de métros, une histoire de blancs. [...] La création de la base a laissé des stigmates profonds dans la société. Le déménagement forcé des habitants du petit village de la Malamanoury, l'expropriation d'agriculteurs créoles, le contournement de la base par la RN1... Autant de dossiers à charge, sources de traumatismes mal traités enfouis dans la conscience collective des gens d'ici. Les groupuscules indépendantistes guyanais ne s'y sont pas trompés, c'est pour eux, une mine inépuisable de frustrations à exploiter (*ALM*, 70).

En plus de rapports ardues avec la Métropole, la Guyane doit faire face à une immigration clandestine croissante et ce, en raison de la porosité de ses frontières. Pour enrayer ce phénomène, les gendarmes décident d'ériger un point de contrôle dans un lieu stratégique : le poste-frontière d'« Iracoubou sur la route du Surinam » (*ALM*, 18). Ils espèrent intercepter les activités illicites et « limiter l'arrivée indésirable des nombreux clandestins attirés par la Guyane, enclave de richesse en Amérique du Sud » (*ALM*, 18). Cette technique dont l'efficacité est avérée déclenche le courroux de la population qui s'insurge contre une pratique héritée de la période coloniale. Une foule en colère scandé des slogans sans équivoque : « Non à l'insécurité! Dehors les clandestins! Expulsez les assassins! [...] "État français complice" » (*ALM*, 17). Se



joignant aux manifestants, des personnalités politiques martèlent : « [u]n barrage c'est pour les frontières [...]. Érigé au milieu du département, c'est une pratique d'un autre âge » (*ALM*, 18). « [D]e plus en plus désenchanté », Doucet, un gendarme métropolitain maugrée : « [c]olonial bien entendu ! » (*ALM*, 18). À la moindre velléité pouvant être perçue comme impérialiste, les Guyanais se révoltent. Il faut dire qu'il existe un « vieux contentieux entre le gendarme et nous » — le « nous » désignant les Antillo-Guyanais — dès lors que « [l]e gendarme a toujours été celui qui fourre le nègre en geôle avant même qu'il n'ouvre la bouche » (*CQPS*, 224). À cette réalité s'ajoute le fait que « la gendarmerie [est] en majorité composée de blancs » (*CQPS*, 23). Dans l'imaginaire collectif des D.F.A., la figure du gendarme incarne l'ordre colonial, la répression, l'arbitraire, la brutalité, le racisme et l'injustice. C'est qu'« en Guyane, l'ordre, l'État, bien souvent ce sont les Blancs » (*ALM*, 129). Bien que les rapports entre les forces de l'ordre et la population se soient pacifiés, le lien est ténu. Aux yeux de plusieurs Guyanais, ils sont soumis à « “l'État français policier” » (*ALM*, 90). La France est coupable : « chaque agression était prétexte à des manifestations publiques contre l'État français, responsable désigné d'office de tout ce que n'importe qui commettait de criminel dans le pays » (*LSF*, 129). Des voix discordantes, dont celle de la femme politique, Éliza, en campagne électorale, s'élèvent néanmoins pour mettre en cause la responsabilité guyanaise : « Messieurs les Elus, ceci est aussi de votre faute également; vous ne nous ferez plus avaler la fable du méchant “métro” qui vous exploite et vous abuse. Vous nous abusez vous d'abord, parfois avec eux complices, souvent vous tout seul » (*CL*, 101). La candidate blâme la fourberie du pouvoir local, singulièrement celui exercé par les indépendantistes. En suivant le même raisonnement, les propos de Vincent, le bijoutier dont les pierres précieuses ont été volées, tance l'implication guyanaise dans la recrudescence de la violence :

Quand toute cette délinquance a commencé, à chaque fois que la police ou les gendarmes arrêtaient un Guyanais, il y avait des manifestations pour exiger sa libération. [...] On disait que c'était de la répression politique. Il y avait un poste de contrôle au pont d'Iracoubo [...]. Ils ont dû le fermer car des gens hurlaient que le colonialisme voulait couper la Guyane en deux et contrôler les déplacements des Guyanais, il y a même des gens qui refusaient de s'arrêter et qui fonçaient sur les gendarmes, tu n'as pas oublié ça? Alors ils ont raison de se venger et de nous laisser dans notre caca. Ce qu'on a aujourd'hui, on l'a cherché pendant des années (*LSF*, 57).

D'après Vincent, l'attitude de la population a engendré des effets pervers : le développement de la criminalité et l'indifférence des forces de l'ordre à son égard. La position de l'orfèvre se distance du discours accusant uniquement l'esclavage et le colonialisme pour incriminer aussi les Guyanais d'aujourd'hui.

### *Le cas d'Haïti*

Tout en évoquant la période contemporaine, Victor établit des corrélations avec une histoire plus lointaine, celle de la victoire des esclaves sur les maîtres, à travers un rappel fugace de la statue du Marron inconnu, véritable icône de Port-au-Prince. Située face au Palais national, cette sculpture incarne la souveraineté haïtienne. Pourtant, l'éclat de ce monument est terni par deux porcs fouillant un tas d'immondices à proximité de son socle. Cette allégorie constitue un exemple du drame haïtien : celle d'une histoire illustre assombrie par un destin qui tient de la tragédie. « Seul pays véritablement indépendant tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, Haïti sombre dans les querelles politiques, l'instabilité et la violence<sup>318</sup> ». Pour cette raison, « [l]e roman haïtien tente d'avoir prise sur le réel afin de questionner et de comprendre le tragique de l'histoire haïtienne<sup>319</sup> ». À l'image de plusieurs peuples s'étant libérés de la colonisation, les défis auxquels Haïti doit faire face sont nombreux. Si « [p]endant la période coloniale, on

---

<sup>318</sup> Laurent Jalabert, « Les violences politiques dans les États de la Caraïbe insulaire (1945 à nos jours) », *Amnis*, <http://amis.revues.org/484>, 2003, consulté le 04 mai 2015.

<sup>319</sup> Audrey Caissy Lavoie, *op. cit.*, p. 15.

conviait le peuple à lutter contre l'oppression. Après la libération nationale, on le convie à lutter contre la misère, l'analphabétisme, le sous-développement<sup>320</sup> ». Quoique ces remarques ne s'appliquent pas spécifiquement à Haïti, elles décrivent bien la réalité de ce territoire. Livré en pâture aux mains de gouvernants corrompus, pactisant avec les (néo)colonisateurs (Américains, Libanais, Vénézuélien, etc.), le futur du pays semble compromis. La faiblesse de l'État est avérée puisqu'il fait preuve d'incompétence quand il s'agit de protéger ses citoyens les plus vulnérables : les enfants. Seul l'inspecteur Dieuswalwé Azémar semble réellement se soucier de leur sort alors que plusieurs sont victimes d'un trafic d'organes au bénéfice d'Américains fortunés. Ce défenseur des plus faibles représente un marron de la modernité. Le policier déplore le sort de son pays, « depuis les premiers jours où les exterminateurs espagnols, la Flibuste et la lie de la société française de l'époque avaient *madichoné* cette terre » (SP, 14).

Du reste, la figure récurrente de Christophe Colomb, autant en Guyane que dans les Antilles françaises, est effleurée dans le polar en provenance d'Haïti : « Des “révolutionnaires”, après le départ des Duvalier, avaient déboulonné la statue de Christophe Colomb pour la jeter à la mer signifiant ainsi leur refus de l'histoire comme le racontaient les livres » (SP, 44). Pour les activistes, ce monument participe à une volonté de réhabiliter un passé qui glorifie le célèbre navigateur controversé. Ce coup d'éclat a pour but de mettre à jour la part obscure de l'explorateur. Chez Gary Victor, l'ancien colonisateur est rarement montré du doigt. Ses romans accusent plutôt l'impéritie du gouvernement et sa connivence avec les puissances étrangères au mépris de la souveraineté haïtienne. Si ses polars font allusion à l'histoire coloniale, c'est pour mieux contextualiser les thèmes abordés. À l'inverse de la charge

---

<sup>320</sup> Frantz Fanon, *op. cit.*, p. 495.

des romans antillo-guyanais contre l'État français, les romans de Victor condamnent plutôt le pouvoir en place et la crédulité de la population.

### 3. 1. 3 L'onomastique de la dépossession

Nombre de romans explorent les stigmates historiques de la violence dans la Caraïbe parce que « ce sont des sociétés qui ont été fondées sur l'arbitraire et dans la représentation de la loi comme expression de la volonté individuelle, et il y a là quelque chose de paradoxal<sup>321</sup> ». Par l'entremise du détective privé Jack Teddyson (de son vrai nom Raymond Vauban), Raphaël Confiant ironise sur un illustre patronyme. Ne souhaitant pas faire l'expérience de la paternité, Teddyson « espérai[t] bien être le dernier de la lignée des Vauban. Enfin des Vauban tropicaux du moins, ces têtes de cons qui n'avaient jamais érigé la moindre forteresse en quatre générations, les précédentes ne comptant pas puisqu'elles avaient croupi dans les fers de l'esclavage » (*DRFV*, 26). Le privé exprime ainsi un rapport difficile à la filiation. Il rejette son nom au point de ne pas le donner en héritage. Dans le cadre de son enquête, Teddyson rend visite à un témoin potentiel, dont le

patronyme, Honoracien, n'appartenait point à la noblesse coloniale. Il sentait bon l'invention, au moment de l'abolition de l'esclavage, un siècle et demi plus tôt, de quelque fonctionnaire venu d'En-France pour établir l'état-civil des esclaves nouvellement libérés. Ces visages pâles furent, en effet, chargés de trouver des noms à ces derniers qui jusque-là n'étaient dotés que de prénoms. Alors, après avoir épuisé ceux du calendrier chrétien, du dictionnaire et de l'histoire de France (d'où mon patronyme Vauban), ils se mirent à en inventer de toute pièce! (*DRFV*, 111-112)

Le ton d'exclamation traduit l'indignation du narrateur qui critique l'absurdité et la cruauté d'une telle pratique. Il s'agit d'un « vol de nom » vu que le patronyme, et par ricochet

---

<sup>321</sup> Errol Nuisssier, *Les violences dans les sociétés créoles*, Petit-Bourg, Caraïbéditions, 2014, p. 92-93.

l'ascendance originelle, sont oblitérés pour être remplacé par le nom d'autrui<sup>322</sup>. C'est ce qui fait dire au Rebelle dans *Et les chiens se taisaient* d'Aimé Césaire : « [m]on nom : offensé; mon prénom : humilié; mon état : révolté<sup>323</sup> ».

Après avoir dépersonnalisé des peuples, à l'orée d'une société post-esclavagiste, la France doit « restituer une identité à ces anonymes<sup>324</sup> ». Jugeant que son nom de famille ne s'accorde pas avec sa profession perçue comme étant insolite aux Antilles, Teddyson change d'identité en s'emparant d'un nom à consonance anglo-saxonne. Tout en auréolant son métier de crédibilité, l'enquêteur se soustrait à son patronyme « imposé » : « moi-même, je me vivais davantage en Jack Teddyson qu'en Raymond Vauban » (*DRFV*, 153). Loin d'être anodin, le changement de nom s'accompagne d'une portée symbolique :

on ne voit pas toujours que le pseudonyme peut répondre d'une nécessité psychique, lorsque le nom du père n'a pas été transmis, ou représente un danger, et que cette forclusion pousse à en changer [...] un pseudonyme refonde le nom<sup>325</sup>.

La digression historique de Teddyson renvoie aux propos de l'historien Dennery Ménélas repris par Audrey Caissy Lavoie :

Dans la liste des violences, il faut, au premier chef, souligner la perte du nom. Aux nom et prénom africains, il est substitué un banal vocable relevant le plus souvent de la fantaisie. La disparition de son patronyme ajoutée aux autres pertes coupe l'esclave de ses racines et efface tous ses liens [...] dans le but de tuer sa mémoire. Dans cette violence déshumanisante dans laquelle évolue l'esclave [reste] toujours chez [lui] une quête qui se

---

<sup>322</sup> Romain Cruse, *Une géographie populaire de la Caraïbe*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Essai », 2014, p. 167.

<sup>323</sup> Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient*, dans *Aimé Césaire. Poésie, théâtre, essais et discours*, Paris, CRNS Éditions, Présence Africaine Éditions, 2013 [1956], p. 297.

<sup>324</sup> Dominique Brébion, « Les départements français d'Amérique à l'heure du post-tropicalisme. Enracinement culturel et dialogue avec le monde », <http://www.ugr.es/~hum736/revista%20electronica/numero14/07/deptos/20franceses.pdf>, 2011, consulté le 6 mai 2015.

<sup>325</sup> Gérard Pommier, *Le nom propre. Fonctions logiques et inconscientes*, Paris, PUF, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 2013, p. 169-170.

manifeste [...] dans un effort pour se « repersonnaliser », face aux autres, face à lui-même, face à sa mémoire...<sup>326</sup>

Nourrissant de grandes ambitions pour son fils, Honoracien nomme sa progéniture Louis-Philippe, « [m]éritant ce titre napoléonien » (*DRFV*, 113). À un patronyme imposé, le père de famille accole un prénom glorieux, manière d'affirmer sa subjectivité.

Dans *La Petite marchande de doses*, l'enquêtrice Sophie aborde le phénomène de l'onomastique en ce qui touche à la désignation des lieux. Menant l'enquête en binôme, la jeune Guadeloupéenne explique au Poulpe, un détective privé métropolitain fraîchement arrivé dans l'archipel, le cynisme de la toponymie dans les Caraïbes.

L'arrière-grand-père de mon père est né à Barbuda. Ses parents avaient fait un long voyage à fond de cale. Pour échouer dans ce qui était un élevage d'esclaves. Un camp de sable gardé par l'océan. Une idée des propriétaires de l'île, la famille Codrington. Aujourd'hui Barbuda est une île indépendante où vivent deux mille personnes dans un village qui s'appelle Codrington. Un peu comme si des juifs vivaient à Hitler ou Goering » (*PMD*, 56).

La critique sociale est à peine voilée étant donné que « les noms que l'on donne aux lieux, peut être une façon de transmettre l'histoire et la géographie<sup>327</sup> ». Pour les habitants de Codrington, la violence du passé s'exerce au quotidien. Elle est insidieuse, mais réelle. Pour la dénoncer, le roman a recours à un dialogue entre une locale et un métropolitain. Ce dernier découvre « un paradis dans la tourmente<sup>328</sup> ». Si le roman de Confiant vitupère contre le processus de déshumanisation par le nom, celui de Vettier fait allusion aux stigmates coloniaux sur l'espace géographique qui complexifient le sentiment d'appartenance au lieu. Sophie exprime cette difficulté car elle regrette de ne pas être « à l'aise sur l'eau. Pour la plupart des Antillais, la mer

---

<sup>326</sup> Audrey Caissy Lavoie, *op. cit.*, p. 21.

<sup>327</sup> Romain Cruse, *op. cit.*, p.7.

<sup>328</sup> Alban Bensa, *Nouvelle-Calédonie, un paradis dans la tourmente*, Paris, Gallimard, 1990. J'emprunte ici le titre de cet ouvrage.

est sans doute plus malfaisante qu'attirante. Je ne pense pas [dit-elle] que ce soit inscrit dans nos gènes, plutôt dans notre mémoire collective » (*PMD*, 56).

Le discours historique est convoqué pour exprimer toute la violence de l'attribution du nom des lieux et des individus. *Chauve qui peut* à *Schælcher* fait la satire de cet usage en octroyant des noms saugrenus à ses personnages : Gardien Boloko (un « ringard »), Brigadier Fêt-Nat, Ti-Émile (dont le préfixe « ti » réfère à son « *infériorité* hiérarchique<sup>329</sup> »), Pierre Corneille (« dont l'arrière-arrière-grand-père avait sans doute aucun, été victime du même employé de l'état civil », *CQPS*, 30), le lieutenant Marie-Rose (nom de femme), Marie-Antoinette dit le Chauve (nom de la reine surnommée « Madame Déficit ») ou encore Yamin Jabot. À la suite de San-Antonio, « [l]a narration met en scène une dépréciation de la loi et de sa transgression active par ceux qui en sont les gardiens, les policiers [...]. La distanciation avec le genre se marque également dans la place de l'invective patronymique dans les noms de personnages liés à l'activité judiciaire<sup>330</sup> ». Rappelant le contexte caribéen, Catherine Le Pelletier décrypte le procédé qui conduit à l'attribution du nom :

Un signe distinctif a été attribué à l'esclave, par le maître. Ces marques, ne correspondaient à aucune logique en soi, elles étaient plus ou moins fantaisistes. Ainsi, des noms pouvaient être attribués en fonction :

- du lieu
- du nom du maître
- d'un signe physique de l'esclave,
- d'une marque comportementale du noir,
- d'un événement
- d'une période du calendrier
- d'un phénomène
- d'une admiration pour telle ou telle célébrité,
- du cynisme du colon

---

<sup>329</sup> Dominique Jeannerod, « L'invective contre la norme. Pragmatique de la violence verbale dans l'écriture de San-Antonio », dans Marie-Hélène Larochelle (dir.), *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*, Laval, PUL, 2007, p. 163-175, p. 169.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 168.

En règle générale, aucun des noms attribués aux esclaves n'était valorisant, même si parfois, ils étaient ceux d'intellectuels ou d'auteurs [...]. D'autre part, certains maîtres, ne donnaient à leurs esclaves, que des noms mythologiques, probablement par dérision<sup>331</sup>.

Les métropolitains n'échappent pas au sarcasme : le gendarme Pivert et le commissaire William Charlebois alias W.C. Sous prétexte de rire, la charge est amère. L'humour n'est pas incompatible avec la représentation de la violence. Son incursion vise à distraire le lecteur, tel est l'un des buts du roman policier, mais le rire s'accompagne aussi de « [d]érision des idées reçues, critique et remaniement d'un système de valeurs, subversion idéologique<sup>332</sup> ». L'usage de l'humour a ici une fonction subversive. De façon générale, Christiane Ndiaye constate

une nette tendance à privilégier, autant au cinéma qu'en littérature, d'une part, l'humour satirique souvent mordant qui permet de cibler des situations sociales et politiques inadmissibles (abus de pouvoir, injustices, inégalités, exploitations, etc.) et, d'autre part, le tragi-comique pouvant dédramatiser des expériences de guerre, de violence, ou de dépossession apparemment sans issue. Selon le registre, les créateurs feront alors appel aux techniques les plus classiques de caricature, de rabaissement, d'imagerie grotesque ou burlesque ou encore iront tout en finesse et nuances introduire quelques touches subtiles d'humour afin que nous puissions rire au lieu de pleurer. Mais le rire se veut d'une manière ou d'une autre, indéniablement, un rire d'intervention et de guérison sociale<sup>333</sup>.

Le texte met côte à côte des noms farfelus et ceux de personnages existants, manière de dépasser le réel tout en rappelant la fictionnalité du texte. Bien que le roman s'inspire de l'actualité, l'auteur précise, dès le paratexte, dans un avertissement au lecteur, qu'il s'agit d'une fiction. Sous couvert de rire, l'État se retrouve « sur le banc des accusés, et c'est alors que les nouvelles victimes de ses crimes racistes et génocidaires, crimes de guerre et contre l'humanité, commencèrent à faire valoir leurs droits à réparation<sup>334</sup> ». C'est la conclusion de Raymond Verdier quand il aborde la question de la vengeance à travers les liens entre la victime et

---

<sup>331</sup> Catherine Le Pelletier, *Littérature et société*, Matoury, Ibis rouge éditions, coll. « Espace outre-mer », 2014, p. 203.

<sup>332</sup> Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Le discours du cliché*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982, p. 112.

<sup>333</sup> Christiane Ndiaye, « Avant-propos », dans Christiane Ndiaye (dir.), *Rira bien ... Humour et ironie dans les littératures et le cinéma francophones*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008, p. 7.

<sup>334</sup> Raymond Verdier, « Avant-propos », dans Raymond Verdier (dir.), *Vengeance. Le face-à-face victime/agresseur*, Paris, Autrement, 2004, p. 6.



l'agresseur. Si ses réflexions ne se rapportent pas spécifiquement à l'espace caraïbe, elles décrivent les meurtrissures qui marquent cette région.

### **3. 2 (En-)quête d'espaces**

#### **3. 2. 1 La violence verbale**

Le polar est un genre qui laisse une grande place aux dialogues et au registre populaire. Dans son étude sur le roman policier, Franck Évrard remarque que « le spectacle de la violence s'accompagne d'une exploitation du langage argotique de façon souvent plaquée et surabondante<sup>335</sup> ». Propos sexistes et vulgarité sont de mise. Mwatha Musanji Ngalasso propose une typologie des diverses manifestations de ce type de violence. Même si ses observations concernent un corpus africain, elles peuvent s'appliquer aux œuvres à l'étude.

Parmi les procédés langagiers, mots, expressions ou énoncés qui entrent dans la violence verbale ordinaire il y a les insultes et les injures, ces paroles offensantes dirigées contre autrui ou contre soi-même; il y a les gros mots (jurons, blasphèmes et autres imprécations) définissables essentiellement par leur caractère de transgressions gratuites. Ces catégories, qui ne sont pas à confondre, malgré leur forte proximité sémantique et fonctionnelle, s'inscrivent directement dans le registre de la grossièreté, de la malséance et de l'obscénité, en raison de leur rapport au sexe, à l'infirmité, à la mort et à la matière fécale [...]. Les procédés cacophémiques ont tous pour but, et c'est ce qui les unit, de détoner bruyamment, donc de créer un électrochoc chez la victime-cible mais aussi chez le lecteur-destinataire du message en transgressant, sans façons, les règles de bienséance, en violant, sans vergogne, les tabous sociaux les plus stricts. Leurs armes favorites : la dérision, la raillerie, le sarcasme, le ricanement. Leurs genres de prédilection : la satire, le pamphlet<sup>336</sup>.

En quête d'effet de réel, le créole, les créolismes, le français régional sont employés, et ce, afin de tenir compte de l'espace langagier de leur territoire. Des auteurs poussent le souci du réalisme jusqu'à intégrer l'anglais et l'espagnol, manière de montrer le plurilinguisme de la

---

<sup>335</sup> Franck Évrard, *op. cit.*, p. 58.

<sup>336</sup> Mwatha Musanji Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre librairie*, « Penser la violence », 2002, n° 148, p. 74-76.

Caraïbe. C'est ainsi que Teddyson, dans le roman de *Confiant*, urine sur la tombe d'une famille de blancs créoles en la traitant de « *hijos de puta* de planteurs békés » (*DRFV*, 25) ou en qualifiant ses ravisseurs de « *motherfuckers* » (*DRFV*, 73). Le narrateur recourt aussi aux invectives en français pour exprimer sa hargne : « fils de pute » ou « fumier » (*DRFV*, 139). On ne peut que constater que le détective n'ose pas proférer ces insultes en public. Seul le lecteur en est témoin.

Dans le roman de Tony Delsham, la violence verbale prend une autre orientation. Par son absence de maîtrise de la langue française, Ti-Émile, de son vrai nom Émile Dieudonné, désigne le désaveu de la politique assimilatrice. La violence sociale s'abat sur celui qui malmène le français. Ti-Émile l'apprend à ses dépens. Sans égard pour sa profession d'agent de la paix, ses prises de paroles sont en butte à la risée générale. Outre son attitude un peu niaise, c'est surtout son français approximatif qui déclenche les railleries. Qualifié avec récurrence et dédain de « *gatkaka* » (*CQPS*, 8), le policier doit légitimer sa fonction tant auprès de la population que de ses collègues. Au mépris du fait qu'« [i]l était tout de même la loi, l'autorité, l'ordre » (*CQPS*, 12), il est sans cesse ridiculisé.

- Mé, mé, la police, c'est moi-même, oui! [...].
- Awa, grondait papa chaben, ou pa piès la police u sé an move model de *gatkaka*. (Mon œil, tu n'es pas la police, tu n'es qu'un garde merde) (*CQPS*, 8).

Les considérations de ses concitoyens témoignent de la violence à son égard. Leur animosité à l'endroit de Ti-Émile suggère que la maîtrise du français confère de la respectabilité. Pour avoir mis à mal cet idiome, le gardien de la paix s'expose à de « la violence linguistique [...]. La prise de conscience d'un tel état de fait a entraîné la réaction inverse et la violence s'est alors exercée

à l'encontre du français<sup>337</sup> ». Si Ti-Émile fait violence à la langue française, c'est qu'il l'a apprise à l'école, sur fond de corrections corporelles. Ses défaillances linguistiques sont un signe de résistance face à un idiome qu'il n'exècre pas puisqu'il maîtrise l'argot de façon remarquable. Par l'entremise du personnage de Ti-Émile, *Chauve qui peut* à Schœlcher examine la délicate question de la langue. Dans la lignée de San-Antonio, le roman de Delsham est en

[e]n réaction contre les systèmes de prescription et d'obligation [...], San Antonio utilise l'incorrection du langage comme une dénonciation de la violence linguistique inhérente aux règles de bon usage dont la coercition souvent diffuse, invisible, est d'autant plus irrésistible. [...], il revendique le caractère délibéré et libérateur de sa transgression<sup>338</sup>.

Dans la région caraïbe, la violence linguistique s'exerce dans un contexte de diglossie et a à voir avec des questions de classe, mais aussi de race. C'est en cela que l'approche delshamienne diffère, quelque peu, de celle de San-Antonio.

La violence verbale englobe, également, les propos à connotation sexiste. Dans *Le Soleil du fleuve*, Denise est victime d'un braquage à domicile. Ses agresseurs s'apprêtent à la violer et l'un des assaillants invective la jeune femme : « Toi la poufiasse, tu fermes ta gueule, ou bien je t'encule avec ça, et tu pourras plus chier pendant six mois » (*LSF*, 84). C'est d'ailleurs l'un des rares passages de ce roman où un personnage s'exprime avec autant de virulence. Il en va autrement dans *Du rififi chez les Fils de la Veuve* qui exploite cette verve par l'intermédiaire de Teddyson. Se définissant comme « le misogyne patenté, le je-m'en-fous-ben, le pornocrate même pas honteux » (*DRFV*, 209), il affirme : « J'étais, pour ma part, un partisan de la bigamie : une femme du genre Mauricette de six heures du matin à vingt-deux heures pour pouvoir parader et une autre du genre Francelise pour la nuit » (*DRFV*, 178). Bien que ses

---

<sup>337</sup> Jack Corzani, « La littérature face à la violence. Le cas des Antilles-Guyane », dans Franca Marcato-Falzone (dir.), *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne. Vol. II, La derriva delle francofonie*, Bologne, Editrice Bologna, 1992, p. 33.

<sup>338</sup> Dominique Jeannerod, *op. cit.*, p. 173-174.

propos soient susceptibles d'être offensants pour les figures féminines, Teddyson surenchit quand il décrit une joggeuse : « Miss Maigritude [...] sans doute une conasse de clitoridienne » (*DRFV*, 61). Dans un entretien accordé au site Montray Kréyol, le romancier convient que « [s]on héros, Jack Teddyson, est quelqu'un d'assez déjanté, loufoque même par moment, qui, tout en aimant les femmes, éprouve la plus grande méfiance à leur endroit<sup>339</sup> ». L'œuvre de Confiant fait partie, de ce que Marc Angenot qualifie de « textes [...] qui cherchent à donner un langage à ces “choses” que les discours canoniques ne verbalisent pas, suivant le principe profondément social que ce qui ne se dit pas n'existe pas<sup>340</sup> ». Socialement inapproprié, les commentaires à caractère misogyne sont repris par le roman noir qui devient le réceptacle de discours inacceptables en société. Leur textualisation correspond à une volonté de « formes réglées de la dissidence<sup>341</sup> » qui veulent avoir voix au chapitre. À l'encontre des valeurs véhiculées dans la société, le roman accueille en son sein des « discours illégitimes<sup>342</sup> ».

La violence, dans ce cas, réside dans le refus du conformisme, l'ébranlement des habitudes acquises, le « *refus de respecter la loi du silence, en écrivant aussi sur ce qu'il ne faut pas dire* », dans la transgression des tabous scripturaux au nom du principe que toute vérité, même qui n'est pas bonne à dire est bonne à écrire. C'est un acte de libération de l'écriture contre toutes formes d'enchaînement ou d'enfermement, que ce soit par la tradition, par la religion ou par l'idéologie<sup>343</sup>.

S'inscrivant dans la même lignée que San-Antonio avec un usage intense de l'humour, du langage familier, de régionalismes (créolismes), de grivoiseries et autres néologismes, le roman de Confiant conteste une littérature bien-pensante.

<sup>339</sup> Montray Kréyol, « Un polar de Raphaël Confiant. *Du rififi chez les Fils de la veuve* », <http://www.montraykreyol.org/article/du-rififi-chez-les-fils-de-la-veuve>, consulté le 29 avril 2015.

<sup>340</sup> Marc Angenot, « Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social », *op. cit.*, p. 25.

<sup>341</sup> Marc Angenot, « Le discours social : problématique d'ensemble », *op. cit.*,

<http://www.erudit.org/revue/crs/1984/v2/n1/1001977ar.pdf>, consulté le 5 mars 2015, p. 21.

<sup>342</sup> Régine Robin, « Le discours social et ses usages », *Cahiers de recherche sociologique*, dans Gilles Bourque, Jules Duchastel et Régine Robin (dir.), vol. 2, n. 1, avril 1984, p.15,

<http://www.erudit.org/revue/crs/1984/v2/n1/1001976ar.pdf>, consulté le 5 mars 2015, p. 15 .

<sup>343</sup> Mwatha Musanji Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre librairie*, « Penser la violence », 2002, n° 148, p. 73.

Aux antipodes des exemples mentionnés plus haut, dans la plupart des romans, le langage est modéré voire conformiste. Ce conservatisme évoque plutôt la sobriété propre au roman à énigme. Il ressort que la violence verbale est restreinte dans notre corpus, car habituellement, la langue crue, celle de la rue, envahit le roman noir. Il s'agit donc d'une appropriation limitée du langage populaire. Signalons que la violence verbale et le parler populaire ont longtemps fait l'objet de critiques acerbes et que leur usage a contribué à l'exclusion du roman policier du champ littéraire légitime, avant que celui-ci ne soit autorisé à en faire partie. Si le registre populaire est peu présent dans les œuvres à l'étude, il en va autrement des quartiers populaires abondamment mis en scène.

### **3. 2. 2 La ville caraïbe**

Traditionnellement, le roman noir a une prédilection pour les quartiers populaires urbains qui rassemblent des criminels de tout acabit : petites frappes, dealers, bandits, passeurs clandestins, etc. La ville (pourrie) est le lieu de choix du polar : la prédominance de l'espace urbain, la mise en scène des diverses couches de la société et l'opposition (presque) manichéenne entre le bien et le mal, quoique celui qui incarne le bien emprunte des méthodes au criminel. Dépassant le cadre de la ville, notre corpus investit le milieu rural voire les pays limitrophes.

Tel que le titre le préfigure, dans *La ville carnaval, l'énigme du mardi gras*, l'espace urbain, en l'occurrence Pointe-à-Pitre, devient un personnage à part entière. La capitale économique de la Guadeloupe se pare d'atours pour célébrer l'événement majeur du calendrier culturel de l'archipel : le carnaval. Au rythme des tambours et des chants, la cité grouille de vie,

mais elle devient aussi le théâtre d'un drame : un carnavalier décède en pleine festivité. Pour identifier l'auteur de cet homicide, l'inspecteur Ludovic parcourt différents quartiers de la ville. Par la même occasion, le policier mène une investigation sur la localité où il a grandi. En quittant les artères principales, il se faufile dans les *lakous*, cette concentration de maisonnettes modestes, et va à la rencontre de la jeunesse désœuvrée. Pour prendre le pouls de la cité, l'enquêteur l'arpente à pieds, souvent de façon solitaire, « surpris lui-même de jouer les aménageurs. [...] L'inspecteur refaisait la ville à haute voix. Il l'avait dans la peau. Il devait cependant sortir de son rêve pour reprendre sa casquette de policier » (*VC*, 149). Durant une course-poursuite impliquant l'investigateur, le lecteur voit défiler plusieurs secteurs de Pointe-à-Pitre : « Faubourg Alexandre-Isaac ... rue Vatable ... faubourg Victor-Hugo ... morne Jolivière ... morne Bernus ... Ludovic tenait toujours la distance » (*VC*, 79). Il y rencontre différents acteurs de la société guadeloupéenne. Le policier côtoie les habitants des faubourgs qui s'organisent contre la résorption de leur habitat dans la Guadeloupe des années 70. Les occupants de ces quartiers disposent de peu de ressources pour maintenir leur lieu de résidence et éviter ainsi d'être relogés dans des immeubles à appartements.

La mise en scène de la périphérie permet de raconter le passé cannier de la ville tout en pénétrant dans le milieu des laissés-pour-compte. « La périphérie exprime la double face de la ville, excluant et incluant à la fois, séparant et rapprochant<sup>344</sup> ». Masquée par la fête populaire, la violence sociale est souterraine, mais bien patente pour qui se donne la peine de la voir. Dans les années 60, un exode rural incontrôlé engendre des bidonvilles aux abords de la ville. La décennie suivante coïncide avec celles des grands chantiers de rénovation, par ailleurs, évoqués dans notre corpus. Les faubourgs accueillent des démunis venus des campagnes, mais aussi des immigrants.

---

<sup>344</sup> Alexandra de Cauna, *Les quartiers populaires dans le roman antillais*, Paris, Karthala, 2003, p. 6.

Relevant autant de la ville que de la campagne, le faubourg tend à réduire l'opposition entre ces deux espaces. Cependant, les projets de construction vont venir bouleverser cet équilibre et changer le mode de vie de ses occupants. À deux reprises, l'inspecteur Ludovic est pris à partie par des habitants (des septuagénaires puis un groupe de jeunes) qui croient qu'il agit en tant que fonctionnaire engagé dans la rénovation de la ville et donc de la démolition de leurs demeures. À travers les pérégrinations de l'enquêteur, le roman de Georges Brédent rend hommage à la ville de Pointe-à-Pitre qualifiée, par l'entremise du policier, de « laboratoire des arts et traditions populaires », de « la science et la conscience des faubourgs » (*VC*, 116). Cette image valorisante constitue une réponse à la violence du quotidien dans ces « zone[s] d'habitat insalubre » (*VC*, 28-29). L'enquête sur les crimes devient ainsi secondaire. Le roman préfère souligner la topographie particulière, la créativité et la solidarité de ses habitants qui tentent de faire front à la misère sociale.

Dans la même veine, *La Darse rouge* personnifie Pointe-à-Pitre. Dès le titre de l'ouvrage, la question du lieu se pose vu que la Darse est un lieu emblématique de la ville. Si l'adjectif qualificatif « rouge » présage qu'il sera question de crime, de sang, Don Moril, l'enquêteur, associe Pointe-à-Pitre, et par extension, la Guadeloupe à « [u]ne terre d'esclaves et de maîtres. Une terre rouge conquise sur les marécages et qui butait net sur la darse [...]. Sa ville rouge, couleur de sang et d'incendie et qu'il sentait battre dans ses veines » (*LDR*, 11). Les empreintes de l'époque coloniale demeurent indélébiles : « [s]a ville aux rues perpendiculaires, estampillées de noms de prestigieux républicains. [...] Noms qui se voulaient protecteurs dans une terre comme dépouillée de son histoire, dans une terre où la République avait honteusement failli, malgré le musée Schœlcher » (*LDR*, 10). Désabusé, le policier constate que « [l]es espaces sont

des niches, des alvéoles d'une ruche où la misère fait son miel. Des lakous qui zigzaguent. Des bans de prostituées halant la Caraïbe, des zones résidentielles et quelques tours comme d'augustes palmiers de béton » (*LDR*, 10), notamment le secteur de Boissard,

un quartier populaire promis à la rénovation urbaine. En attendant, les ruelles entortillées, les cases entrelacées, les stigmates de la misère sociale accueillait là un peuple de laissés-pour-compte qui se débrouillaient pour survivre en marge de la Guadeloupe officielle. Celle des fonctionnaires, des commerçants et des notables qui gardaient toujours les yeux rivés sur Paris. Ici, on était loin de Paris ! On y trouvait des gangs abonnés à toute sorte de trafic et notamment celui de la drogue. On y trouvait des vieillards qui s'accrochaient à leur quartier malgré les risques quotidiens. On y trouvait des ressortissants de l'île de la Dominique à qui l'on reprochait des manières violentes. On y trouvait quelques Haïtiens exploités par un peu tout le monde. On y trouvait en fait les démunis, les sans-papiers, les mauvais sujets d'une société en pleine mutation. Et la police, elle-même, hésitait à s'y aventurer sans prendre les précautions nécessaires. On voyait passer dans les rues des jeunes exhibant leur torse nu, aux muscles saillants et à la mine agressive. Colliers d'or au cou, ils bravaient la ville et circulaient sur des boosters ou des motos dont nul ne connaissait très bien la provenance. Locks au vent, cigarettes de marijuana à la bouche, ils injuriaient sans vergogne surtout lorsqu'ils étaient sous l'emprise de l'alcool. Les fameux cocktails d'essence, de bière et de rhum qu'ils avaient baptisés « macaque »... Cocktails dangereux qui aidaient à prendre la vie pour un western permanent. C'était le royaume de la délinquance, le refuge des paumés, l'anti-Babylone. Boissard avait connu des meurtres fameux, des révoltés au grand cœur, des règlements de compte impitoyables. Tout cela dans une ambiance de ghetto survoltée et solidaire. On vivait entre soi, bouche cousue et yeux ouverts sur toutes les formes humaines de la détresse. C'était le symbole d'une résistance sourde, aveugle, déréglée, au-dessus des peurs et des lois (*LDR*, 71-72).

L'anaphore « [o]n y trouvait » insiste sur la désespérance des habitants de Boissard, et par extension sur l'insuccès des politiques urbaines. L'entrée dans la société de consommation ne se passe pas sans heurt attendu que « [m]odernité » et « déperdition » entraînent dans son sillage de « [n]ouvelles pauvretés » et de « [n]ouveaux crimes » (*LDR*, 12). N'étant plus à l'abri, « la Guadeloupe assimilait les mœurs de l'autre-bord y compris les manières laides qui traversaient les mers. L'argent gangrenait tout et le pays s'enfonçait dans des violences innommables. Rackets, agressions à mains armées, vols de voitures, viols, effractions en plein jour, etc. » (*LDR*, 21).



On ne saurait faillir à relever que le quartier a également mauvaise presse dans *La Petite marchande de doses*. Native du secteur, Sophie explique au Poulpe, le privé, qu'« [à] Boissard on vous égorge pour une montre, une paire de baskets, ou pour le plaisir » (*PMD*, 52). Dans ce ghetto, la carence de l'État est telle qu'elle ouvre la voie à l'anarchie et la paupérisation : « Ce qui était à l'origine un quartier pauvre était devenu un bidonville, sans passer par la phase "défavorisé". Refuge des toxicos, des clandestins, des petites frappes, des grosses en fuite, territoire des crakés amok. Sa rue principale s'était vue rebaptiser rue de la Mort » (*PMD*, 66). Conscient de cet isolement social et spatial, le Chabin, un homme de main tente de dissuader Sophie de poursuivre son enquête : « on m'a chargé de te faire comprendre. [...] Sinon je reviens avec trois ou quatre congos de Boissard, des sidas complets » (*PMD*, 61). Connaissant Boissard pour y avoir grandi, l'enquêtrice prend cette menace au sérieux, mais elle se garde bien de prévenir la police. Indésirable à Boissard tout comme à Carénage, un sinistre faubourg, situé aux environs de Pointe-à-Pitre, les forces de l'ordre se révèlent incapable d'exercer leur mission. Lieux mal famés, ces quartiers sensibles concentrent les exclus de la société et met à l'index tous ceux qui sont considérés comme des privilégiés, notamment les Blancs. Dans *La petite marchande de doses* ou dans *Pourpre est la mer*, ils sont traités comme des intrus sauf s'ils sont des « clochard [s] »; « ce sont les seules Blancs qu'on tolère » (*PM*, 84) au sein de Case-Bijou. La solidarité entre déshérités prévaut.

*Chauve qui peut à Schælcher* établit une corrélation entre la montée de la délinquance et la deshumanisation entretenue dans ces quartiers. Par souci de mimétisme avec Paris et pour jouir de la société de consommation,

les campagnes se désertifièrent, Fort-de-France, caisse de résonance de la marche civilisatrice s'empiffra au rythme des espoirs. Puis, des milliers de candidats au bonheur importé, virent leurs rêves déchiquetés sur le mur des réalités. Ils ne respiraient plus que l'air vicié des villes et s'entassaient dans le meilleur des cas, dans des H.L.M. surpeuplées. Les autres tournaient, viraient, squattéraient un immeuble, une savane, un morne, une plage et subissaient les dérapages du système : prostitution, toxicomanie, délinquance devenaient leur univers (*CQPS*, 131).

Ce roman explore l'effet de l'espace sur le comportement des personnages, mais aussi sur leurs conditions de vie. Fort-de-France est le berceau de toutes les agitations. Haut lieu de la criminalité martiniquaise, le Morne Simenzèb en témoigne. Dans l'imaginaire collectif, le morne symbolise la résistance à l'oppression esclavagiste par une conquête de la liberté alors que le Morne Simenzèb désigne plutôt un refuge pour les marginaux de la société.

Morne simenzèb était un bidonville [...]. Aucune main administrative n'avait tracé de traits sur des papiers à tampons officiels, alors les eaux usées s'écoulaient comme elles le pouvaient, creusant des tracées pestilentielles, refuges de vers grouillants, d'œufs de moustiques, que la mairie recouvrait sous des tonnes d'insecticides. Fumeurs de marijuana, chômeurs déguisés en rastas, rastas à la foi sincère, clandestins dominicains, Sainte-Luciens et Haïtiens, tremblants d'une descente de police, manawa à vingt euros la passe [...]. Des messieurs bien à cravate venaient ici acheter leur dose de paradis artificiel. (*CQPS*, 124)

Décriée, la politique d'urbanisation de la municipalité s'avère être un échec. Dans les dédales de baraquements, Pierre « découvrait une faune pataugeant dans l'incertitude et l'angoisse [...]. Pierre, le cœur serré sentait [les enfants] disponibles pour n'importe quoi, en attente impatiente du gérant de leur colère. Vendeurs de rêves et collecteurs de haine naviguaient en terrain propice » (*CQPS*, 127). La Martinique n'est pas un cas isolé. « En Europe, les situations comme celle qui l'occupait actuellement, souvent l'avaient conduit dans des quartiers semblables. Les villes où, dollars, pesetas, euros, yens, bolivars sont combustibles alimentant les illusions, génèrent toujours à leurs portes des îlots de la survie » (*CQPS*, 128). Par conséquent, « [l]es policiers martiniquais, peu habitués à cette atmosphère de violence, ne faisaient pas le poids » (*CQPS*, 111). Naïvement, la compagne d'un jeune trafiquant d'armes croit que la Martinique est

épargnée par la violence extrême : « Alors, ici, à la Martinique, on va tuer des gens comme ça? On n'est pas en France, quand même! » (*CQPS*, 80). Désenchanté, Pierre lui répond : « Bof, la violence a passé les frontières » (*CQPS*, 80). En fait, la vision idyllique de la jeune femme est révélatrice d'une perception utopique et nostalgique de l'île.

Pendant longtemps, la Martinique s'était vantée de l'inexistence d'un milieu peuplé d'individus sans foi ni loi. Le crime crapuleux, à cette époque, était inconnu et les jurés d'assises n'avaient que des crimes passionnels, commis par de pauvres bougres victimes d'un coup de sang à se mettre sous la dent. Époque bénie (*CQPS*, 130).

Cette vision mélancolique rejoint celle de Raymonde, une interlocutrice guyanaise lors d'une discussion avec Fred. Ce dernier s'indigne de la cruauté du meurtre sur lequel il enquête, Raymonde réplique : « Si tu avais connu la Guyane d'il y a quarante, Fred! [...] Il n'y avait pas ces agressions, toute cette insécurité, pas de barreaux aux fenêtres, nous laissions nos portes ouvertes, tout le monde se connaissait, s'entraidaient, c'était le bonheur de vivre. Elle va où la Guyane aujourd'hui? » (*ALM*, 121). Dans le même ordre d'idées, *Du rififi chez les fils de la veuve* déplore une américanisation de la violence : « vols, trafics de stupéfiants, viols et meurtres [...] se multipliaient comme si nous nous trouvions dans quelque annexe du Bronx (enfin presque) » (*DRFV*, 10). Mais l'époque bénie est révolue comme l'attestent « trois individus [qui] étaient les pionniers d'une pègre qui, lentement, se mettait en place » (*CQPS*, 130). En dépit de la situation *a priori* périphérique de la Martinique, cette « affaire [...] intéresse la Défense nationale, voir [*sic*] la défense du monde » (*CQPS*, 114).

À la suite de Chester Himes dont il avoue être un lecteur, Victor présente un portrait sombre de Port-au-Prince. Lieu du pouvoir centralisé, cette ville surpeuplée est un lieu hostile. L'atmosphère y est glauque, lourde, suffocante comme le souligne l'isotopie de la chaleur : « soleil », « plomb », « chaleur », « brûlée », « vapeurs de soufre », « réverbération »,

« incendie », « s'enflamme », « feu » (*SP*, 7-8). Dès le début du roman, le lecteur est plongé dans les bas-fonds d'une ville, sale, bruyante, insalubre qui offre « un spectacle du dénuement et de la misère » (*SP*, 20). La toponymie reflète l'incurie des dirigeants quant aux quartiers populaires : « Bas-Peu-de-Chose » (*SP*, 116) ou « Sources puantes » (*SP*, 112). Victor va encore plus loin dans la description de la ville métaphorisée par un hounfor, « un raccourci pour l'enfer. Le coin le plus mal indiqué pour mourir » (*SP*, 8). De son domicile, l'inspecteur Azémar prend « les odeurs fétides des latrines avoisinantes » (*SP*, 28), signe de lacunes en matière d'hygiène publique. D'après le policier, la cité a transformé les habitants vivants dans ces quartiers populaires en « des sortes de mutants, une nouvelle espèce s'étant adaptée aux conditions de vie dans ce lieu. [...] Nous sommes tous des mutants, se dit-il. Si nous étions simplement des êtres humains, nous n'aurions pu accepter cela » (*SP*, 8). La mer n'échappe pas au déclin de Port-au-Prince. Près d'une baie, « [l]es vagues avec un murmure triste venaient agoniser sur le rivage en amenant des grappes de bouteilles en plastique. Des relents fétides se mêlaient à l'odeur du sel marin et des algues » (*SP*, 30). Ce passage s'accompagne d'un discours sur les relations entre l'humain et son environnement. À cet égard, Azémar explique, à Mireya, sa fille, les raisons qui l'ont poussé à la donner en adoption. Il lui montre Port-au-Prince, « ses bidonvilles saluant la baie, les montagnes dévastées par les constructions anarchiques, la mer qui vomissait sur le rivage des masses de détritiques et de plastique amalgamés dans de la vase et des algues pourries » (*SP*, 33). Subrepticement, le narrateur dénonce la pollution qui souille la ville devenue « une plaine de décombres et de détritiques » (*SP*, 55). Cette dégradation n'est pas seulement d'ordre écologique, elle concerne les mœurs surtout celles des nouveaux riches, « des policiers trafiquants de drogue [et] des contrebandiers, [...] des malfaiteurs de haute voltige et [...] des dévoreurs de fonds publics et d'aide internationale » qui érigent leurs demeures dans un nouveau

quartier cosu, mais vulgaire (*SP*, 75). Port-au-Prince est une cité livrée à des policiers véreux et à des politiciens corrompus.

Dans le polar en provenance de la Guyane, la Crique incarne le quartier populaire autant dans *Après la mangrove*, *Le Soleil du fleuve* que *Canal Laussat* où il

était tout d'abord apparu pour l'œil métropolitain de Davin comme un bidonville miteux et gangréné de la ville de Cayenne. [...] Mais ils ont tort. Et Davin s'en était vite rendu compte. Pas seulement parce que c'est le paradis des indics. Mais parce qu'une partie du pouls de la ville s'y trouve (*CL*, 63).

Même si Davin propose une vision nuancée de ce secteur, il reste que le canal Laussat réunit sur ses berges tous les marginaux de la société : prostitués, indics, proxénètes, dealers et immigrants clandestins. Scène de crime, c'est à cet endroit que Séraphin Lamour trouve brutalement la mort. À l'opposé de ce quartier sensible, le meurtre d'une Métropolitaine se déroule dans un secteur plus feutré : *Kourou la blanche* (*ALM*, 14). La dénomination de cette ville insiste sur les fragmentations raciales de la société guyanaise. Dans son célèbre essai *Les Damnés de la terre*, Fanon avait décrit la segmentation de l'espace où « [l]a ville du colon est une ville de blancs, d'étrangers<sup>345</sup> ». Bien que n'étant plus officiellement sous le régime colonial, Kourou, et par extension la Guyane, continue de fonctionner sur une base ségrégationniste officieuse. Dans les faits, Kourou est « plutôt une agrégation de villages constituées sur une base ethnique » (*ALM*, 251). Ce fractionnement produit une « ville sans caractère, terne et froide, neuve comme un village de vacances sans patine. Une ville... Ou plutôt un enchevêtrement de villages : le vieux bourg créole, le village saramaka, le village amérindien, le village CSG et celui de la légion étrangère, chacun entre soi » (*ALM*, 73). Au repli sur une base raciale s'ajoute les disparités

---

<sup>345</sup> Frantz Fanon, *op. cit.*, p. 454.

sociales. Kourou cache des poches de misère qu'une militante politique, Eliza, dénonce dans *Canal Laussat* :

J'en demande à l'État, à la métropole. [...] Pourquoi y a-t-il des bidonvilles sordides à Kourou, à deux pas de ces privilégiés qui viennent de l'Europe? Pourquoi y a-t-il autant d'étrangers en clandestins, dans des situations irrégulières qui travaillent au noir et qui se promènent au vu et au su de tous? (*CL*, 100).

En écho à ces propos, cette occupation spatiale est corroborée par le journaliste métropolitain Fred et Ringuet, son ami guyanais, dans *Après la mangrove* : « Tu sais bien, Fred, les communautés ethniques du patchwork guyanais ne se mélangent guère sinon de manière marginale lors du Carnaval » (*ALM*, 280). Le cosmopolitisme est un leurre, tant en Guyane que les Antilles françaises, même s'il apparaît que l'« Amérique est la maison de tout le monde. Idée dont [Laprée] déchanterait vite quand il découvrirait que cette partie du monde renferme une juxtaposition de patriotismes plus rageurs les uns que les autres » (*PM*, 13).

L'incommunicabilité semble régir les liens sociaux en raison d'une circonspection mutuelle héritée de l'histoire coloniale. Quand Michel, un Guyanais, prend en autostop une femme Bushingué,

[i]l eut soudain l'impression de se trouver dans un pays très étranger, comme serait la Finlande ou la Mandouchourie, et il se demanda comment c'était possible, alors que la jeune femme qui était en face de lui vivait dans la même ville que lui depuis des années, et depuis toujours dans le même pays que lui. Avait-il passé toute sa vie à l'écart de quelque chose dont il mesurait aujourd'hui le manque (*LSF*, 119).

De Cayenne, en passant Fort-de-France, Pointe-à-Pitre ou Port-au-Prince, la ville caraïbe frappe par le paupérisme d'une certaine frange de la société, des citoyens de seconde zone. Perspicace, Fanon décrit un espace urbain qui s'applique, dans une certaine mesure, à la ville dépeinte par plusieurs polars.

La ville du colonisé, ou du moins la ville indigène, le village nègre [...], la réserve est un lieu mal famé, peuplé d'hommes mal famés [...]. On y meurt n'importe où, de n'importe quoi. C'est un monde sans intervalles, les hommes y sont les uns sur les autres, les cases les unes sur les autres. La ville du colonisé est une ville affamée, affamée de pain, de viande, de chaussures, de charbon, de lumière. La ville du colonisé est une ville accroupie, une ville à genoux, une ville vautrée. C'est une ville de nègres, une ville de bicots. Le regard que le colonisé jette sur la ville du colon est un regard de luxure, un regard d'envie<sup>346</sup>.

Sur des fondements épidermiques et sociaux, la ville est compartimentée entre les nantis et les nécessiteux sur lesquels s'attardent nombre de polars. La discrimination spatiale participe à la préservation de l'hégémonie d'un groupe racial et social. Dès lors, la violence urbaine est à envisager sous l'angle de la misère, mais aussi surtout à travers le prisme du néo-colonialisme. Les occupants des quartiers populaires sont astreints à la précarité et/ou au crime. À partir de sa lecture de Patrick Chamoiseau, Jack Corzani conclut que

[l]'urbain est une violence. La ville s'étale de violence en violence. Ses équilibres sont des violences. Dans la ville créole, la violence frappe plus qu'ailleurs. D'abord parce qu'autour d'elle règne l'attentat (esclavage, colonisation, racisme) mais surtout parce que cette ville est vide, sans usine, sans industrie, qui pourrait absorber les nouveaux flux<sup>347</sup>.

En évoquant l'espace urbain, les romans donnent à voir des villes des Caraïbes avec leurs attraits, mais surtout leurs anomalies, leurs violences cachées. Les romanciers développent diverses stratégies d'écriture pour dévoiler la violence sociale qui passe par l'occupation de l'espace. Cette dernière ne peut se concevoir sans tenir compte de la segmentation de la société fondée sur des questions de sexe, de race et de classe. À en croire les romans antillo-guyanais et haïtiens, la ville est un lieu à risque. Leur propos semblent rejoindre ceux du psalmiste : « je ne vois dans la ville que violence et querelles : jour et nuit elles font le tour de ses murailles. L'injustice et la

---

<sup>346</sup> Frantz Fanon, *Loc. cit.*

<sup>347</sup> Jack Corzani, « Fortune littéraire de la catastrophe de Saint-Pierre », dans Alain Yacou (dir.), *Les catastrophes naturelles aux Antilles. D'une Soufrière à l'autre*, Paris, CERC-Karthala, 1999, p. 85.

misère y habitent, les crimes sont au milieu d'elle, la fraude et la tromperie ne quittent pas ses places<sup>348</sup> ».

Compte tenu de ce qui précède, les représentations des quartiers populaires correspondent aux conventions du polar, mais celles-ci sont transposées dans la Caraïbe en prenant en considération l'urbanisme créole contemporain : des villes côtières (Cayenne, Fort-de-France, Schœlcher, Port-au-Prince, Pointe-à-Pitre), les bidonvilles, les *lakous*, les faubourgs qui reproduisent des modes de vie ruraux au sein de l'espace urbain, l'arrière-pays, la forêt guyanaise, etc. Reprenant le poncif d'« enfer vert » pour désigner cette dernière, le roman de Robin met en doute cette représentation péjorative en affirmant que « la jungle guyanaise est sans danger [...]. Comment convaincre les gens en France que cette forêt est un vrai paradis? » (*ALM*, 313). Dans le même ordre d'idées, Ringuet déclare à un journaliste d'investigation : « [l]a forêt est considérée comme un milieu très hostile dans nos légendes et nos contes pour enfants. Je me suis souvent demandé si ces histoires n'étaient pas une arme de dissuasion contre le marronnage des esclaves à l'époque des habitations » (*ALM*, 302). L'acclimatation du genre passe aussi par une prise en compte de la configuration géopolitique de la Caraïbe. Sa disposition en fait un espace morcelé qui favorise l'intensification du crime organisé. Les nombreuses côtes impossibles à patrouiller offrent autant d'opportunités aux bandits locaux. Cependant, une violence endogène lamine les sociétés caribéennes : le racisme.

---

<sup>348</sup> *La Bible, L'original avec les mots d'aujourd'hui*, Segond 21, 2007, Psaumes 55, v.10-12, Genève, Société Biblique de Genève.



### 3. 2. 3 La question raciale

Largement évoqué dans notre corpus, le racisme est sous-tendu par les réminiscences de la colonisation et de l'esclavage. « La violence raciste [...] est surtout très largement conditionnée par l'état du système politique<sup>349</sup> ». *La petite marchande de doses* aborde cette question sans détour. Lorsque un avocat parisien vient défendre son client à la Guadeloupe, il s'indigne de l'épiderme de la « magistrat certes pas tout à fait congo mais bien câpre tout de même. Manquerait plus que le président de la cour d'assises soit un homme de couleur ... » (*PMD*, 144). Quant au commanditaire des crimes, un ressortissant français basé aux États-Unis, il échappera à « la justice colonialiste et raciste » (*PMD*, 144). Le juge qui doit statuer sur son extradition redoute « cette liberté grignotée par les Afro-américains » (*PMD*, 145). Par le fait même, « [s]a décision sera noire, ou blanche », ce qui va à l'encontre de l'impartialité du droit (*PMD*, 146).

Quand le détective privé, le Poulpe, débarque à la Guadeloupe, il s'aventure aussitôt hors de son hôtel dans un quartier mal famé, Carénage. Un trio de délinquants le braque. Armé d'un cutter, l'un d'entre eux l'injurie : « Ton pognon enculé! [...] Saigne-le, c't' enculé d'Blanc! » (*PMD*, 28). Cette scène se déroule en présence de nombreux témoins, complices par leur silence. « Une petite foule s'était massée autour d'eux, commentant l'événement en créole et en riant, et accessoirement lui coupant la retraite » (*PMD*, 28). L'agression du métropolitain ne semble pas émouvoir les spectateurs. Il doit son salut à deux proxénètes craints par les habitants de ce quartier. Pourtant, cette haine du Blanc est partielle puisque Gilbert, un métropolitain vit dans ce

---

<sup>349</sup> Michel Wieviorka, « Violence et racisme », *Revue européenne des sciences sociales*, Tome XXX, 1992, N° 94, [http://www.jstor.org/stable/40369996?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/40369996?seq=1#page_scan_tab_contents), consulté le 5 mai 2015, p. 137.

quartier depuis de nombreuses années, « [u]n Blanc, [...] à la peau cuivrée, au visage anguleux déjà bien attaqué par les boissons fermentées. Une cinquante d'années. Pas un touriste » (*PMD*, 29). Acclimaté, cet homme est accepté par les locaux.

L'ostracisme est systémique comme l'illustre le parcours de Renaud de la Riboisière, petit-fils d'un puissant béké, « convaincu de la supériorité de son clan et développant des thèses qui auraient comblé un nazi » (*CQPS*, 94). En réaction contre les codes de son clan, le jeune homme présente à sa famille sa fiancée noire. Ulcéré, le grand-père assène : « un béké n'épouse pas une négresse, il lui fait des enfants, l'entretient, mais ne l'épouse pas, tu as un rang à tenir... » (*CQPS*, 95). Peu de temps après son mariage, son épouse décède de façon suspecte. Animé par un esprit de revanche, le veuf mène une expédition punitive contre les siens : « le pépé fut décapité net, la mémé hachée menue, le petit frère découpé en rondelles, le cousin fendu en deux » (*CQPS*, 96). La violence du racisme s'est retournée contre le clan, dans des circonstances tragiques. La fureur du jeune veuf ne se tarit pas à la mort de ses proches. Inconsolable, il intègre la violence et répand sa colère en divers lieux, lors de ses missions. Ingénieur à l'avenir prometteur, Renaud de la Riboisière finit par sombrer dans la criminalité.

S'il tient tête à sa famille et épouse sa promesse, il n'en est pas de même de Benoît de la Rochelle qui décidera de se soumettre aux conventions de son groupe. Préférant demeurer dans l'entreprise de son père plutôt que d'en être exclu, de la Rochelle choisit son camp. Sur les bancs de l'université (comme de La Riboisière), il fait la rencontre de Sonia, une Indomartiniquaise. De retour dans leur île natale, les barrières raciales auront raison de leur relation. « La petite kouli n'avait pas réussi à briser le poids de l'histoire » (*VC*, 132). Dix ans après les faits, la plaie est encore vive pour la jeune femme. Seul un séjour à la Martinique parvient à

cicatriser ses blessures. Ses retrouvailles avec son ancien amour sont l'occasion de faire le deuil de cette histoire. Pleine d'appréhension, la jeune femme confronte néanmoins son ancienne flamme : « Tu n'as pas été à la hauteur de ce que l'histoire de ce pays attendait de nous » (*VS*, 150). Le commissaire Laval, collègue de la jeune femme, déplore cette situation : « Où va-t-on si les nouvelles générations ne bousculent pas les anciennes, à moins d'être raciste soi-même, s'il était sincère, il avait le devoir de faire sauter les barrières » (*VS*, 134). À la différence de la Rochelle, Renaud de la Riboisière avait

ses projets où blancs et noirs construiraient, enfin, épaule contre épaule, une société plus juste, expurgée des tares du passé. Rêves, hélas ! brisés sur les portes de l'intolérance des oubliés de l'histoire et noyés dans le sang de sa propre vengeance, de sa propre haine (*CQPS*, 147).

Le statu quo est maintenu. Érigé en système, le racisme a encore de beaux jours devant lui. Pris dans les méandres de la discrimination, de la Rochelle ne proteste pas contre des règles non écrites pourtant en vigueur depuis la période esclavagiste. Traverser les frontières raciales ne se fait pas sans entrechoc.

La société se pose en magistère et condamne les subversifs. C'est dans ce contexte que, dans le roman de Robin-Clerc, une békée,

Patricia était sous le charme de Boucher, ne comprenant pas vraiment ce qui lui arrivait, car elle n'était pas accoutumée à avoir ce type de sentiment pour un Noir. Le commissaire était très bien dans sa peau, et n'avait aucune haine pour les Békés, ni pour tout autre genre de Blanc. Les histoires d'esclavage ne le traumatisaient pas. (*AVFC*, 64)

Relativement à l'attachement du policier pour la jeune femme, celui-ci commet une double transgression : en s'éprenant de l'épouse de la victime et aussi parce qu'« [à] la Guadeloupe, il n'était pas d'usage qu'un Noir tombe amoureux d'une Békée. Et l'étrangeté même de ce sentiment, le rendait presque normal aux yeux de Boucher » (*AVFC*, 58). Quoique troublée par le commissaire Boucher, la jeune femme ne bouleverse pas l'ordre établi. Elle se laisse séduire par

Sacha, un homme de son rang social et appartenant au même groupe qu'elle. Manifestement, la barrière raciale est étanche.

À ce sujet, lors d'une célébration d'anniversaire, un coup de feu se fait entendre. L'hôte de la soirée laisse échapper une balle :

J'ai effleuré la gâchette dans l'obscurité, et *pan* ! sur la bibliothèque. Rassurez-vous : le seul livre atteint, c'est *Mes racines africaines* de la dame-écrivain de chez nous que vous savez''. Et à nouveau gronda le rire féroce, ce rire qui transformait le gentil homme créole de bon aloi en un cheval fou, prêt à broyer entre ses longues dents jaunes ce qu'il pourrait happer (*PM*, 10).

*Pourpre est la mer* reprend à son compte des plaisanteries et des remarques à connotation raciste afin d'en montrer l'absurdité et la perfidie. Wieviorka établit une correspondance entre la violence et le racisme tout en soulignant ses différentes expressions.

D'une certaine façon, le racisme, quelle qu'en soit la modalité concrète d'expression, constitue toujours une violence. La haine, le mépris, la discrimination, la ségrégation portent atteinte sinon à l'intégrité physique du groupe racisé, du moins à son intégrité morale et à sa participation sociale, symbolique ou culturelle à la vie collective<sup>350</sup>.

Le racisme peut prendre des formes plus insidieuses tels que les préjugés de couleur. C'est sur cette base que l'inspecteur Laprée émet une hypothèse (erronée) quant à l'identité du criminel.

Les enquêteurs trouvent un bijou en or sur la scène du crime : « ‘‘ On dit que les femmes noires préfèrent les bijoux en or. Ça convient mieux à leur peau, affirma l'inspecteur en regardant Mozar.

- On le dit'' répliqua froidement l'adjoint.

Merde, je l'ai vexé. Sacré problème d'épiderme...Pensons-y toujours, n'en parlons jamais, comme on disait du temps où l'Alsace-Lorraine était sous la botte allemande. Aux Antilles, la peau est le plus délicat et le plus obsédant des sujets » (*PM*, 17).

Dans sa famille, Wanda Beudry, une békée, témoigne que « [c]hez son grand-père, les invités qui suçaient leur cuillère étaient bannis à jamais. On se chargeait d'apprendre à tout le

---

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 135, consulté le 5 mai 2015.

beau-monde martiniquais que Monsieur Untel mangeait comme un Nègre » (*PM*, 58). Assurée de sa supériorité, cette suspecte refuse de se faire interroger en présence du policier antillais, Mozar, au mépris de l'autorisation d'un juge d'instruction. En ignorant Mozar, elle demande à l'inspecteur Laprée :

- Ne peut-on au moins nous laisser seuls?

Elle jeta un regard distant vers la partie du plancher où se tenait Mozar. Laprée vit que son adjoint bouillait de rage. Avant que n'éclate une émeute raciale, l'inspecteur calma le jeu (*PM*, 57).

En son for intérieur, le policier antillais considère que l'attitude de madame Beudry relève de la ségrégation raciale : « «Il ne manque que : Interdit aux chiens et aux Nègres», soupira Mozar » (*PM*, 57). Sur un autre plan, le milieu béké n'est pas exempt à une fragmentation. Loin de constituer une communauté homogène, une stratification la scinde en fonction de la généalogie du membre de la communauté ainsi que de sa provenance, selon qu'il vient de la Guadeloupe ou de la Martinique. Sur ce point, quand Winnie Beudry se rend à un souper galant au sein du clan de sa promise, la famille martiniquaise estime qu'« il était épousable, malgré le lourd handicap de ses origines guadeloupéennes » (*PM*, 59). Les réticences envers Winnie ne s'estompent pas. Lors de son mariage, « [t]out le gratin béké s'offrit le plaisir de parader et de critiquer le marié derrière les éventails. « Pensez donc! Un Créole de Guadeloupe [...] » » (*PM*, 61).

La segmentation de la société antillaise est indéniable dans *Pourpre est la mer* lors d'une soirée parmi l'élite béké où « [q]uelques métisses de grande beauté, sans doute pour dédouaner les hôtes de l'accusation d'exclusivisme racial » ont été conviées (*PM*, 6). La figure de la métisse est investie d'une connotation singulière car elle est associée à l'exotisme, la beauté, la jeunesse et la grâce. C'est du moins ce que pense l'inspecteur Laprée :

Toute sa dévotion allait à la métisse. [...] Des yeux verts ombragés de long cils, de la peau couleur sapotille claire, du sourire esquissé, il émanait une paix et une plénitude qui, au début de sa journée de travail, libéraient l'inspecteur des angoisses de nuit. En elle devaient se croiser bien des sangs : on lisait à la fois sur ce visage la pudeur indienne, la joie de vivre africaine, le sérieux de l'Europe (PM, 13).

La description d'une suspecte métisse, est dans le même esprit : « Odile : un capiteux cocktail de langueur créole, d'obstination indienne, de fierté mulâtre, de pragmatisme européen » (PM, 29). Inversement, la femme noire est dépeinte de manière dépréciative. La patronne d'un bistrot est décrite comme « une plantureuse et joviale Antillaise » (PM, 18). Quant à la « noire geôlière » (PM, 135) qui séquestre l'enquêteur, « [e]lle était grosse, elle sentait fort, et elle le rudoyait en créole » (PM, 133). La narration insiste sur le physique ingrat de Clélia qui « était laide, mais la rondeur naïve des yeux, du nez et des joues suggérait une vague idée de maternité » (PM, 140).

Quant à la figure de l'Indien, elle occupe une position subalterne, excepté le cas du lieutenant Sonia Mariépin dans *Valentin et Soraya*. Suite à une plaisanterie d'un suspect sur cette communauté, dans *La ville carnaval, l'énigme du mardi gras*, l'inspecteur Ludovic

se souvenait de l'ostracisme dont étaient victimes les Indiens de Guadeloupe, confinés dans l'exécution de certaines tâches : la terre ... le travail des champs [...] rien que cela. Pas de rôle dans la fabrication du sucre, pas de présence dans les ateliers, pas de participation à la distillation du rhum ... « Toutes ces choses sont trop sérieuses pour que l'on puisse impliquer ces gens-là, voyons! », aimaient à répéter les cadres blancs des sucreries (VC, 48).

Cette capsule historique rappelle un épisode incriminant « le directeur de l'usine Portblanc » qui perçoit « l'Indien comme un individu paresseux et instable, spécialiste des coups bas contre ceux qui l'employaient » (VC, 48). À travers cette évocation du passé, les difficiles conditions de vie des Indo-guadeloupéens, au début de leur établissement dans l'île, sont relatées. La « question indienne » est aussi abordée dans *Valentin et Soraya*, par l'entremise de Sonia Mariépin. Le récit retrace avec précision la datation de l'arrivée de cette communauté à la

Martinique, soit en 1856. Une telle exactitude relève du discours historique. Le lecteur apprend que la fragilisation économique de l'empire britannique est à l'origine de l'accord survenu entre la France et la Grande-Bretagne pour consentir à un approvisionnement en main d'œuvre. Le ton est volontiers didactique.

Son grand-père, sujet de sa majesté la reine d'Angleterre, est arrivé à la Martinique en 1856. En effet, la Grande Bretagne [*sic*] confrontée à l'effondrement du coton entraînant la ruine de grandes familles tout en précipitant des millions d'ouvriers dans les rues, avait signé un accord avec la République Française, l'autorisant à fournir à la Martinique, et à la Caraïbe d'une façon générale, les bras qui leur manquaient pour la récolte de la canne. C'est que, après l'abolition de 1848, les anciens esclaves refusèrent de travailler, sauf à être payés correctement (*VS*, 129).

Considérés comme « des briseurs de grève » (*VS*, 129), ces Indiens vivent « un véritable enfer. Ils étaient devenus des koulis, méprisés par tous et astreints aux travaux les plus dégradants » (*VS*, 129). Pendant sa jeunesse, Sonia n'échappe pas « aux moqueries et vexations rencontrées, tout au long de sa scolarité » (*VS*, 129). En revanche, chez Robin-Clerc, seule l'appartenance raciale éloigne la communauté indienne de la liste des suspects. C'est du moins la conclusion de l'inspecteur Boucher qui, « [c]omme les gens de la rue, [...] pensait que le crime pouvait être attribué à un Noir, un Béké ou un Métropolitain. Pas à un Indien de l'Inde, leur communauté était trop petite. Très structurée, aussi. Solidaires entre eux, ils auraient réglé le problème du membre de leur communauté, avant qu'il n'en arrive à ces extrémités » (*AVFC*, 58). Dans *La ville carnaval, l'énigme du mardi gras*, l'inspecteur Ludovic adopte le même raisonnement et pour cause, « [c]ertains Indiens et leur propension à jouer avec le feu? Mais non, voyons, dans le carnaval antillais, ils sont réduits au rang de simples spectateurs! soupirait Ludovic, s'en voulant presque d'avoir oublié le fonctionnement de la société créole » (*VC*, 162). Ces exemples mettent en scène une société antillaise rigide où les Indiens sont perçus par les autres communautés comme un groupe entièrement à part.

Représenté de manière péjorative dans *Pourpre est la mer*, l'Indien « sentait la sueur et le rhum » (*PM*, 42). Sourd et muet, il est l'homme à tout faire de Franck Dentremont et le dévoué d'Odile. Considéré comme l'idiot du village aux Saintes, durant son enfance, seule la jeune femme lui témoigne de l'amitié. Il lui est si reconnaissant qu'il tente d'assassiner l'enquêteur Laprée, croyant que celui-ci vient arrêter Odile. Quant à l'employé de madame Beudry, il s'agit d'« [u]n jardinier indien [qui] arrêta un instant ses sécateurs pour [...] jeter un regard méfiant » aux policiers (*PM*, 56). Sous la plume de Jacques Vettier, Sophie, une métisse afro-indienne, subit des injures racistes de la part d'un truand. Après être entré par effraction dans le domicile de la jeune femme, il l'agresse physiquement. Pour intimider Sophie, il l'invective : « [a]lors l'Indienne, tu continues? [...] t'es jamais qu'une saloperie de bâtard zindien. T'es plus noire que moi et tu te prends pour une princesse » (*PMD*, 61-62). Nonobstant cette attaque, la jeune femme ne renonce pas à identifier les auteurs du naufrage de son amie Patricia. Téméraire, elle poursuit son enquête en interrogeant un marin métropolitain. Ce dernier détient de précieuses informations, mais refuse de les communiquer à Sophie. Il n'accepte de s'adresser qu'au détective qui accompagne la jeune femme : « Marie-no lui jeta un regard méprisant, se leva, et pointa un doigt sur Gabriel. Tu prends ta guenon, et tu te barres! » (*PMD*, 72) Fou de rage, le privé frappe son interlocuteur et l'insulte : « Écoute connard [...] là tu as dit un mot de trop. Alors tu racontes ton histoire ou je t'écrase ta gueule d'aryen » (*PMD*, 72). Le Poulpe « avait [...] une furieuse envie de démolir ce type, histoire qu'il ait du mal à prononcer guenon à l'avenir » (*PMD*, 73). Après le départ du couple, Marie-no fulmine et « hurla une bordée d'insanités, à propos des négresses, de leurs mères et de ceux qui les sautent » (*PMD*, 76). À la suite de cette mésaventure, Sophie entreprend d'expliquer à l'enquêteur l'organigramme épidermique aux Antilles : les chabin, les « nèg-congo », les « zindiens », les « nègrablanc » (*PMD*, 76).



Les chabines sont souvent des filles superbes, à qui l'on prête certains talents. Sexuels, maléfiques ... Il y a pas mal de termes pour désigner pas mal de gens, qui permettent de situer sans forcément injurier. Mais un nèg-congo est un Noir à la peau très noire, et c'est rarement un compliment. Quant aux zindiens, ils n'ont pas bonne presse partout. Ils sont venus après l'abolition travailler pour moins cher que les anciens esclaves (*PMD*, 76-77).

À l'intention de son interlocuteur, la jeune femme ajoute une précision : « [t]u as aussi nègrablanc, pour ceux qui côtoient trop les Blancs » (*PMD*, 76). Dans le roman de *Confiant*, le détective Teddyson confirme cette stratification coloriste qui semble relever d'une véritable obsession. Lors d'un conflit opposant la gendarmerie aux squatteurs sainte-luciens, des bulldozers sont utilisés pour procéder à la destruction de baraquements. « Les curieux qui, jusque-là, s'étaient montrés plutôt neutres, apostrophèrent leurs conducteurs, les traitant de nègres à Blanc, de vendus, de traîtres » (*DRFV*, 194).

En réalité, notre corpus dévoile les mécanismes du racisme actuel tout en établissant des concordances avec le passé colonial de la région. Cette Histoire a de graves incidences sur le parcours individuel des personnages allant jusqu'à les confiner dans un rôle : l'Indien soumis (sauf exception), le Chabin suspicieux, la chabine sensuelle, le Béké raciste (sauf exception), le Noir revendicateur, etc. Les œuvres à l'étude dénoncent la perpétuation des préjugés de couleur qui peuvent faire obstacle au progrès social. Georgina, dans *La Darse rouge*, en fait la désagréable expérience. En raison de son épiderme, elle est victime de harcèlement professionnel : « Dossiers cachés et introuvables. Informations non communiquées. Téléphone brusquement en dérangement. Petits sabotages. Grosses dénonciations » (*LDR*, 37). Dans le cabinet de notaire où elle travaille, la jeune femme subit « le racisme que lui valait sa belle peau noire » (*LDR*, 37). Méchamment, elle est surnommée « Mademoiselle Congo » (*LDR*, 37). Une fois devenue la maîtresse du patron, les attaques à son endroit cessent.

Il apparaît que la société maintient les enclaves établies en fonction des origines raciales. La monomanie coloriste est telle qu'une enquête, dans le roman d'Arrighi, est confiée à un gendarme métropolitain, Ange Simeoni. Il se trouve que la victime appartient à la communauté métropolitaine en plus d'être la compagne de Philippe Armand, un béké fortuné. En motivant sa décision, le magistrat admet : « Nous avons peur qu'il s'agisse d'un acte raciste. Nous ne voulons pas de parti pris et préférons confier l'investigation à un métropolitain » (*CST*, 21).

Si notre corpus est si préoccupé par les questions épidermiques, davantage qu'au sein du polar conventionnel, c'est que la fondation de la société créole repose sur la violence du racisme. Ce dernier « est indissociable de tensions sociales et identitaires<sup>351</sup> ». Non réglées, les séquelles de l'Histoire provoquent encore des ressentiments dans les Caraïbes ou dans l'Hexagone. À ce titre, le parcours du commissaire Laval est révélateur. Installé en France depuis de nombreuses années, le Martiniquais est confronté à de l'animosité, en raison de sa carnation. Dans le cadre de son enquête, il interroge le père de la principale suspecte, Dominique Lafayette, qui « manifeste d'emblée son hostilité et observe Georges Laval avec méfiance; pour lui ne pouvaient être français que les individus bien blancs, surtout lorsqu'ils arboraient un insigne de la police » (*VS*, 85).

En fait, les dissensions qui opposent les divers groupes contestent le mythe de la cohabitation heureuse des différentes races au sein de sociétés créoles harmonieuses. Bien au contraire,

le racisme identitaire [...] est particulièrement sensible dans des sociétés pluriethniques, où toute affirmation identitaire d'un groupe risque de renforcer des tensions

---

<sup>351</sup>*Ibid.*, p. 137, consulté le 5 mai 2015.

interculturelles et d'enclencher ou d'exacerber la spirale menant à des violences qui tendent au choc racial, c'est-à-dire à la naturalisation des conflits interculturels<sup>352</sup>.

En substance, les romans mettent en cause les « nouveaux » visages du racisme : discrimination à l'embauche, harcèlement professionnel, refus de se soumettre à un policier, etc. Plusieurs polars de notre corpus suggèrent que le temps est venu d'accéder à une société où le racisme sera chose du passé.

### 3. 2. 4 Catastrophes naturelles

Éruption volcanique, cyclone, séisme menacent la région caraïbe et la rendent vulnérable. Le 12 janvier 2010, le monde découvre avec stupeur l'ampleur de la catastrophe qui a frappé Haïti. Une violence tellurique secoue le pays avec une magnitude de 7.3 sur l'échelle de Richter. Le bilan est lourd, mais le narrateur du roman *Soro* manifeste de la suspicion quant au nombre exact de victimes :

Combien de gens avaient péri durant ce séisme? Cinquante mille. Cent mille? Deux cent mille? On ne saurait jamais. Les traditionnels requins du gouvernement haïtien et leurs complices des ONG allaient en profiter. Ils allaient, réflexe de prédateurs, gonfler les chiffres pour conforter la sympathie du monde entier et pour inciter les riches à ouvrir leurs bourses (*Soro*, 45).

Les dégâts matériels sont impressionnants, une partie du pays est à reconstruire. Le désarroi est tel que plusieurs écrivains haïtiens et étrangers témoignent du cataclysme. Gary Victor fait partie de ce nombre. Contacté par le quotidien *Le Nouvel Observateur* afin de produire une série de reportages après la catastrophe, Victor reconnaît :

*Ça m'était personnellement impossible. J'ai été happé par la grande peur qui existait alors. J'ai fini par y échapper, par procuration, en créant les personnages de "Soro". Mais même prendre une photo me semblait un viol. Je ne voulais pas d'une*

---

<sup>352</sup> *Loc. cit.*

*représentation hollywoodienne permettant aux "ventres pleins" de se sentir bien après quelques minutes de sensations*<sup>353</sup>.

Sous couvert de polar, le romancier témoigne de la tragédie dans *Soro*. Accréditant le postulat d'Évrard, l'incursion du séisme, « lié à l'actualité crée un effet de réel et garantit l'authenticité de la fiction policière<sup>354</sup> ». Toutefois, *Soro* a une fonction thérapeutique et se distingue, en ce sens, des autres romans figurant dans notre corpus. Écrire le désastre au sein d'un cycle de polars vaudou s'avère une entreprise délicate. L'écrivain veut témoigner de la tragédie en évitant l'écueil du sensationnalisme. Le sujet est si sensible que la quatrième de couverture mentionne qu'il s'agit d'« un polar vaudou bouleversant ». La datation de ce roman est le signe d'une catharsis : « Port-au-Prince, 12 janvier 2011 », soit un an après le séisme. Cette date n'est pas fortuite; elle place le livre sous le sceau de la commémoration et du souvenir. « Natural disasters and politics combine with history to explain the pervasive climate of violence in the lands, where violence existed in the past, persists in the present, and threatens the future<sup>355</sup> ». S'il est peut-être encore trop tôt pour dégager les conséquences du désastre, Victor met en scène une récupération sordide du cataclysme, à savoir un meurtre maquillé en décès accidentel survenu durant le tremblement de terre. L'auteur en profite pour égratigner la (mauvaise) gestion post-séisme. Le roman dénonce la corruption des mœurs d'une société cupide. Au lendemain des secousses meurtrières, Port-au-Prince est chaotique et ressemble à une scène de guerre. Le désastre met en évidence les dysfonctionnements de la société haïtienne et la vulnérabilité de ses institutions. Les conditions de vie des habitants de Port-au-Prince s'aggravent avec cette catastrophe. Dans le texte, le séisme passe au second plan afin de souligner la violence des hommes. La ville est

---

<sup>353</sup>Grégoire Leménager, « Haïti : génération séisme », *Le Nouvel observateur*, <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20120216.OBS1599/haiti-generation-seisme.html>, consulté le 7 avril 2014.

En italique dans le texte original.

<sup>354</sup> Franck Évrard, *op. cit.*, p. 79.

<sup>355</sup> Chantal Kalisa, *Violence in Francophone African and Caribbean Women's Literature*, Lincoln, Nebraska Press University, 2009, p. 2.

détruite et les politiciens brillent par leur absence : « on ne remarquait nulle part une présence gouvernementale » (*Soro*, 56). L'inspecteur Azémar déplore que « [l]a ville est livrée à elle-même. Il n'y a pas eu une déclaration du gouvernement » (*Soro*, 74). Sarcastique, Marie-Marthe s'en étonne : « Il y en a un? » (*Soro*, 74). Seul André Frère-Louis, un conseiller du président de la République, sillonne les ruines de la ville, à la recherche d'un opposant politique, un commissaire de police, qu'il fait kidnapper pour avoir refusé de se laisser corrompre. Profitant du chaos, le politicien riposte en usant de représailles à l'égard du policier intègre. D'après l'historien Laurent Jalabert, il s'agit de

violences liées à l'exercice du pouvoir politique, autrement dit, les violences militaires ou policières d'exercice de la terreur, contre les opposants politiques, ou la société civile. Ces violences classiques relèvent des emprisonnements arbitraires, interrogatoires où se pratique la torture, exécutions sommaires, répression des manifestations de rues, disparitions, etc.<sup>356</sup>

Dans *Soro*, deux histoires se chevauchent, celle du meurtre, mais aussi l'aventure amoureuse de l'inspecteur Azémar qui vire au drame. Sa maîtresse est Aldrine Solon, l'épouse du commissaire Solon, seul allié d'Azémar dans la brigade. Durant les ébats des amants, le séisme survient. Une dalle s'effondre sur la jeune femme qui meurt sur le coup. Azémar échappe de peu à la mort car il se trouvait sous le corps de la défunte. Ne sachant pas qui était avec sa femme durant la tragédie, Solon charge son vieux complice Azémar d'identifier son rival afin qu'il se venge. Déterminé, Solon parvient à faire maintenir en vie l'unique témoin susceptible de l'aider. Il s'agit du réceptionniste de l'hôtel. Azémar cherche à le faire taire et fomenté un homicide qu'il ne réalise pas.

---

<sup>356</sup> Laurent Jalabert, *op. cit.*, consulté le 04 mai 2015.

Sur un autre plan, dans *Pourpre est la mer*, les vents se déchainent alors qu'Odile voyage sur un bateau. La violence des éléments peut se lire comme la métaphore de celle qu'elle subit, qui est d'ordre sexuel, avec un amant qu'elle ne désire plus et auquel elle ne peut se soustraire. La nausée d'Odile est symptomatique de la répugnance qu'elle ressent pour son compagnon.

Le jour suivant ne se leva pas. Le ciel et les flots étaient fondus en une masse épaisse et noire qui encapuchonnait le petit navire. [...] Le vent sauvage chantait dans les haubans et, montés des profondeurs [...] Odile, les mains crispées sur ses cuisses, l'estomac renversé, se faisait violence pour ne pas céder à la panique et hurler sa peur » (*PM*, 149).

La violence du vent est également mentionnée lors du naufrage d'un bateau, l'« *Anoli* [qui] devait croiser celle d'un cyclone d'intensité 4 qui l'avalait sans même y penser » (*PMD*, 140). Ces forces tellurique ou maritime soulignent la vulnérabilité de l'être humain face à des éléments qui les surpassent. Loin des clichés de cartes postales, la Caraïbe peut devenir un théâtre de désolation. C'est en cela que ces représentations de la violence contribuent à faire échec aux idées reçues.

En définitive, la violence fait partie des conventions du roman noir et elle participe à la dynamique de toute société. Les romans de notre corpus décrivent un monde impitoyable où les personnages sont abîmés par la vie et par l'Histoire. C'est là que la violence historique déplace le crime qui, dans bien des cas, est secondarisé. Tout en mettant à jour les imperfections du monde, les œuvres à l'étude montrent l'envers du décor des Caraïbes perçu encore souvent comme un univers paradisiaque. On peut donc lire les œuvres à l'étude comme le lieu de la production d'un discours critique sur la violence. Si elle est intrinsèque au genre, elle prend une connotation particulière en raison de son environnement sociohistorique. Ce dernier a à voir avec le rapport à l'ordre, l'impunité, l'occupation spatiale, le choix de langue et les relations interpersonnelles. Par l'intermédiaire de personnages soumis une violence protéiforme, les

romans invitent le lecteur à une réflexion sur la condition humaine. Au sein d'une société dégradée, personne ne semble à l'abri d'une déliquescence.

L'écriture de la violence et de la transgression a donc pour fonction majeure de briser les mythes, d'ébranler les certitudes, de démystifier les vérités uniques, de régler leur compte aux contre-vérités, de rompre l'opacité et la non-transparence dans la communication, de briser la loi du silence, de combattre la langue de bois<sup>357</sup>.

Au demeurant, le thème de la violence n'est pas original en soi, mais la façon dont il est traité signale des modifications au sein du polar caribéen qui aborde le genre par le prisme de l'Histoire. Il serait difficile de comprendre la violence et ses acteurs (criminels, victimes, enquêteurs) dans le polar de la Caraïbe francophone sans évoquer son contexte. Pour qu'il soit compris du lecteur, d'abondantes capsules didactiques voire de « longue[s] digression[s] » (VC, 50) émaillent notre corpus, ce qui le distingue des codes du genre où le passé historique est traité avec plus de parcimonie. On peut considérer que la prégnance de l'histoire participe à « cette volonté de réalisme et cette intrusion du sociopolitique<sup>358</sup> » dans le genre. C'est ainsi que les oeuvres à l'étude prennent position sur la question de la violence en attaquant le (néo)colonialisme tout en invoquant l'implication des communautés mises en scène. Face à la violence qui gangrène les sociétés caribéennes, il s'agit de « voir de quelle manière l'on peut négocier avec elle<sup>359</sup> ». C'est que « l'harmonie est conflictuelle et il n'y a d'équilibre que dans la bonne gestion de la différence<sup>360</sup> ». Si la violence est fondatrice<sup>361</sup>, selon Michel Maffesoli, notre corpus « en appelle à une fondation nouvelle<sup>362</sup> » pour atteindre un idéal basé peut-être sur plus d'égalité et de fraternité. Pour accéder à davantage d'harmonie au sein de ces sociétés meurtries, il ne faut pas perdre de vue « que la violence n'est en fait qu'une expression

---

<sup>357</sup> Mwatha Musanji Ngalasso, *op. cit.*, p. 77.

<sup>358</sup> Yves Reuter, *Le roman policier, op. cit.*, p. 68.

<sup>359</sup> Michel Maffesoli, *Essais sur la violence*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Biblis », 2014, p. 2.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. IX.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. VIII.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 14.

paroxystique du désir de communion<sup>363</sup> ». La pluralité des crimes et la diversité des personnages semblent interpeller les sociétés représentées pour réclamer peut-être davantage de reconnaissance et de justice sociale.

---

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 110.



## Chapitre 4

### Les personnages à l'aune de la critique sociale

Le récit policier tourne autour de quelques personnages de base. [...] Le genre a beau faire, au cours d'un siècle fertile en méta – morphoses, pour renouveler ses conventions, varier la perspective, habiller autrement ses acteurs : toujours ces mêmes rôles reviennent, se reproduisent comme les portants indispensables à la machinerie narrative<sup>364</sup>.

Point de polar sans suspect, criminel, victime et enquêteur. Le roman policier repose sur ces archétypes. Au fil du temps, les personnages « ont correspondu à des images suffisamment fortes dans l'imaginaire collectif pour engendrer des types mythologiques de notre culture : *loser*, privé, femme fatale ou vamp, tueur, policier corrompu, politicien véreux...<sup>365</sup> ». En plus d'être stéréotypés, ces protagonistes permettent au lecteur d'ausculter des sociétés en proie à la désillusion. Faisant face à de nombreux défis, elles doivent trouver des réponses adéquates permettant d'endiguer la violence. Fruit d'inégalités et d'injustices, cette dernière trouve un terreau fertile dans la Caraïbe. Visiblement, l'ordre social est coupable puisqu'il accule au crime. Les défaillances de son organisation tant sur les plans social, culturel, économique et politique sont dévoilées. C'est du moins ce que notre corpus fait valoir car il dépeint des personnages écopés par la vie, victimes voire complices de préjugés de race, de sexe, de classe et d'âge.

---

<sup>364</sup> Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 87.

<sup>365</sup> Yves Reuter, *Le roman policier*, op. cit., p. 67.

Si la critique sociale est une convention du roman noir, l'examen des œuvres à l'étude révèle des préoccupations propres à l'espace caribéen, à travers la représentation d'une dynamique sociétale complexe. La multiplicité des protagonistes permet d'explorer les travers de sociétés désenchantées qui démontrent une « fascination pour la mort et la destruction<sup>366</sup> ».

Dans le cas du corpus issu de la Caraïbe francophone, il s'agit de voir dans quelle mesure les figures archétypales sont reprises et si elles se soumettent ou contreviennent au canon du genre. Qui est suspecté? Qui est victime? De qui? Qui mène l'enquête? À travers un bilan des crimes et de ses acteurs, nous tenterons aussi de voir comment la critique sociale s'articule.

#### 4. 1 Les suspects

Souvent négligé dans les études sur le roman policier au détriment de la victime, du criminel ou de l'enquêteur, le personnage du suspect mérite ici une attention singulière. D'après Jacques Dubois, si « le suspect ne bénéficie pas de la reconnaissance accordée aux autres rôles [...], il relève d'une catégorie mouvante par excellence : la suspicion et ses degrés fluctuent; tous les suspects ne le sont pas au même titre ni au même moment<sup>367</sup> ». Dans un article ayant pour titre « [u]n carré herméneutique : la place du suspect », Dubois tente de remédier à la situation. Quoique ses observations concernent « le récit d'énigme<sup>368</sup> », elles s'avèrent pertinentes pour notre propos. Selon lui, « l'objet à lire et à déchiffrer nous est parfaitement familier et s'appelle le suspect. Il est la question dont le coupable sera la réponse. [...] Lequel des suspects est

---

<sup>366</sup> Franck Évrard, *ibid.*, 1996, p. 120.

<sup>367</sup> Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité, op. cit.* p. 89-90.

<sup>368</sup> Jacques Dubois, « Un carré herméneutique : la place du suspect », Yves Reuter (dir.), *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989, p. 175.

coupable?<sup>369</sup> ». La question devient préoccupante pour l'enquêteur lorsqu'il est confronté à cette interrogation : « Comment arrêter la série – proliférante – des suspects? Heureusement, le romancier est là, qui donne le coup de pouce et clôture la liste<sup>370</sup> ». Et pour cause, le personnage du suspect permet de ralentir l'enquête et il participe, par son rôle, « aux ruses, aux déplacements et aux équivoques du texte<sup>371</sup> ». Ayant potentiellement transgressé les règles du vivre ensemble, le suspect cristallise les craintes de ceux qui le soupçonnent. C'est pourquoi, lorsqu'un crime survient, une enquête est diligentée afin d'identifier le(s) coupable(s). Avant de parvenir à l'arrêter – quand cela est possible – les soupçons de l'enquêteur se portent sur des individus qui pourraient être les auteurs du délit. « Il existe habituellement un “suspect n°1” [...], mais la convention fait que sa désignation comme tel détourne de lui la suspicion, tout au moins aux yeux du lecteur et du détective avisé<sup>372</sup> ». L'investigation consiste à vérifier la validité des hypothèses de l'investigateur auprès de suspects par l'entremise d'indices, d'interrogatoires ou de filatures. Ces démarches contribuent à reporter l'identification du coupable tout en entraînant le lecteur sur de mauvaises pistes. À cela s'ajoute que le suspect « est en voie permanente de réévaluation<sup>373</sup> ». Variée, la liste des suspects permet aussi de sonder différents pans de la société par une incursion au sein de divers milieux tout en rapportant les inégalités sociales. Un examen du profil des suspects peut contribuer à mettre à jour des modèles propres aux sociétés représentées.

---

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>371</sup> Franck Évrard, *op. cit.*, p. 128.

<sup>372</sup> Jacques Dubois, « Un carré herméneutique : la place du suspect », *op. cit.*, p. 175.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 177.

#### 4. 1. 1 Les proches

Habituellement, l'enquête débute dans l'entourage immédiat de la victime. Pour appréhender le coupable, il faut cerner la victime, connaître sa routine, sa famille, ses amis, ses ennemis, sa vie. Ainsi, dans *Chacun son tour* d'Oliver Arrighi, le conjoint de la victime, Myriam Leveque, a le profil idéal pour figurer sur la liste des suspects. Sa compagne le trompe ouvertement, il n'a pas alibi et il connaît les habitudes de la défunte. Ne disposant pas d'alibi, le frère de la victime fait également l'objet de suspicion. Quant à la fille de Myriam, elle est suspectée par le gendarme Simeoni pour avoir livré un faux témoignage durant son interrogatoire; l'orpheline souhaitait incriminer un homme qui l'avait violé quelques années plus tôt. « Il en résultera que, même innocenté, le suspect conservera quelque chose de son appartenance première au régime du douteux et du mensonger<sup>374</sup> ». Il n'est pas surprenant que le suspect puisse être « en même temps innocent et coupable<sup>375</sup> ». C'est aussi le cas du mari de la victime, Martine Arcelin, dans *Après la mangrove*. Rapidement suspecté, l'homme clame son innocence. Son sac contenant des effets personnels a été retrouvé chez des braqueurs originaires du Guyana. Son accointance avec des malfaiteurs accrédite sa culpabilité auprès du commissaire Danet, nouvellement affecté en Guyane. Celui-ci est persuadé que le mari a embauché ces malfrats pour faire assassiner son épouse. Seule la ténacité d'un journaliste d'investigation permet de confondre le vrai coupable : l'ancien amant éconduit de la victime. Il se trouve aussi être son collègue de travail. Si le mari n'est pas coupable de l'assassinat de sa femme, ses rapports avec des braqueurs et le fait qu'ils les embauchent, de façon dissimulée, en fait un candidat parfait pour figurer sur la liste des suspects. En revanche, pour l'inspecteur Azémar, les suspects n'existent pas : il n'y a

---

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 175-176.

que des coupables. La notion de présomption d'innocence est bafouée. Dans *Soro*, les doutes du policier se portent rapidement sur l'entourage du célèbre peintre Philosthène. L'investigation révèle que le frère de celui-ci ainsi son épouse sont les auteurs du meurtre de l'artiste. Le criminel est décrit comme un être veule, sous l'emprise d'une femme cupide. Tel un bras vengeur, Azémar fusille le couple car le policier craint qu'il n'échappe au système judiciaire haïtien. Ces exécutions surviennent avant le dénouement final ce qui lève les incertitudes du lecteur quant à l'identité des coupables. Il faut dire que l'inspecteur Azémar doit résoudre d'autres mystères, notamment celui lié au commerce d'alcool trafiqué, le *soro*, sa boisson favorite. Ses soupçons se portent sur un homme d'affaires libanais, d'immigration récente, Kalif Samouf. Peu d'informations sont fournies concernant la description physique de ce personnage. Le négociant connaîtra une fin foudroyante. Sans l'ombre d'une hésitation, l'enquêteur l'extermine en déversant un poison sur lui. Après avoir posé son geste, « il se sentit bien pour la première fois. [...] Le ministère serait obligé de fermer l'entreprise » indécrite (*Soro*, 129). Avec le sentiment du devoir accompli, l'inspecteur s'attribue des prérogatives relevant du pouvoir judiciaire. La justice haïtienne est désavouée.

À l'inverse de *Soro*, dans *Valentin et Soraya*, la procédure est respectée et le suspect est placé en garde à vue. Il s'agit du frère de la victime qui a été abattue avec une arme blanche ayant appartenu au suspect, Jean-Paul Deschamps. Face à cette pièce à conviction, et même s'il ne croit pas à la culpabilité de l'homme, le commissaire se voit dans l'obligation de « transmettre [son] dossier au juge » (*VS*, 61). Accordant du crédit au propos d'une séancière qui a décrété que « [t]ous les frères ne sont pas des Caïn » (*VS*, 62), aux yeux du policier, « les cris d'innocence de Paul, ont les accents de la sincérité » (*VS*, 62). Si Jean-Paul Deschamps sera finalement acquitté, il n'en est pas de même de la suspecte principale dans *Pourpre est la mer*. Wanda Beudry

orchestre le meurtre de son mari qu'elle empoisonne avec la complicité de ses amants ; l'un d'eux est l'employé de la victime. Si ces derniers sont exécutés avant de faire face à la loi, Wanda est arrêtée pour être conduite en prison. De façon conventionnelle, notre corpus met en scène le cercle immédiat qui se rend souvent coupable d'assassinats. Si la famille et les proches figurent rapidement sur la liste des suspects, il ressort que le cercle professionnel fait également l'objet d'attentions particulières.

#### **4. 1. 2 Le milieu professionnel**

Dans la foulée de la piste familiale, le milieu professionnel est scruté. Dans *Au vent des fleurs de canne* de Michèle Robin-Clerc, la notoriété de la victime conduit l'enquêteur à soupçonner ses employés et ses concurrents. Cette déduction est alimentée par la personnalité controversée de la victime. Joël de Luynes s'avère être un mauvais payeur et un carriériste. C'est d'ailleurs l'une des raisons de sa mort. Un concurrent ruiné l'abat car il le rend responsable de ses difficultés financières. Dans la liste des suspects, figure aussi Sesmar dont la société a été embauchée pour exécuter des travaux pour lesquels elle n'a pas été rétribuée. Par le biais de ce personnage, fervent amateur de combats de coqs, le lecteur est invité à pénétrer dans un véritable bastion de la culture antillaise, à savoir l'univers du *pitt*, un gallodrome. Pour l'y accompagner, de nombreuses informations quant aux races de volatiles, leur entretien, leur alimentation, le programme d'entraînement, les paris, ponctuent le texte en lui octroyant, par endroits, une tonalité documentaire. Quant à Sacha, un autre concurrent affaibli par Joël de Luynes, il fait l'objet de fortes suspicions d'autant plus que son témoignage est parsemé d'inexactitudes. À tort, il sera placé en garde à vue avant d'être libéré.

Recruté dès la Métropole, Fabrice Lebourdonnais, un directeur administrateur financier, dans *Chacun son tour*, subit le même traitement. Dans son cas, l'issue sera fatale car il se donnera la mort alors qu'il est en arrêt préventif. Licencié peu avant l'assassinat de sa patronne, il devient le suspect principal. Ses rapports difficiles avec la victime ainsi que le fait qu'il ait découvert le corps de celle-ci l'incriminent. Pour le faire avouer un crime (qu'il n'a pas commis), il est incarcéré. Cette expérience le traumatise et le conduit à commettre l'irréparable, sur son lieu de détention, persuadé de ne pas pouvoir prouver son innocence. Décrit comme un être fragile psychologiquement, solitaire et intègre, il ne supporte pas l'opprobre social qui le guettait.

Un autre employé remercié paraît sur la liste des suspects dans *Pourpre est la mer*. Incapable de démontrer qu'il n'est pas coupable, Franck Dentremont choisit de s'enfuir par la mer, mais il fait un naufrage dont il gardera certainement des séquelles : il sera amputé. Choisi par la victime, Winnie Beudry, pour occuper un poste de cadre dans une grande société, Dentremont manifeste de la désaffection pour son emploi parce qu'il a été injustement accusé d'être responsable d'un revers commercial. De plus, le tempérament impétueux de la victime l'indispose. Peu à peu, le jeune homme prend ses distances avec son employeur qui l'avait recruté non seulement pour ses compétences, mais aussi parce qu'il est béké, comme lui.

Au-delà d'enquêtes policières, il est question d'investigations sur le milieu du travail, sur les rapports entre employeurs et employés, sur le milieu des affaires et également sur le système managérial aux Antilles. On ne peut que constater qu'il y a peu de Noirs « indigènes » dans les sphères dominantes et qu'elles sont occupées majoritairement par les Métropolitains et les Békés.

### 4. 1. 3 L'étranger

Quand un crime survient, l'étranger est rapidement suspecté d'en être l'auteur. La suspicion qu'il suscite est telle qu'en réaction à un contrôle routier inopiné, une automobiliste se défend : « je ne suis pas une Sainte Lucienne sans papier » (*CQPS*, 13). Son intégrité serait liée au fait qu'elle n'est pas ressortissante de l'île voisine. En procédant à la fouille de son véhicule, le policier extirpe une arme de guerre volée soigneusement cachée. L'enquête dans *Chauve qui peut à Schælcher* débute avec cette découverte. Manifestement, dans le roman policier issu de la Martinique, la stigmatisation de la communauté sainte-lucienne est récurrente et est dénoncée, de même, dans *Chacun son tour*. Alors que son enquête piétine, Simeoni déclare à son collègue de façon humoristique, voire caustique : « je devrais réclamer l'intervention de l'IRCGN pour qu'ils bouclent un Sainte-Lucien dans les dix minutes » (*CST*, 140). Le dénouement montrera qu'un déséquilibré, sans aucun doute d'origine martiniquaise, est l'auteur du crime.

Pour l'opinion publique, l'étranger est forcément coupable. Les propos d'Alice, la fidèle secrétaire de Wendy Beudry, la victime, dans *Pourpre est la mer* sont éloquentes : « “Jamais un Guadeloupéen n'aurait fait ça! [...]” Elle n'en démordait pas, c'était un étranger » (*PM*, 20). Dans le cas de l'inspecteur Ludovic, dans le roman de Brédent, l'enquêteur soupçonne les communautés haïtienne et dominiquaise, sans motif valable. Pétri d'idées préconçues à l'encontre de ces groupes, le policier les place sur sa liste de suspects. À propos du ressortissant haïtien, Josué, il concède qu'« outre son appartenance à une communauté considérée comme bouc émissaire dans la société guadeloupéenne, aucun élément objectif ne permettait d'établir sa participation, même indirecte, aux faits. [...] sans mobile précis, comment une juridiction pourrait-elle le condamner? » (*VC*, 161). En ce qui concerne « [l]a piste dominicaine », il



l'envisage sérieusement puisqu'il se rend dans l'île voisine de la Guadeloupe (*VC*, 161). En discussion avec un homologue dominiquais, il est persuadé que ses compatriotes seraient à l'origine de l'homicide d'Onéciphor. Le costume de la victime s'est embrasé; un incident semblable s'est produit à la Dominique durant le carnaval. Face aux sarcasmes du policier anglophone, « Ludovic se sentit ridicule, au fond, ses insinuations n'étaient assises que sur des idées toutes faites » (*VC*, 129).

Dans *Du rififi chez les fils de la veuve*, le milieu haïtien est une nouvelle fois mis sur la sellette. Guidé par ses préjugés, le commissaire Clerveaux conclut à un meurtre rituel vaudou exécuté sur Jessie. D'après le détective Jack Teddyson, il s'agit d'une « mascarade! Enfin, maquillage [...]. Avec les nichons en moins, ça bifurque automatiquement vers le crime rituel et donc le vaudou. [...] La presse à l'époque ne s'est d'ailleurs pas gênée pour déblatérer sur les Haïtiens et "leur religion du Diable" » (*DRFV*, 217-218). Ayant mauvaise presse et considéré comme de la sorcellerie, le vaudou a été utilisé pour « brouiller sérieusement les pistes! » (*DRFV*, 218). La police, incarnée par le commissaire, est tombée dans le piège tendu par les criminels. Finalement, le dénouement révélera leur identité : des notables martiniquais. L'identité des coupables invite à réévaluer les préjugés liés à la religion.

Le discours sur les étrangers, dans le polar guyanais, diffère peu du corpus antillais. Les ressortissants des pays limitrophes sont désignés coupables d'office. Dans *Après la mangrove*, le commissaire Danet bâcle son enquête et accuse des petites frappes originaires du Guyana du meurtre de Martine Arcelin et ce, lors d'une entrevue accordée à la télévision. Alors qu'un journaliste l'interroge pour savoir si les suspects sont passés aux aveux, le policier déclare : « Je me dois de répondre par la négative [...]. Comme vous ne l'ignorez pas, la grande majorité des

détenus du centre pénitentiaire de Remire est constituée de Guyanaisiens » (*ALM*, 38). C'est sur cette base statistique que l'enquêteur est convaincu de la culpabilité des suspects. L'issue de l'enquête donnera tort au commissaire.

Si la communauté guyanaïenne est stigmatisée dans le roman de Robin, dans *Canal Laussat*, c'est « la piste surinamienne » qui est privilégiée (*CL*, 156). Les révélations de la presse néerlandaise vont dans ce sens. Elle a mis à jour la collusion de membres du gouvernement du Surinam avec une entreprise guyanaïse dans une affaire de détournement de fonds. Dans ce contexte, le meurtre de Pierre Serdet, un indépendantiste décrit comme « [m]alhonnête dans l'absolu » (*CL*, 145), est attribué (à tort) « sans doute [à] un Surinamien » (*CL*, 151) par l'inspecteur Davin. Il faut dire que le pays a une mauvaise réputation : dictature militaire, trafic de drogues, trafic d'armes et corruption. Le roman laisse entendre que les hautes sphères du pouvoir guyanaïse sont en connivence avec le milieu du banditisme.

#### **4. 1. 4 Le milieu du banditisme**

Dans *La petite marchande de doses*, un homme de main figure très tôt sur la liste des suspects : Le Chabin. Ne sachant pas la signification de cette appellation, Sophie vient à la rescousse du Poulpe, pour préciser que le chabin est « comme l'huile et l'eau. Cheveux crépus mais blonds. [...] Et puis il y a des variantes, chabin-soleil, chabin-violet ...

- [...] Je n'ai pas l'impression que le terme soit très aimable » (*PMD*, 75).

Sur une base arbitraire, des protagonistes établissent une corrélation entre la personnalité du chabin et sa couleur de peau. C'est que dans l'imaginaire collectif, le chabin est un être qui provoque d'emblée la suspicion. C'est du moins ce que est sous-entendu également dans la

description d'un mercenaire, Le Chauve, Marie-Antoinette, « le mec entre deux idées, qui n'est ni noir ni blanc [...]. En fait, le chabén avait l'air d'un vulgaire petit trafiquant, il témoignait d'une assurance insolente » (*CQPS*, 222). Ces personnages permettent aux romans de traiter l'épineuse question épidermique. Dans *La petite marchande de doses*, Le Chabén est dépeint comme un homme imposant qui coordonne de petites frappes. Ces derniers l'assistent pour poursuivre les enquêteurs et tenter de les abattre. Si le Chabén est un exécutant, le vrai patron demeure intouchable. Dès le début du roman, l'identité du Chabén est dévoilée et Le Poulpe sait qui il doit pourchasser. Il en est de même dans *Chauve qui peut à Schælcher* où Le Chauve est désigné comme suspect principal dès le début de l'enquête.

Contrairement aux cas cités plus haut, souvent, les suspects ne sont pas les coupables. Or, dans le milieu du banditisme, il en va autrement. Ayant déjà commis des actions délictueuses, les suspects sont déjà connus des services de police. Vu que leur culpabilité est avérée, il ne reste aux enquêteurs qu'à les neutraliser. Par ces procédés, le polar emprunte des éléments au roman à suspense dont l'enjeu est d'éviter le délit alors que le roman noir souhaite « y mettre fin et ou de triompher de celui qui le commet (roman noir)<sup>376</sup> ». La figure du suspect-bandit demeure, à ce titre, conventionnelle.

#### **4. 1. 5 Le rasta**

Hormis dans *La ville carnaval, l'énigme du mardi gras* où la communauté rasta est suspectée par l'inspecteur Ludovic, cette figure paraît peu sur la liste des suspects bien qu'elle soit récurrente dans le corpus. Selon le policier, « on leur prête pas mal de ... tous ces vols et ces

---

<sup>376</sup> Yves Reuter, *Le roman policier, op. cit.*, p. 9-10.

crimes commis par des gens à tresses dissimulées quelquefois sous des bonnets aux couleurs criardes » (*VC*, 128). Il fait un amalgame en associant le coupable à

un petit noyau de Dominicains établis [...] à Sainte-Rose. Ils ont souvent défrayé la chronique. On les appelle « rastas ». Ils font pousser des choses un peu bizarres, qu'ils fument après ... Quand ils se rassemblent, il y a toujours un épais nuage de fumée grise qui s'élève au-dessus de leurs tresses emmêlées. À un moment donné, ils ont fait les gros titres des journaux ... (*VC*, 128).

À travers le personnage du rasta, il s'agit, dans ce roman, de relater l'implantation de ce groupe en Guadeloupe tout en évoquant l'hostilité qu'il suscite auprès de la population. L'attitude du policier s'en fait l'écho. Malgré le fait qu'un rasta ne soit pas lié à la mort d'Ornéciphor, il reste que cette figure est représentée de façon péjorative.

## **4. 2 Le criminel et son mobile**

Personnage iconique du roman policier, le criminel est une figure incontournable. En se rendant coupable d'une grave infraction, il transgresse l'ordre social et menace son équilibre. Traqué par l'enquêteur, il doit être arrêté, mais il ne se laisse pas toujours faire. Voulant préserver sa liberté, il livre une lutte acharnée contre son poursuivant et, par extension contre la société. Les raisons pour commettre un crime sont nombreuses, autant que les profils des criminels pour certains, atypiques. Le roman noir s'applique à expliquer au lecteur ce qui a conduit les personnages à commettre des délits graves.

### **4. 2. 1 L'homicide non prémédité**

Déconcertant, le roman de *Valentin et Soraya* l'est à plus d'un titre, tant par sa forme – une narration à trois voix – que par son intrigue et sa disposition. Même les titres des chapitres

relativisent le suspense : « Le commissaire avance à petits pas » (*VS*, 43) ou « Épilogue. Décès incompréhensibles de Valentin Grandomal et Dominique Lafayette » (*VS*, 195). Ce roman relate le parcours tragique de deux jeunes professionnels à l'avenir prometteur. Le destin les a liés, peut-être pour qu'ils expient leur faute. Par un concours de circonstances, chacun provoque la mort non préméditée du rival de l'autre. Hautain, Denis menace Valentin. Ils en viennent aux mains; c'est alors que Denis sort « un couteau à cran d'arrêt », mais Valentin réussit à s'en emparer (*VS*, 185). L'altercation vire au drame. D'après Valentin, son geste est la conséquence de la tromperie de son ancienne fiancée : « les cœurs troués par la trahison sont combustibles pour la rage » (*VS*, 99). Ivre de colère, Valentin poignarde Denis Deschamps, le nouvel amant de sa fiancée, Mylène, qui l'a éconduit.

Dans un jeu de miroir, le crime de Soraya (devenue, après l'homicide, l'épouse de Valentin, sans savoir qu'il a commis ce meurtre) se produit. Pour l'intimider, sa rivale Mylène, de son vrai nom Marie-Hélène Montredi, l'aborde en se faisant menaçante. Elle sort un revolver que Soraya parvient à lui arracher des mains. Une balle atteint Mylène à la poitrine. Prise de panique, Soraya avoue à Valentin avoir voulu porter secours à la victime : « Je l'ai installée, tant bien que mal à l'arrière, il fallait la conduire à l'hôpital. Mais je n'avais pas tourné le démarreur que je m'apercevais qu'elle ne respirait plus. J'étais devenue une criminelle » (*VS*, 168).

De façon fortuite, les deux meurtriers se rencontrent alors que chacun ignore le passé de l'autre. Ce chiasme amoureux et criminel est inusité. Pris de remords, le couple sombre dans l'alcoolisme et l'itinérance. Regrettant son geste, Soraya déclare : « tu me rejettes, je suis un monstre. Je n'aurais pas dû la tuer, je n'aurai pas dû » (*VS*, 169). Son sentiment de culpabilité la

pousse à prier pour l'âme de son ancienne rivale en demandant « à Dieu et à Jésus de pardonner à Mylène toutes ses fautes et de lui ouvrir les portes du paradis » (*VS*, 174). Après être passé aux aveux, Soraya se rend compte, à son tour, que Valentin « avait tué. Il était désespéré d'avoir désobéi au commandement de Dieu » (*VS*, 187).

Généralement, quand le coupable « quitte la scène », lors du dénouement, il est confondu par la justice (quand cela survient) et le lecteur ne sait pas ce que le futur lui réserve. Or, dans *Valentin et Soraya* – un titre qui fait davantage penser à un roman sentimental qu'à un roman policier – le lecteur découvre le passé ainsi que le présent des personnages; il est informé du devenir de ceux-ci. Le couple connaît une fin tragique. Certes, les protagonistes commettent des homicides, mais ils apparaissent aussi comme des victimes de la duplicité d'autrui. Sur fond de croyances judéo-chrétiennes, les coupables expriment leurs remords et réclament le pardon divin.

La forme du texte participe à l'introspection des coupables. Par le biais d'une narration alternée, l'œuvre se compose de cahiers où trois personnages partagent leur version de l'intrigue : Valentin, Soraya et le commissaire Laval. Leurs diverses voix finissent par se rejoindre dans une quête de vérité; chacun raconte *sa* vérité. Ainsi, la pluralité de voix s'assimile à une investigation sur la complexité humaine. La multiplicité de points de vue renforce le caractère pathétique des criminels. La représentation de ces personnages rappelle que

dans le roman noir, tout le monde peut être meurtrier (innocents initiaux, mandataires, détectives, policiers...). C'est sans doute moins la marque d'une volonté de dérouter le lecteur que l'indication d'une proximité avec la violence, qu'elle soit individuelle ou collective et, par là même, la marque d'une critique de la société engluée dans la violence<sup>377</sup>.

---

<sup>377</sup> Yves Reuter, *op.cit.*, 2009, p. 70.

Valentin et Soraya incarnent l'expression de la violence chez des gens ordinaires, celle tapie chez l'être humain. Promis à de belles carrières, respectivement médecin et ingénieure, sans antécédent criminel, ces protagonistes basculent dans la criminalité, et ce pour avoir répondu à la violence par la violence.

Chaque protagoniste joue sa partition dans le grand ensemble qu'est le texte. C'est grâce à des recoupements que le lecteur peut rétablir les faits. Il dispose d'éléments biographiques sur chaque personnage qui est représentatif d'un type : Soraya (la métropolitaine), Valentin (le Martiniquais d'immigration récente en France) et Laval (Martiniquais d'immigration ancienne). Ainsi, par l'entremise de Valentin et Laval, c'est l'expatriation de la communauté martiniquaise dans l'Hexagone et les défis auxquels elle fait face qui sont abordés.

Dans notre corpus, il est question d'un autre cas d'homicide non prémédité. Dans le roman de Brédent, durant le Mardi Gras, un homme s'embrase et succombe à ses blessures. Pour une raison inconnue, son costume prend feu. L'inspecteur Ludovic et son adjoint Cedar mènent l'enquête. Cette dernière les conduit dans les faubourgs de Pointe-à-Pitre, lieu de résidence de la victime. À la faveur d'une délation, l'auteur de l'homicide est identifié. De jeunes garçons, jouant à confectionner des fusées en papier qui s'enflamment sont à l'origine de ce décès accidentel. Au contact du projectile, la tenue d'Ornéciphor flambe. Malencontreusement, Dédé-Souris, l'adolescent incriminé, cause la mort du carnavalier. Le surnom du jeune coupable est révélateur. Tout comme le petit rongeur qui, malgré sa petite taille, peut être à l'origine de dégradations sérieuses, ce jeune homme dont le geste a été fatal, dû à son imprudence, provoque la mort d'un homme dans des conditions atroces. Craignant d'être accusé de meurtre, la famille se retranche

dans un mutisme complice en passant « un pacte de silence » (*LVC*, 168). Le lecteur ignore tout du coupable : son âge, sa description physique, ses émotions, son devenir comme si le narrateur ne souhaitait pas accabler davantage Dédé-Souris. Vraisemblablement, il s'agit de protéger l'identité de l'enfant tel que la loi le prévoit. Le dénouement pourrait aussi se lire comme un plaidoyer pour la tolérance envers les jeunes criminels.

#### **4. 2. 2 La folie meurtrière**

*Chacun son tour* examine le phénomène de la folie meurtrière. Furieux d'avoir été éconduit par Myriam Leveque, un déséquilibré lui tranche la gorge. Le meurtrier est un sans-abri qui passe une partie de son temps à fouiller les poubelles d'un magasin de bricolage situé à proximité de la scène du crime. Grâce à sa ponctualité à toute épreuve, les gendarmes l'interceptent et l'appréhendent. Lors de sa capture, il manifeste une rage envers sa victime qu'il qualifie de « salope » (*CST*, 229).

Écœurée de voir l'homme commettre des gestes obscènes, Myriam fait appel à la police qui déloge l'itinérant de son squat situé proche des locaux de l'entreprise qu'elle dirige. L'homme n'a pas toute sa tête, mais il a tenu à se venger de celle qui l'a dénoncé. Pour avoir refusé ses sollicitations et pour avoir ri de lui, Myriam Leveque est froidement assassinée d'« [u]n bon coup de coutelas » (*CST*, 229). Probablement atteint de paranoïa, l'homme pensait que Myriam le provoquait et ce, chaque dimanche. En lui sectionnant la tête, l'assassin a « la paix » (*CST*, 229). Il se vante de lui avoir « coupé la tête et depuis elle se tait ... » (*CST*, 229). Victime de brutalité policière, il témoigne : « ils ont frappé jusqu'à ce que je dise que je



reviendrai pas » (*CST*, 229). En fait, Myriam est morte à la suite d'« une vulgaire frustration de paumé sous l'emprise du crack... » (*CST*, 231).

Le crime du fou dépend de l'asile psychiatrique. Au contraire, poser la rationalité d'un meurtre permet d'introduire celle des moyens de résoudre l'affaire. Tout en faisant chatoyer dans un temps les allures rationnelles de l'énigme, le roman policier doit opter pour l'affrontement entre un cerveau pervers et un autre, supposé plus sain et qui sait que même la perversité a sa logique<sup>378</sup>.

Malgré ses troubles mentaux, la violence de l'homme est orientée. Tout se passe comme si « le corps des femmes est d'abord objet de violence, source de souffrance<sup>379</sup> ». L'individu tue cette femme parce qu'elle repousse ses avances et s'apprête à assassiner l'enquêteur à qui il fait des aveux spontanés. Il compte le réduire au silence parce que, pense-t-il, « c'est [s]es copains qui [l]'ont foutu dehors à cause de l'autre salope! » (*CST*, 229). Ses motifs criminels interrogent ce qui sépare la folie de la raison, une réflexion menée par Michel Foucault quand il déclare que « la folie devient une des formes même de la raison<sup>380</sup> ».

Le lecteur ne dispose d'aucune description physique du meurtrier, ni son passé ou de son milieu familial. La narration nous indique que l'homme est un consommateur de crack et que son jugement est altéré. Qu'est-ce qui l'a conduit à la rue? Depuis combien de temps est-il sous substance? Ce sont des questions sans réponses. Échappant à toute institution pouvant lui apporter de l'aide, le marginal erre sans cadre. « Le fou, l'anormalique, n'est plus intégré dans une organicité sociale dont il est partie intégrante, il entre dans la grande catégorie des *exclus* qui ne peuvent pas se plier à la domination absolue de la raison<sup>381</sup> ». Avec une extrême violence, ce laissé-pour-compte se manifeste dans un corps social dans lequel il est devenu étranger.

---

<sup>378</sup> Raymond Perrot, *op. cit.*, p. 155.

<sup>379</sup> Françoise Naudillon, « Romans d'amour monstrueux, roman d'amour impur », *op. cit.*, 2013, p. 176.

<sup>380</sup> Ashwiny O. Kistnareddy, *op. cit.*, p. 124-125. Citation de Michel Foucault.

<sup>381</sup> Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 15.

Dans la littérature antillaise, la folie est souvent associée au féminin. Or, dans ce cas, c'est une figure masculine qui l'incarne. D'ordinaire, quand le roman noir aborde le thème de la drogue, il met en scène un trafiquant comme dans *Il pleut des coups* de Chester Himes (1958) ou bien un toxicomane tel que dans *L'étrangleur d'Édimbourg* d'Ian Rankin (1987). Rarement, le drogué est coupable. Il en va autrement dans le roman d'Arrighi où la culpabilité du toxicomane permet de méditer sur les dangers du crack qui fait des ravages au sein de la population antillaise. Le crime commis par le déséquilibré est une mise en évidence d'impuissance (ou de la négligence) des pouvoirs publics qui ne parviennent pas à enrayer l'usage des stupéfiants. L'attitude des policiers, lors du déménagement forcé du marginal, est symptomatique. Ils se contentent de le déplacer sans lui proposer d'autres alternatives.

#### **4. 2. 3 Le crime au féminin**

Si sous la plume d'Arrighi la victime est un personnage féminin, notre corpus met en scène des femmes qui commettent, à leur tour, des crimes. Réfléchissant à la violence dans la société contemporaine, le chercheur Christophe Regina affirme que « [d]ans les représentations collectives, la violence féminine est extrêmement ponctuelle, voire inexistante, mais ce n'est pas le cas, loin de là. La violence féminine est une constante historique que l'on cherche à travestir, à minimiser<sup>382</sup> ». Pourtant, plusieurs œuvres à l'étude mettent en scène des criminelles.

---

<sup>382</sup> Christophe Regina, « Violence des femmes, un tabou social ? », dans Véronique Bedin et Jean-François Dortier (dir.), *Violence (s) et société d'aujourd'hui*, Auxerre, Éditions Sciences humaines, 2011, p. 39.

### *Le trio meurtrier*

Se trouvant dans un triangle amoureux, Wanda Beudry, chez Chalumeau-Nueil, tue son mari qui ne lui inspire que de la répugnance. « Je veux le tuer. Tout de suite. Je ne supporte plus ce porc immonde » (*PM*, 8) confie-t-elle à son amant. Quand elle passe aux aveux, elle reconnaît être l'initiatrice du crime. Après avoir versé du poison dans le whisky de l'époux de Wanda, son amant Patrick Dovilet le noie « grâce à l'épervier pendant qu'il agonisait » (*PM*, 173). Les meurtriers abandonnent le corps sans vie à l'îlet Cahouanne. Pour se disculper, la coupable tente de faire accuser une autre femme à sa place. Wanda choisit un mode opératoire qui conduit les enquêteurs sur la piste d'une autre femme puisque, conclut l'inspecteur Laprée, « [l]a plupart des empoisonnements sont l'œuvre de femmes, dit-il : voilà la case départ de mon enquête » (*PM*, 6). C'est d'ailleurs un classique du genre; cependant, la complicité de deux amants est plutôt inhabituelle.

Femme-bourreau, Wanda Beudry assassine froidement son mari et poursuit son existence de « *jet society* : réceptions, bains de soleil, casino et plaisirs du lit » (*PM*, 163). Sans l'ombre d'un remords, elle prend « [u]n petit déjeuner au lit, [...] entre deux amants » (*PM*, 162), formant ainsi « un trio d'amoureux » (*PM*, 163). Même si elle se lasse d'eux, leur pacte meurtrier l'empêche de s'en défaire. Doté d'un physique attractif, la cinquantenaire est « prise au piège d'une situation trop compliquée » (*PM*, 173). Lorsqu'il appréhende la criminelle, l'enquêteur n'est pas insensible à ses attributs. « Laprée ne put s'empêcher de remarquer ses seins tressautants, fort beaux encore malgré l'approche de la cinquantaine. On pouvait bien mourir pour leur amour, sans compter l'esprit, le charme et la fortune de la dame » (*PM*, 172). Le pedigree criminel de ses jeunes soupirants donne la mesure du rapport au crime de Wanda.

Ressortissant de la République dominicaine, le proxénète Diego Herrera Dos Santos pratique un « trafic de femmes » (*PM*, 173) à l'échelle internationale tandis que Dovilet se spécialise dans « la poudre blanche de coco » (*PM*, 119). Ces combines concernent « les deux Amériques » (*PM*, 119). Le mobile de Wanda n'est pas d'ordre financier puisque « sa part d'héritage ne constituait pas un motif suffisant. Beudry la laissait vivre à sa guise » (*PM*, 161). Ignorant qu'elle est sur écoute, elle se confie à ses amants alors que le trio séjourne dans un hôtel de luxe à Saint-Martin : « Il pue, ce porc immonde. Chaque fois que je suis au lit avec lui, il m'imbibe de son odeur d'ylang-ylang » (*PM*, 162). Suite à leurs échanges, les coupables sont formellement identifiés.

Le meurtre de l'époux en engendre un autre, notamment l'assassinat, en service, de l'enquêteur antillais Mozar au moment où il accompagne son supérieur, l'inspecteur Laprée. Tout semble désigner Patrick Dovilet comme étant l'assaillant, si l'on s'en tient à sa description : « grand, robuste et que de longs cheveux blonds couvraient ses épaules » (*PM*, 101). Le lecteur s'interroge sur les causes du décès de l'agent de police en pleine filature. Durant le dénouement, le meurtre de Mozar n'est pas évoqué, comme s'il était secondaire alors qu'il est la conséquence directe du crime initial. De plus, Laprée reconnaît avoir « commis une énorme bêtise » en donnant de mauvaises directives à son adjoint, en lui ordonnant notamment de se séparer de lui pour poursuivre le suspect, en pleine obscurité, sur un îlet (*PM*, 101). Pendant cette nuit fatale, Laprée reçoit un coup à la tête, puis il s'évanouit. Que la vie de l'enquêteur soit en danger, qu'il reçoive des coups ne correspond pas à une entrave aux conventions du roman noir, bien au contraire, le fait qu'il ressorte vivant de ces mésaventures renforce la représentation du personnage comme héros invincible. En revanche, qu'il trouve la mort en service constitue une transgression majeure du genre. Non seulement le lecteur est ému par ce meurtre, mais il s'attend à ce que ce nouvel assassinat soit traité avec diligence. Étonnamment, il n'en est rien ce qui peut

surprendre d'autant plus la meurtrière ne cache pas son dédain pour Mozar quand celui-ci était venu l'interroger. Au mépris de sa fonction, elle demande – et obtient – que celui-ci ne puisse pas mener l'interrogatoire. Elle n'accepte de s'adresser qu'à Laprée, un Métropolitain. Décomplexée, la veuve lâche :

J'ai dû vous paraître impossible ... Que voulez-vous, chez mon grand-père à la Martinique, les nègres n'avaient même pas le droit de monter les marches de l'habitation. Ils prenaient les ordres d'en-bas, en tournant entre leurs doigts leur bakoua de paille [...]. Pour lui, les gens de couleur n'étaient pas de vrais humains (*PM*, 58).

Wanda personnifie l'idéologie raciste en jouant « le numéro de la Grande Békée ... Autrefois... De nos jours ... Les mulâtres ... Les coolies ... » (*PM*, 58). L'inspecteur n'est pas dupe. « Derrière cette femme caricaturale [...] se cachait vraisemblablement une intelligence redoutable » (*PM*, 58). Bien qu'elle n'ait pas porté le coup fatidique, la cinquantenaire demeure liée au meurtre de Mozar. Curieusement, lors de son arrestation, il n'est nullement question de cette mort. Ce meurtre a-t-il été oublié (in)consciemment? Le mystère autour de ce crime pique la curiosité du lecteur. Il s'avère que la criminelle bénéficie de traitements de faveur, en raison de son rang social, de son sexe et de son apparence physique avantageux. « Avec une infinie courtoisie, il [...] annonça son arrestation. Elle murmura : 'Je vous en prie, faites-donc' et accepta son bras. [...] Bras dessus, bras dessous, Laprée et sa prisonnière marchèrent jusqu'au parking de l'habitation Beaumanoir » (*PM*, 172). Voulant la soustraire à la présence de la « racaille » (*PM*, 173) dans le panier à salade, « Laprée l'installa galamment à l'arrière de sa propre voiture » (*PM*, 173) allant jusqu'à lui « promettre une prison quatre étoiles et de déposer un baiser sur les phalanges de ses doigts longs et fuselés. Puis il la confia aux bons soins des gendarmes » (*PM*, 174). Cette femme « qui avait eu la tête solide » perd de sa superbe (*PM*, 173). L'attitude protectrice de Laprée fait alors ressortir la vulnérabilité de la meurtrière qui est la seule à devoir faire face à la justice; ses deux complices ayant été exécutés par des hommes de

main. Elle devient une « double veuve [qui] sanglotait équitablement entre les deux cadavres » (*PM*, 171). Son arrestation met à jour l'envers du décor du milieu des Blancs créoles. Dans son texte sur le meurtre au féminin, Emeline Jouve soutient que « la femme qui commet un homicide élude les catégories usuelles : elle dérange l'ordre social, bouleverse les rapports de forces symboliques et inquiète les dispositifs judiciaires<sup>383</sup> ». Cette réflexion peut s'appliquer à madame Beudry dans la mesure où elle transgresse les tabous à plusieurs titres dus à son rang social, son statut marital et son sexe.

### *La cupide*

*Soro* met en scène le meurtre d'un célèbre peintre, Philosthène, par son propre frère avec la connivence de l'épouse de celui-ci. Profitant du chaos causé par le séisme du 12 janvier 2010, le couple provoque l'effondrement d'un mur sur le peintre qui fait partie des survivants. Pour camoufler leur crime, ils colportent que celui-ci est devenu un zombi. Le subterfuge fonctionne si bien que plusieurs témoins dont son amante, certifient l'avoir vu vivant après le cataclysme. L'assassinat du peintre profite au couple qui peut alors s'emparer de ses toiles afin de les commercialiser au prix fort. Il se trouve que Franck est l'agent de son frère. Ce dernier « refusait de vendre alors que le prix de ses tableaux était à leur plus haut niveau » (*Soro*, 154). C'est pour ce mobile qu'il a été exécuté<sup>384</sup>. Animée par l'appât du gain, Rose-Marie Philosthène fomenta l'assassinat. Son mari le réalise. Elle lui fournit l'arme du crime : « Voici ce qu'il te faut, dit sa femme qui revient, couverte de poussière, en tenant une énorme barre de fer. Avec cela, il n'en

---

<sup>383</sup> Emeline Jouve et al., « L'acte inqualifiable ou le meurtre au féminin : Révéler, avouer, témoigner », [http://www.fabula.org/actualites/l-acte-inqualifiable-ou-le-meurtre-au-feminrevelavouertemoigner\\_59228.php](http://www.fabula.org/actualites/l-acte-inqualifiable-ou-le-meurtre-au-feminrevelavouertemoigner_59228.php), consulté le 28 janvier 2015.

<sup>384</sup> D'après Raymond Perrot, *op. cit.*, p. 21 : « L'objet d'art excite les convoitises et peut être à l'origine d'un meurtre ».

réchappera pas. Tu frappes par-derrière, sur la tête. Il suffit qu'il soit évanoui » (*Soro*, 158-159). Sous l'emprise de son épouse, Franck proteste mollement. Tout en le méprisant, la jeune femme fait appel à sa virilité quand il s'agit de passer au meurtre :

« - Qui va le tuer? Toi?

- Moi?! s'était-elle exclamée, l'air choqué. C'est toi, l'homme » (*Soro*, 156).

Doté d'une faible estime de soi – il se trouve « moche » (*Soro*, 155) – Franck accède à sa demande et commet le fratricide<sup>385</sup>.

Sceptique quant à la zombification du peintre, l'inspecteur Azémar mène l'enquête et dévoile les manigances du couple. Dès sa première rencontre avec Rose-Marie, le policier éprouve de l'antipathie à son égard : « Cette femme lui avait toujours paru fausse, dans l'attitude de quelqu'un en représentation permanente » (*Soro*, p. 66). Quant à sa belle-sœur, elle la décrit comme « un vrai serpent » (*Soro*, 115). Peu méliorative, la description qu'Azémar fait de la coupable est parlante : « Maquillage presque outrancier. Elle tenait de manière ostentatoire les clés d'un véhicule entre ses doigts. De haute taille, elle portait sa fausse chevelure sur les épaules. Elle suintait la parvenue, observa l'inspecteur » (*Soro*, 139). Pour l'enquêteur, elle a « l'air le plus veule qui soit » (*Soro*, 139). L'opinion du mari ne diffère pas de celle d'Azémar : « Rose-Marie Philostène était froide, sans scrupule, prête à tout pour arriver à ses fins. Elle l'avait démontré cette nuit du 12 janvier quand elle avait proposé, ordonné presque, l'assassinant de Jacques Philostène en arguant qu'une meilleure occasion ne se présenterait pas à eux » (*Soro*, 153). En son for intérieur, « [i]l savait qu'elle était une crapule » (*Soro*, 157). À l'opposé de la jeune femme qui ne fait pas acte de contrition, son époux semble submergé de remords. « Ce

---

<sup>385</sup> Ce type de crime fait partie des « écarts moraux », répertorié par Jacques Dubois qui considère les crimes perpétrés entre frères et sœurs comme des entorses envers le genre.

dernier avait maigri. Le visage tourmenté, les yeux enfoncés dans les orbites, [...], il ressemblait à un croque-mort plutôt qu'à un respectable membre d'une assemblée paroissiale » (*Soro*, 139). Cet être pathétique s'empresse de dénoncer son épouse auprès de l'enquêteur : « C'est elle qui a eu l'idée » (*Soro*, 165). Face à l'abject, Azémar exprime son dégoût en abattant les coupables. Même si leur exécution ne met pas fin à l'injustice ni à la corruption des mœurs, à tout le moins, l'inspecteur marque sa désapprobation tout se positionnant comme le représentant d'une conscience morale. Accordant peu de crédit à la police haïtienne affaiblie par le tremblement de terre, Azémar s'érige en justicier et fusille le couple avec son arme de service. Il devient ainsi un « hors-la-loi » et pose la question de la validité de la sanction pénale dans un pays où l'élite échappe à la justice et le reste de la population est plutôt victime d'injustice. En l'absence d'un système de justice, on ne peut arrêter les criminels qu'avec le concours de la violence. C'est du moins la conception d'Azémar qui, par son geste, estime que la justice et la politique sont inopérantes.

### ***La missionnaire***

Dans *Saison de porcs*, Sister Moon et Sister Marie-Josée, deux religieuses au-dessus de tout soupçon, se livrent à un trafic d'enfants. Sous la tutelle d'une congrégation américaine protestante, l'Église du Sang des Apôtres, l'internat qu'elles dirigent accueille des enfants haïtiens scrupuleusement sélectionnés. Pour y être admis, ils doivent appartenir au groupe sanguin A, recherché pour sa rareté. Les parents l'ignorent, mais leur progéniture sert de cobayes à la science. Le sang des enfants dépecés est recueilli pour garantir à de riches Américains âgés l'immortalité. Derrière les murs de l'institution, une violence sans limite s'exerce contre des êtres doublement vulnérables, des enfants, pauvres, de surcroît. Les rapports entre les administratrices



ne sont pas au beau fixe. Au-delà de leurs relations professionnelles, elles entretiennent une relation sentimentale orageuse. Sister Marie-Josée, une « Blanche dans la cinquantaine au corps maigre et au visage émacié portant toujours l'uniforme des dirigeantes de l'Église du Sang des Apôtres » (*SP*, 21) ne supporte pas d'avoir été éconduite au profit de Colin, un policier haïtien dévoyé. Son amante, Sister Moon, présente des troubles mentaux mis en évidence par un « faciès de dérangée » (*SP*, 99), « son élocution hachée, saccadée, ses mimiques de folle et ses gestes d'automate » (*SP*, 96). Cette religieuse est dépeinte comme « une jeune femme, à la beauté froide [au] regard à la fois fiévreux et inexpressif » (*SP*, 24). Mireya, la fille adoptive d'Azémar, lui révèle avoir « entend[eu] plusieurs fois hurler dans le bureau de Sister Marie-Josée. Sister Marie-Josée la bat. Un matin, Sister Moon est sortie du bureau de Sister Marie-Josée avec pleins de bleus au visage » (*SP*, 72). Ainsi, « [p]ar son ampleur, le phénomène de la violence dans les relations lesbiennes, bien qu'il ne fasse pas consensus dans sa mesure, est attesté comme phénomène social et non comme étant marginal ou anecdotique. Peu à peu il sort du tabou et de sa double stigmatisation (être lesbienne et être violente)<sup>386</sup> ». Loin de correspondre à la représentation du personnage féminin doux et maternel,

[c']est bien cet excès qui rend la violence des femmes permise et admise, en ce qu'il conforte ces images de femmes enclines à la folie, à la démesure et à la déraison. Mais si la folie peut servir d'inscription commune pour agir et se penser – mieux vaut être folle que monstrueuse<sup>387</sup>.

Refusant d'obtempérer, Sister Marie-Josée n'indique pas à Azémar le lieu où les enfants sont disséqués. Fou de rage, celui-ci fait usage de son arme et blesse la directrice de l'établissement. Dans l'espoir de redonner une forme humaine à son amant, Colin, Sister Moon

---

<sup>386</sup> Vanessa Watermez, « La violence dans les relations lesbiennes : recension des écrits », dans Caroline Cardi et Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012, p. 229.

<sup>387</sup> Clothilde Lebas, « La violence des femmes, entre démesure et rupture », dans Caroline Cardi et Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012, p. 246.

accepte de le conduire à la sinistre adresse. Mireya y est détenue et elle posséderait le pouvoir de métamorphoser l'aspect physique du policier corrompu, d'où la raison de sa captivité. Pour la libérer, Azémar n'a d'autre choix que d'abattre le duo machiavélique. Quant au cerveau de l'odieux trafic, basé aux États-Unis, il n'est pas inquiété. Au contraire, il bénéficie de la complicité des autorités haïtiennes. Si le dénouement ne dévoile pas l'identité des suppôts haïtiens, c'est pour souligner la poursuite du règne de l'impunité et surtout « la faillite de la société<sup>388</sup> », comme le fait souvent le roman noir. Dans un pays où les croyances populaires quant aux mises à mort d'enfants sont associées aux rites vaudous, *Saison de porcs* montre que les sacrifices humains prennent d'autres formes et se pratiquent par/pour des Occidentaux. Le discours religieux est remis en cause, car loin de tempérer la violence, il l'alimente. Il apparaît que l'évangélisme américain fait partie d'une nouvelle forme d'impérialisme qui permet aux pays du nord de continuer à exploiter les populations des pays du sud.

### ***La « femme de main »***

Dans un autre cadre, *Canal Laussat* met en scène une « femme de main », Marietta, qui exécute un crime pour le compte du président du conseil régional de la Guyane. Pour réaliser le meurtre, la jeune femme est chargée de séduire un militant indépendantiste, Séraphin Lamour, durant une soirée « touloulou<sup>389</sup> », chez Nana, où son anonymat est garanti. Sans difficulté, elle parvient à appâter sa proie. Ce dernier, un coureur de jupon invétéré, tombe facilement dans le piège : « [c]ette fille [...] était dotée d'un corps à faire damner un saint. [...] Splendide créature,

---

<sup>388</sup> Yves Reuter, *Le roman policier*, op. cit., p. 72.

<sup>389</sup> Tradition du carnaval guyanais où les femmes sont déguisées de manière intégrale, afin de ne pas être identifiables.

une métissée sans doute » (*CL*, 42). Arrivé aux abords du Canal Laussat où elle l'entraîne, elle le pique avec un dard, mais celui-ci croit que ce sont des piqûres d'insectes qui infestent l'endroit. Après s'être laissée « effeuiller sans difficulté », elle assiste à la mort de sa victime sans état d'âme (*CL*, 42). « La belle de nuit le regarda froidement agoniser depuis l'obscurité où elle était restée tapie » (*CL*, 43). Bien qu'elle n'ait jamais été formellement identifiée comme étant l'auteure du meurtre de Séraphin, la narration suggère qu'il s'agit bien d'elle. « [I]ntelligente pour de vrai » (*CL*, 43), Marietta est une redoutable manœuvrière. Accentuant son accent brésilien qui l'exotise, jouant à l'immigrée illettrée, elle endort les soupçons du naïf inspecteur Davin dont elle devient l'amante. Une fois l'inspecteur mis en confiance, elle lui demande tout de go : « Inspector, tu voudrais bien me dire ce que cette histoire de corruption qui se dit dans tout Cayenne » (*CL*, 128). Quoique « Davin fut surpris de cette étrange question, tellement éloigné du moment présent [...]. [II] lui raconta une grande partie de ce qu'il savait et se mit un peu en vedette pour épater Marietta » (*CL*, 128). Telle une espionne, sur l'oreiller, elle soutire des informations confidentielles et précieuses sur le déroulement de l'enquête auprès du policier trop heureux d'impressionner sa nouvelle conquête. « Cette fille n'était pas seulement une femme : mais bien plutôt un magnifique animal féminin. Elle transpirait d'une sensualité, à l'état brut, sans sophistication » (*CL*, 102). Apparaissant de manière épisodique dans le roman, elle occupe un rôle important pour séduire les hommes stratégiques, sur ordre de Maurice Dargensson. Durant une visite privée à son domicile, celui-ci raconte à son ami, préfet de la Guyane – subjugué par la tenue (en maillot de bain) et la beauté de la jeune femme :

Ah! Marietta ... [...] Je l'ai recueillie un soir alors que j'étais à la pêche entre les îlets. Elle venait du Brésil sur une tapouille dont elle avait sauté pour échapper à tes limiers gabelous ou autres policiers. J'ai réussi à la faire régulariser et elle m'est reconnaissante car elle considère qu'elle me doit la vie. Elle me rend service parfois... (*CL*, 173)

Seul le lecteur est en mesure d'assembler les éléments dont il dispose pour affirmer qu'il s'agit bien de celle qui a assassiné Séraphin. Tout se passe comme si les forces de police sont manipulées et impuissantes face au pouvoir souterrain incarnés par Dargensson et le préfet et ce, avec l'aval de l'État français.

Jouant un rôle similaire, quoique leurs parcours soient différents, Florette, dans *Chauve qui peut à Schœlcher*, utilise ses atouts physiques pour attirer les hommes. Véritable *vamp*, elle incarne cette figure classique du polar. Née en France, de parents martiniquais, Florette a un parcours de vie difficile. Après le suicide de sa mère, son père sombre dans l'alcoolisme. Livrée à elle-même, la jeune fille tombera dans les filets d'un proxénète dont elle devient la compagne et l'émule. Après avoir commis son premier meurtre durant son adolescence, elle mène une existence au sein de la pègre. Voulant changer de vie, elle intègre le marché du travail conventionnel. Très rapidement, Florette fait l'objet de convoitise de la part de ses patrons qui souhaitent exercer leur droit de cuissage. Stratège, elle « joua la comédie de la petite noire arrivée de sa cambrousse et fascinée par la toute puissante maîtresse blanche » (*CQPS*, 180). Désenchantée, « elle avait décidé que le monde dit honnête était encore plus terrible pour une femme, noire de surcroît » (*CQPS*, 180). Florette retourne dans le milieu du crime. Le roman illustre ainsi que « [l]a violence est présentée comme un moyen de sortir de la domination dans laquelle ell[e] [est] enfermée[e]<sup>390</sup> » comme le postulent Caroline Cardi et Geneviève Cardi dans leur étude portant sur la violence au féminin.

---

<sup>390</sup> Caroline Cardi et Geneviève Pruvost, « Introduction générale. Penser la violence des femmes : enjeux politiques et épistémologiques », dans Caroline Cardi et Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012, p. 36.

La mission de Florette à la Martinique prend une dimension particulière. C'est la première fois qu'elle découvre le pays de ses parents, et par ricochet une partie d'elle-même. Même s'il s'agit d'une tueuse, d'une froide calculatrice, Florette est dotée d'une grande sensibilité. Quand elle découvre la mer, la jeune femme est submergée d'émotion, « comme une petite fille extasiée à qui le Père Noël avait apporté l'un de ses beaux joujoux que l'on voit en rêve » (*CQPS*, 176). Sa rencontre avec la mer n'a rien d'exotique : « quelque chose d'indéfinissable s'était passé en elle. [...] des larmes avaient mouillé ses yeux » (*CQPS*, 177). À travers ce personnage, le roman met en scène la figure peu investie de la « négropolitaine<sup>391</sup> » au sein de la littérature antillaise. Florette pose un regard sans complaisance sur les travers de la société martiniquaise, notamment en ce qui a trait à son mimétisme de l'Hexagone. Florette

entrait dans les débats et dans les préoccupations des uns et des autres, plus elle avait l'impression que l'île doublait triplait de volume, devenait caisse de résonance d'un mode fait de tous les mondes. Où l'Afrique exigeait réparation pour les arrières-petits-fils d'esclaves. Où l'Inde ennoblissait et réhabilitait ses divinités. Où l'Europe se dédouanait par un repentir actif. Où l'Amérique planait comme un vautour avide au gosier insatiable (*CQPS*, 181).

Mais la jeune femme n'est pas en visite touristique; elle doit aider à la capture de Pierre, un enquêteur martiniquais aguerri. Quel est son point faible? Les femmes. C'est pour cela que cette belle « [k]alazaza au port altier » (*CQPS*, 135), au « corps parfait » (*CQPS*, 175) met tout en oeuvre pour le séduire. Sans difficulté, elle l'attire dans un appartement où elle lui offre une boisson contenant une drogue, ce qui facilite l'enlèvement de Pierre par des complices.

Suite à sa libération, Pierre repère à nouveau la jeune femme, lors du carnaval. Bravant l'ordre de ses commanditaires, elle prend part à la liesse populaire. L'enquêteur la prend en filature et la découvre nue dans son logis. Leur rencontre inopinée donne lieu à des ébats sexuels

---

<sup>391</sup> Personne étant née et ayant grandi en France métropolitaine et dont les parents sont antillais.

qui basculent dans la violence. Après avoir reçu une gifle de la part de son amant qui veut l'inciter à livrer ses complices, Florette réplique en lui donnant un « un coup de poing [...] en plein foie. [...] un méchant coup de pied sous le menton qui l'expédia hors du lit. Une karatéka chevronnée, doublée d'une tueuse! » (*CQPS*, 184-85). Mais l'enquêteur se défend, « [o]ubliant qu'il avait affaire à une dame, Pierre se déchaîna, ne s'arrêtant que lorsque, lèvres fendues, dents cassées, elle demanda grâce » (*CQPS*, 185). Au même moment, son commanditaire arrive sur les lieux et la traite de « connasse » (*CQPS*, 186). Pour se sauver d'un mort certaine, Pierre « s'en saisit comme d'un bouclier, puis la catapulta de toutes ses forces sur Yamin Jabot. Un coup de feu claqua, Florette poussa un grand cri et s'effondra » (*CQPS*, 186). Malgré sa mort brutale, elle « avait magistralement tenu son rôle » (*CQPS*, 182), mais Jabot ne manifeste aucune sensibilité à l'égard de celle qui était aussi son amante occasionnelle. Celui-ci « n'eut pas un regard pour sa complice gémissante sur le sol et perdant son sang » (*CQPS*, 186). Les conditions du décès de la jeune femme dévoilent la mise en scène d'un monde impitoyable. Le roman de Delsham confirme ici le postulat d'Évrard voulant que « [l]'érotisme incarné à travers les figures de garce, de la vamp ou de la femme fatale acquiert souvent une coloration tragique<sup>392</sup> ». À l'inverse de Marietta, Florette connaît une fin fatale dans son pays d'origine qui peut se lire comme une remise en cause du projet « naïf » d'aller en quête de ses origines. Sa mort violente participe à la déconstruction du mythe des origines.

---

<sup>392</sup> Franck Évrard, *op. cit.*, p. 121.

## *Le « parrainage » de la criminelle*

Comparativement au nombre de protagonistes masculins, les criminelles sont minoritaires.

[O]n rencontre peu de femmes, au premier plan en tout cas. [...] Les femmes sont maintenues hors du champ de bataille. Elles possèdent, tout au plus, le droit d'inciter au crime [...]. La femme fatale, tentaculaire, appelée à séduire pour mieux détruire; la vampire, la nymphomane, la croqueuse d'hommes<sup>393</sup>.

Dans notre corpus, il n'y a pas de femme qui commet une infraction grave sans l'assistance d'un personnage masculin et ce, même si elle conçoit le crime, l'exécute parfois. Dans tous les cas, elle n'est pas complètement autonome tout au long du processus. Sinon, la criminelle agit pour le compte d'un commanditaire masculin. Aussi, on retrouve peu de corps à corps avec un enquêteur, excepté le cas de Florette qui est une tueuse professionnelle. Point d'armes à feu, de bombes ou de grenades jugés, peut-être, trop masculins. La violence au féminin s'exerce sous l'égide masculine. Il reste que la violence au féminin reste scandaleuse car il est impensable que celle qui donne la vie puisse aussi l'enlever. Voilà peut-être pourquoi ces personnages féminins ont en commun de commettre des meurtres sous la supervision d'un homme ou pour le compte d'une organisation patriarcale. En réalité, il s'agit

[d]es violences féminines sous tutelle. [...] Soit la violence est pensée comme le propre du féminin : son irruption est l'expression même de la féminité, ethnicisée, biologisée ou psychologisée, qu'il faut alors contrôler, réprimer, déposséder du pouvoir de violence, soit la violence exercée par les femmes est une violence subordonnée à celle des hommes, elle s'inscrit dans la domination masculine à laquelle finalement elle participe. Dans les deux cas, la femme violente n'apparaît pas comme une figure trouble. Sa capacité d'agir est entamée et la dimension subversive et politique de l'usage qu'elle fait de la violence est niée. *Une violence féminine à « civiliser »* et donc à contrôler<sup>394</sup>.

---

<sup>393</sup> Anne Lemonde, *Les femmes et le roman policier*, Montréal, Québec/Amérique, 1984, p. 137.

<sup>394</sup> Caroline Cardi et Geneviève Pruvost, *op. cit.*, p. 28.

D'après les chercheuses, Carole Cardi et Geneviève Pruvost, la toute-puissance masculine s'exerce aussi sur la violence au féminin :

*Sous le joug de la domination masculine.* Pour déresponsabiliser les femmes dans leur usage de la violence, une autre option consiste à les reconnaître comme actrices à part entière, mais soumises au régime de la domination masculine. Il s'agit d'une violence subordonnée à la violence des hommes qui restent considérés comme les véritables bras armés de la violence ou les plus dangereux, tandis que les femmes seraient plus inoffensives ou useraient des armes du faible. Dans ce cadre d'analyse, les femmes perdent leur statut de sujet violent et passent même parfois du statut de bourreau mineur à celui de victime. Il s'agit alors d'une violence déléguée et non autonome. Les femmes n'accèdent pas au statut de sujets à part entière, susceptibles de revendiquer la pleine possession et maîtrise des fins et des moyens<sup>395</sup>.

Dans une étude de Cardi et Pruvost sur la violence des femmes, il apparaît que plusieurs personnages féminins

tentent de briser le carcan de la féminité, souvent en utilisant cette féminité même afin de défier les hommes et la société régie par les lois du patriarcat. Cantonnées aux rôles secondaires de fille, épouse, mère et grand-mère, [...] ces femmes cherchent à échapper au joug masculin. Ainsi, la déviance et la rébellion des femmes s'expriment dans les récits [...] sous diverses formes : l'amour qui se vit contre nature [...] ou à l'encontre des normes établies par la communauté [...]; la prostitution [...]; les violences verbales et corporelles<sup>396</sup>.

Bien que ces observations ne concernent pas le polar, de manière spécifique, elles peuvent s'appliquer à notre corpus. Ce dernier ne déroge pas à cette représentation de la violence au féminin à savoir que les crimes commis par les femmes sont encadrés par une figure masculine.

Dans la liste des criminelles, la figure de la femme-mère est peu présente, d'où un certain conservatisme peut-être lié à l'image idéalisée de la femme « poto-mitan » de la société antillaise. « De façon générale, la femme est magnifiée quand elle est mère, car elle constitue le pivot

---

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>396</sup> Ashwiny O. Kistnareddy, *op. cit.*, p. 116.



central de la famille<sup>397</sup> ». Toutefois, il faut signaler le personnage de Matéa dans *Le Soleil du fleuve* qui se sert de son bébé pour faire de la contrebande. Force est de constater que les œuvres à l'étude concourent à renforcer, dans une certaine mesure, l'image de la femme assujettie au pouvoir masculin. Cette subordination est notamment accréditée par les romans dont le mobile est l'échec amoureux. Souvent, c'est le protagoniste masculin qui commet l'irréparable.

#### **4. 2. 4 La vengeance**

L'argent, le pouvoir et les intrigues amoureuses constituent les principales motivations conduisant au crime et ce, quelque soient les classes sociales. C'est dans ce cadre que le thème de la revanche amoureuse est exploré dans quelques romans à l'étude.

##### ***La revanche amoureuse***

Thème récurrent du roman policier, l'échec sentimental est à l'origine de plusieurs cas de meurtres. Après quarante ans de rumination, Simon se venge de la tromperie de sa fiancée de l'époque. Dans cette optique, *La Darse rouge* de Pépin illustre combien le roman noir est un genre ouvert « [t]emporellement : l'histoire du livre [ ... ] peut durer fort longtemps ou “faire retour” après des années (thème de la revanche)<sup>398</sup> ». Une semaine précédent son mariage, le jeune homme surprend sa promise en pleine orgie avec ses meilleurs amis : Joe, Minos et Quimpérat. Le quatuor ne se rend pas compte de la présence de Simon. Déshonoré, il disparaît sans donner signe de vie. Il quitte la Guadeloupe, change d'identité et devient un transsexuel.

---

<sup>397</sup> Emeline Pierre, *Le caractère subversif de la femme antillaise dans un contexte (post)colonial*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 106.

<sup>398</sup> Yves Reuter, *Le roman policier*, op. cit., p. 67.

Puis, sous les traits de Man Hermina, il revient dans son île natale. Ses anciens amis ne le reconnaissent pas ce qui facilite l'exécution des crimes. Entre-temps, son ancienne fiancée est devenue madame Quimpérat. Voulant la blesser (in)directement, Simon assassine le trio d'hommes dont son époux, son amant Joe et Minos son beau-frère. Après avoir été enivré, Maître Quimpérat est abattu par arme à feu. De son côté, Minos « a été trucidé sans remords » tandis que Joe a été poignardé (*LDR*, 165). Ces crimes en série, accompagnés d'émasculations, sont considérés comme une « première dans les annales de la Guadeloupe » (*LDR*, 27). En procédant de cette façon, Man Hermina retire aux trois hommes, réputés pour leur libertinage, leur principal attribut masculin. La population perçoit ces meurtres comme des signes de « [m]utations des mœurs » (*LDR*, 12). Sur les scènes de crimes, le coupable laisse des traces faisant référence au comte de Monte-Cristo : des signatures du nom du personnage ou un DVD consacré au célèbre personnage. Ces énigmes indiquent qu'il s'agit d'une vindicte. Une fois confondu par les policiers, après avoir prétexté un changement de tenue, « Simon, habillé une dernière fois en homme, pendait au bout d'une corde » (*LDR*, 165). Son suicide est son dernier acte de violence orienté, cette fois-ci, contre lui-même. Il se substitue à la Loi en punissant ses ennemis, mais aussi en s'infligeant son propre châtement. Au sein de la littérature issue des Caraïbes et du polar en général, la figure du transsexuel est rarement mise en scène. La présence de ce personnage pose la question de l'identité sexuelle dans un contexte sociopolitique où ce sujet est éludé au profit de l'identité culturelle collective.

Dans le même ordre d'idées, à savoir la revanche, dans *Après la mangrove*, le criminel, Eriquet, un professeur d'allemand se fait passer pour un homosexuel ce qui l'exclut pendant longtemps de la liste des suspects. En réalité, il entretient une « relation fusionnelle avec Martine » (*ALM*, 330), une collègue métropolitaine exerçant au collège de Cayenne. Refusant

d'être éconduit et surtout qu'elle puisse renouer avec son ancien conjoint, son amant préfère la tuer. « [I]l devient fou, il pète les plombs. [...] il va prendre la machette [...] puis s'acharne avec sadisme sur sa maîtresse en lacérant le beau visage qu'il a tant aimé » et ce, dans la villa où elle demeure (*ALM*, 330). Cette rage s'apparente à une folie meurtrière. De façon irraisonnée, l'homme massacre la figure de la victime en la tailladant d'une dizaine de coups de coupe-coupe « avec la plus grande sauvagerie, sans frein » (*ALM*, 63). Ce crime passionnel témoigne de la mince frontière existant entre la haine et l'amour, la folie et la raison dans les Caraïbes comme ailleurs.

Le cas de Renaud de la Riboisière dans *Chauve qui peut à Schœlcher* est particulier. Anticonformiste, ce béké envisage d'épouser une femme noire contre les usages de son clan. Recevant un avis défavorable de ses proches, il s'entête. Rapidement, on lui coupe des vivres. Son épouse meurt dans des circonstances troublantes et faute de moyen financier, elle est enterrée comme une indigente. La colère du béké est telle qu'il assassine plusieurs membres de sa famille avant de disparaître pour mener une existence de flibustier et « pour réapparaître, un peu partout, là où parlait la poudre, là où jaillissait le sang » (*CQPS*, 96). La rumeur publique, « Radio Savane » (*CQPS*, 204), affirme qu'il est « le seul béké ayant vraiment aimé une négresse. Un vrai amour, oui! » (*CQPS*, 207). Malgré les années qui passent, ses sentiments pour sa défunte épouse ne s'étiolent pas. « Il constatait que cette vie aventureuse, parsemée de cadavres n'avait pas été le baume qu'il recherchait, sa blessure refusait guérison, sa femme vivait dans toutes les fibres de son corps, de son âme, de ses souvenirs » (*CQPS*, 148).

Après avoir parcouru le monde, le veuf est de retour à la Martinique pour exécuter un contrat. « Depuis son retour dans l'île, les souvenirs déchiraient son cœur et martelaient son

cerveau. L'air du pays avait rouvert des blessures qu'il croyait cicatrisées, le visage de sa femme chérie hantait ses nuits » (*CQPS*, 147). Celui qui se destinait à exercer la profession d'ingénieur agronome est devenu un « [e]xpert en arts martiaux, capable de tuer à mains nues, on affirmait qu'avant de liquider ses ennemis, il aimait bien les torturer un peu. [...] Sous ses dehors de pédéraste mondain, il était extrêmement dangereux » (*CQPS*, 94). Sa violence est à la mesure de sa souffrance. « La violence inassouvie cherche et finit toujours par trouver une victime de rechange<sup>399</sup> ». Alors qu'il est encerclé par Pierre et ses hommes, ses dernières paroles sont à l'intention de son épouse disparue. « Les choses d'ici-bas ne l'intéressaient plus, sa femme lui tendait les bras, il saisit la dague qu'il portait toujours à son poignet droit ». Avant de précipiter sa mort, il murmure à sa femme : « “J'arrive, ma chérie ” » (*CPQS*, 155). En semant la désolation autour de lui, il venge la mort de sa bien-aimée puisque

jamais son cœur n'avait trouvé la paix [...]. Et puis, il était allé au cimetière de Sainte-Thérèse, là où avait été enterrée sa femme. Rien. Il n'avait trouvé aucune trace d'elle. Pas une croix portant son nom. Pas un coin sur terre prouvant que celle qu'il avait aimée, et qu'il aimait encore, avait existé (*CQPS*, 147-148).

Sa revanche contre la société n'est pas seulement motivée par des impératifs pécuniaires. Toute sa vie est marquée par une blessure qui rend le deuil impossible d'autant plus qu'il n'y a pas de lieu de mémoire où il peut se recueillir. Cet anonymat jusque dans la mort rappelle celle des esclaves dont plusieurs sont morts sans sépultures. Renaud de la Riboisière a un profil hors-norme. C'est un sentimental œuvrant dans la grande criminalité, un milieu qui laisse peu de place à l'expression de l'amour.

Dans *Au Vent des fleurs de cannes*, la vengeance guide Serge Chevret d'Orme quand il assassine son rival, Joël de Luynes. D'abord, sur le plan financier, son compétiteur est à l'origine

---

<sup>399</sup> René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 7.

de sa ruine. De Luynes ne lui a pas apporté le soutien qui l'aurait aidé à redresser les finances de son entreprise. Puis, De Luynes est également son concurrent sur le plan sentimental puisqu'il lui a ravi son amante Brigitte Chavero : « C'était ma maîtresse, et je tenais à la garder en tant que telle » (*AVFC*, 154). Non content d'atteindre son adversaire d'une balle, et ce en présence de l'épouse de celui-ci, il tente d'assassiner la veuve et ses enfants de manière à masquer son homicide. C'est qu'il s'est rendu compte que celle-ci l'avait identifié comme étant le meurtrier de son mari. Pour ces motifs, il tente de la contraindre de prendre des médicaments pour faire croire à un suicide et ainsi garantir son impunité. Son sombre dessein échoue car c'est sa propre épouse qui l'en dissuade en le neutralisant avec une carabine. Grâce à « la précision de son tir » (*AVFC*, 158), il perd une oreille. C'est d'ailleurs lui qui lui a enseigné le maniement des armes à feu. Par l'entremise de ce meurtrier, *Au vent des fleurs de cannes* évoque la criminalité qui s'exerce dans les hautes sphères de la société guadeloupéenne.

#### **4. 2. 5 Le mobile financier**

##### ***Le foncier***

L'appât du gain demeure la principale raison qui motive le crime. Essentiellement, les œuvres à l'étude mettent en scène une délinquance en col blanc, « engendrée par la vénalité de la bourgeoisie<sup>400</sup> ». Dans *Du rififi chez les fils de la veuve*, l'élite économique martiniquaise est éclaboussée par le scandale des homicides commandités par trois francs-maçons, Julius Audibert, Benoît Delmont, Philibert Saint-Jérôme respectivement homme d'affaires, rentier et huissier.

---

<sup>400</sup> Alexis Spire, « Pour une approche sociologique de la délinquance en col blanc », *La délinquance en col blanc. Étude de cas*, Champ pénal. Penal Field, Vol. X, 2013, <http://champpenal.revues.org/8582>, consulté le 15 mai 2015.

L'équipe parvient à faire inculper injustement l'un de leurs frères, Joseph Lafontant, pour avoir été incapable de convaincre Jessie – la victime et son amante – de cesser ses actions militantes en vue de préserver un terrain agricole en ville. Ce dernier fait l'objet de convoitises immobilières, « de l'or en barres », mais il est occupé par des activistes écologistes « qui y font pousser des ignames » (*CQPS*, 106). Ne croyant pas à la culpabilité de Lafontant, d'autres frères francs-maçons engagent Jack Teddyson afin qu'il prouve l'innocence de celui-ci. Pour brouiller les pistes, le trio criminel engage un ancien légionnaire serbo-croate, Vladimir Vladimirocvtich. Après l'exécution de son contrat, celui-ci reçoit une balle; il agonise chez Teddyson. Le lecteur ignore qui est à l'origine de son décès, mais le texte suggère qu'il s'agit des commanditaires du meurtre de Jessie. Réduit au silence, l'homme de main européen incarne la figure du Blanc déchu, peu commune dans le corpus caribéen, où le blanc venu d'ailleurs est plutôt représentatif du pouvoir et de la réussite sociale. On est conduit à constater qu'il s'agit d'un étranger et non d'un Métropolitain ou d'un béké. Le pauvre hère est décrit comme « [u]n homme blanc, portant des vêtements élimés et d'une saleté repoussante [...]. Le clochard croato-servo-bosniaque! il portait des hardes et sentait le bouc » (*DRFV*, 174-175). La présence de ce personnage en Martinique peut sembler fortuite, néanmoins elle signale que le crime n'a pas de frontières. En le rencontrant, Teddyson se rend compte que : « Le mondialisation n'était donc pas juste une idée abstraite, un concept vaseux comme je l'avais toujours cru ! » (*DRFV*, 21). Également illustrée par les relations commerciales internationales de Julius Audibert, l'ouverture de la Martinique sur le monde est avérée : « Fréquemment absent de la Martinique – il brassait des affaires à Sainte-Lucie, à Trinidad et en Colombie – Audibert s'intéressait d'assez loin aux faits divers de son île » (*DRFV*, 102). Par le truchement de ce protagoniste, l'île établit des rapports hors du giron français. Ces liens économiques peuvent être interprétés comme un commentaire sur la non-

exclusivité entre la Martinique et la France. Il faut souligner que Confiant est l'un des rares écrivains antillais à plonger une œuvre dans l'univers de la franc-maçonnerie.

### ***La délinquance en col blanc***

*La petite marchande de doses* traite des revers de la défiscalisation, une loi permettant aux propriétaires de bateaux d'investir à l'abri de l'impôt. Des navigateurs indéliçats pervertissent la législation à travers un stratagème efficace que Sophie, une experte en sinistre, pour le compte d'une compagnie d'assurances, décrit au détective et, par extension, au lecteur. Patricia, un jeune skipper, découvre la manœuvre. Pour la neutraliser, des hommes de main sont commandités afin de faire couler son bateau, le *Timoun*, au large de la Dominique. D'ailleurs, le roman s'ouvre sur l'assassinat de la jeune femme, ce qui fait que ce polar emprunte certains éléments au roman à suspense puisque le lecteur « assiste », impuissant, au naufrage de Patricia. Pour l'enquêteur, il s'agit de mettre Le Chabin hors d'état de nuire, puisque celui-ci est rapidement identifié. Originaire de Marie-Galante, cet individu dangereux n'hésite pas à abattre ses ennemis ni à les intimider. N'agissant pas seul, le bandit est à la solde de l'actionnaire principal, Éric Van Hoel, un Métropolitain basé en Floride. Pour réaliser ses missions, le tueur professionnel sollicite les services d'agents d'exécution dont le Dominiquais Quanery, un passeur de clandestins. Les autres complices du Chabin connaissent une fin brutale. C'est le cas Marie-No venu dénoncer l'investigation officieuse menée par Patricia. Sa délation causera sa mort qui survient dans des conditions atroces. Quant au malfrat, il tombe dans un guet-apens fomenté par Sophie, le Poulpe et leurs amis. Kidnappé, séquestré, torturé puis livré à la police, Le Chabin est incarcéré, mais il parvient à s'évader. Le fugitif ne jouit pas longtemps de sa liberté puisque son corps est retrouvé

sans vie. Le lecteur ignore qui est à l'origine de son assassinat, mais il sait que son tortionnaire s'est acharné sur son sort.

Les experts déterminèrent que ce qui lui avait traversé l'œil puis le crâne et le clouait au volet était une clef utilisée pour le démontage des fourches télescopiques de motocyclette. Un outil long, épais et peu affûté [...] avait dû être enfoncé à coups de marteau. Les parties génitales de Norbert avaient été réduites à quelque chose d'indéfinissable, mais de visqueux. [...] Reste que quelqu'un en avait eu marre de ses méthodes et le lui avait fait savoir (*PMD*, 141-142).

Sans conteste, ce sont les subalternes qui trouvent la mort dans des conditions violentes tandis que le mystérieux commanditaire jouit d'une totale impunité. Ce dernier s'est empressé de disparaître « à destination d'un de ces pays qui se sont fait un nom en accueillant les nazis en retraite anticipée, les dictateurs en exercice et les politiciens français » (*PMD*, 144). L'impunité du cerveau du crime s'accompagne d'une critique de la toute-puissance des sociétés commerciales et mondialisées. Si les enquêteurs ont pu démanteler le réseau des fraudeurs et de leurs intermédiaires, la portée de leurs actions est relative puisque les policiers se heurtent à la connivence des États complices avec les délinquants en cols blancs. Le dénouement du roman invite à une réflexion sur une justice à deux vitesses, celle pour les nantis et celle pour ceux qui ne peuvent s'offrir les services d'hommes de loi aguerris, véritables mandataires « dans la sécurisation des pratiques délinquantes des dominants<sup>401</sup> ».

L'impunité des meneurs trouve un écho dans *Canal Laussat* qui allie la politique à l'argent sale. Une nébuleuse affaire de financement illégal compromet un parti politique indépendantiste guyanais. Plusieurs acteurs du monde financier et politique sont suspectés par le commissaire Albertini. Pour étouffer l'affaire, des protagonistes sont assassinés selon plusieurs modes opératoires : dard empoisonné, accident de voiture ou incendie criminel. Un mystérieux

---

<sup>401</sup> Alexis Spire, *op. cit.*, consulté le 29 juillet 2015.



homme de main, « [u]n grand gaillard créole » à la « main crevasseuse dans une chevelure mal tenue », chauffeur d'une fourgonnette bleue, reçoit les ordres d'un commanditaire anonyme, par téléphone (*CL*, 146). Le truand manifeste de la déférence envers son employeur, ce qui laisse penser que celui-ci jouit d'une position sociale élevée. L'identité des deux hommes ne sera pas révélée. Avec la complicité du bandit, deux militants indépendantistes devenus encombrants sont exécutés : Marinette Duloup et Pierre Serdet. Une petite frappe, surnommée Alex, « un petit dealer de modeste envergure mais dont les yeux et les oreilles fonctionnaient bien », trouve la mort, lui aussi, dans des circonstances troublantes (*CL*, 64). Même si un doute plane quant à l'identité du commanditaire, le lecteur est en droit de penser que cet indic travaille aussi à la solde de Dargensson, président du conseil régional et indépendantiste notoire. C'est ce dernier qui parvient à manipuler la police en lui livrant des informations biaisées par le truchement d'Alex. Vu que la lumière n'a pas été faite autour de son décès, l'homme de main (celui de la fourgonnette) s'en étonne auprès du commanditaire : « Monsieur, je ne m'explique pas la mort d'Alex à Macapa ... Dans mon métier, on est le plus souvent méfiant, et superstitieux aussi » (*CL*, 148). Classés sans suite, les homicides ne seront jamais attribués au principal coupable que le lecteur et le commissaire Albertini soupçonnent. L'habileté de Dargensson et ses relations privilégiées avec le préfet le sauve d'une inculpation pour fraude et meurtres. De fortes sommes sont détournées afin de financer, selon ses dires, l'indépendance guyanaise. Par esprit de revanche sur la Métropole, différents protagonistes à des postes stratégiques trompent le gouvernement français qui diligente des inspecteurs venus de l'Hexagone pour effectuer un contrôle financier. Le constat de l'un d'entre eux est sans appel :

Il me faudrait des journées entières pour vous décrire toute l'étendue de la prévarication, de la concussion et du népotisme que nous avons mis à jour! En français de base, M. le Préfet, on parlerait de « magouilles » et de « politiciens véreux ou pourris ». C'est une des plus monstrueuses choses qu'il m'ait été donné de voir dans toute ma carrière!!! [...] Ce Dargensson s'est servi au-delà de tout ce que je croyais être possible (*CL*, 108).

Pour des raisons politiques, et pour ne pas réveiller la poudrière guyanaise qui peut exploser au moindre conflit, la Métropole fait le choix de la paix sociale. C'est à ce prix que les meurtres ne sont pas élucidés. Depuis Paris, les instructions données au préfet de la part des services secrets français sont formelles : « si le juge se mettait à trop bien chercher, prière d'en avertir Paris; si on pouvait détourner la meute, prière d'ouvrir les pistes vers les voies de garage » (*CL*, 147-148). Dans *Canal Laussat*, l'échec du policier est le signe de sa désillusion envers une justice aphasique face à la délinquance en col blanc. Désabusé, il négocie sa mutation auprès du préfet après que l'enquête lui ait été retirée. Bien que le représentant de l'État ait été averti par le policier, il juge que sa thèse « était complètement farfelue certes, mais plausible. Il ne fallait pas la voir se répandre puisque les consignes de Paris étaient de calmer le jeu. Or, il fallait survivre à l'alternance... » (*CL*, 168). Si la fraude fiscale n'est pas un sujet nouveau au sein du roman noir, il reste que l'impunité des dirigeants renvoie à une complicité entre la Métropole et ses représentants en Guyane, et ce dans le but de faire échec aux mouvements indépendantistes.

Notons par ailleurs que le lecteur en sait plus sur l'investigation que l'ensemble des personnages y compris l'enquêteur, ce qui constitue un écart par rapport à la convention. Raymond Perrot l'atteste : « [p]ar rapport au lecteur, l'enquêteur a toujours un indice d'avance<sup>402</sup> ». Vu que le lecteur dispose de tous les indices permettant d'identifier les coupables finalement, c'est à lui de mener l'enquête, d'établir des recoupements. En dépit des informations mises à sa disposition, des zones d'ombre subsistent et le roman s'achève sur de nombreuses interrogations. Comment Alex a-t-il été tué? Par qui? Qui est cet obscur individu qui circule dans une fourgonnette bleue? Est-ce vraiment Dargensson le commanditaire de tous ces meurtres?

---

<sup>402</sup> Raymond Perrot, *op. cit.*, p. 102.

Quoiqu'il en soit, il est clair que ce sont les autorités politiques qui empêchent l'enquête d'aboutir.

### *Le terrorisme*

Les incertitudes font partie intégrante du roman noir qui concède des fins ouvertes, où le coupable ne fait pas forcément face à la Loi. C'est aussi le cas dans *Chauve qui peut* à Schœlcher qui exploite la thématique du terrorisme dans un contexte post 11 septembre 2001.

Trois tueurs aguerris, œuvrant habituellement pour des puissances étrangères, sont engagés par de mystérieux individus dont le lecteur ne saura pas l'identité. Le Chauve, l'un des criminels, emporte son secret avec lui.

Il n'avait posé aucune question sur les motivations de ses interlocuteurs, se bornant à leur indiquer le numéro de son compte dans une banque d'un paradis fiscal, mais s'il avait résolu de satisfaire ses clients, dans le même temps, il avait décidé d'ouvrir un débouché pour les armes volées à Mourmelon. (*CQPS*, 227-228).

Thématique contemporaine mais peu abordée dans le corpus antillais, le terrorisme a pourtant marqué les annales de plusieurs sociétés caribéennes. Dans le roman de Delsham, de véritables portraits psychologiques des terroristes et des notices biographiques de chacun permettent de comprendre leur parcours. Il ressort que des facteurs environnementaux ont fortement influencé leur choix de vie.

Marie-Antoinette dit le Chauve est issu d'un milieu défavorisé, élevé par une mère infirme et monoparentale. À l'âge de 17 ans, il commet son premier homicide afin de s'approprier une forte somme d'argent cachée sous le matelas d'un homme âgé. Seule sa mère le

soupçonne, mais elle observe un silence complice. À la mort de celle-ci, il quitte la Martinique pour le sud de la France. Après avoir mené une vie faite d'insouciance, c'est au sein de l'armée qu'il est formé en tant que tueur professionnel, dans un commando d'élite; « il fut initié aux rudiments de l'assassinat officiel » (*CQPS*, 231). Ses pérégrinations le mènent au Katanga où il exerce en tant que mercenaire, puis en Europe. En Afrique, « [i]l ne s'embêta pas, viols et meurtres étaient son quotidien » (*CQPS*, 231-232). Sa violence est telle que « [t]rès vite, à l'énoncé même de son nom, les polices de ces différents pays entraient en transe » (*CQPS*, 232). Sa feuille de route impressionnante fait qu'il « était recherché par toutes les polices européennes : proxénétisme sur une grande échelle en Allemagne, trafic de drogues en Angleterre, meurtres et trafic de devises en France, attentat à la bombe en Espagne, kidnapping en Hollande, etc. » (*CQPS*, 47).

La trajectoire de son comparse, Yamin Jabot, est différente. Né à la Guadeloupe qu'il quitte très jeune, il suit ses parents mutés en Côte d'Ivoire. Rapidement, le nouvel arrivant prend ses distances avec les Français expatriés « englué[s] dans un racisme ordinaire » (*CQPS*, 89) pour se rapprocher des Ivoiriens. Suite à un séjour dans son île natale, il se remet en question. La Guadeloupe étant secouée par des attentats en lien avec des revendications indépendantistes, le jeune Jabot s'intéresse à la politique et finit par se radicaliser quand il fait la rencontre d'un terroriste palestinien.

Son cœur bascula du côté de tous les opprimés de la terre et il décida de suivre ce dernier. Il fut éduqué dans la haine de l'Occident en général et de l'Amérique en particulier. A l'âge de vingt ans, il était devenu une parfaite machine à tuer, portant mort et désolation dans les capitales qui soutenaient Israël (*CQPS*, 91).

Après avoir pris les armes pour des raisons politiques, il devient tueur professionnel, à sa solde. Ses divers contrats lui permettent d'amasser une grande fortune : « Il ne tua plus que pour son

compte en banque suisse, qui s'épaississait au rythme des vies éteintes » (*CQPS*, 92). Il est désigné comme le « terroriste le plus redoutable de la planète » (*CQPS*, 86). Yamin Jabot, Marie-Antoinette et Renaud de la Riboisière complètent le trio meurtrier qui « avai[t], en effet, le même mépris de la vie, la leur et celle des autres » (*CPQS*, 92). Compte tenu des informations qui sont fournies par le texte quant au passé des criminels, ces personnages apparaissent comme les produits d'une société cynique. Pour exécuter leur mission, les trois hommes recrutent localement. Si de la Riboisière « n'hésiterait pas à se jeter contre un arbre si c'était là le seul moyen d'accomplir sa mission », son homme de main dont on ignore le parcours, « pleurnichait » face à la tournure que prenaient les événements à savoir la course-poursuite avec la police et « avec les gindarmes », selon ses termes (*CQPS*, 146). Le truand occasionnel servira de bouclier à Pierre et trouvera la mort dans un accident de voiture. Par contre, de la Riboisière est d'un autre acabit. Face à ce criminel, les policiers classiques ne font pas le poids. Pour échapper à un projectile tiré par le terroriste, « Ti-Émile sauta dans un trou, le brigadier Fêt-Nat tournait sur lui-même comme un hanneton privé de ses pattes » (*CQPS*, 153). Même en formant une équipe de trois policiers, avec le concours de l'agent Marie-Rose, ils « ne sont pas à la hauteur de ce type » (*CQPS*, 154). Le suicide de la Riboisière illustre leur échec cuisant. Cette destruction de soi apparaît alors comme une illustration de ce que les sociologues identifient comme « une désagrégation sociale<sup>403</sup> ».

Les cas de suicide dans notre corpus se produisent quand le criminel est sur le point d'être arrêté. Pour ne pas se soumettre à la loi et échapper à une condamnation, le coupable préfère se donner la mort plutôt que de subir un jugement moral qui remettra sa toute-puissance en question. À la suite d'Émile Durkheim, Michel Maffesoli convient que « le suicide, caractérise l'*acmé*

---

<sup>403</sup> Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 15.

d'une civilisation<sup>404</sup> ». Bien que le suicidé commette une violence contre lui-même, « [l]e suicide, comme toute conduite humaine a toujours une dimension de message adressé à l'autre<sup>405</sup> ». Non seulement la thématique du terrorisme rappelle que les Antilles en ont été le théâtre, mais qu'elles sont aussi soumises aux enjeux internationaux qui découlent du 11 septembre 2001.

### ***Le vol de bijoux***

Classique du genre, le vol de bijoux est mis en scène dans *Le soleil du fleuve* d'André Paradis, titre aux accents poétiques. Alors que le propriétaire d'une mallette relie la poignée de la valise – dont le contenant s'élève à six millions de francs – à sa main, par une chaînette, celle-là est coupée. Le commanditaire du crime demeurera mystérieux. Tout au plus sait-on qu'il s'agit de « quelqu'un de puissant, qui connaît du monde et pas seulement en Guyane ni à Parbo » (*LSF*, 28). Seul des receleurs et un homme de main sont identifiés. Le corps de Jacques Clairot est retrouvé sans vie avec deux balles dans la tête, le long d'une route. « [C]'était une brute sans morale, et qui ne brillait pas par une intelligence supérieure. Mais il faisait son travail de truand sans haine ni trahison particulières » (*LSF*, 29). Quant à la liste des intermédiaires, elle est étonnement longue : un Brésilien qui « avait la peau très claire » (*LSF*, 77); Merlin, un enseignant métropolitain, qui devait garder un sac remis par le Brésilien en échange de cinquante mille francs; de jeunes délinquants d'origine étrangère en quête de liquidités perpètrent un braquage chez Merlin et s'emparent dudit sac; une jeune femme récupère le butin lorsque les braqueurs périssent dans un accident de voiture; Matéa, une jeune mère Bushinguée assure le transport de quelques pierres pour le compte d'un Chinois basé à St-Laurent; des bandits de Georgetown

---

<sup>404</sup> *Loc. cit.*

<sup>405</sup> Christophe Dejourn, « Suicide », dans Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire de la violence*, Paris, PUF, 2011, p. 1241.

braquent Matéa sur la route et subtilise les bijoux; la jeune femme les récupère et les confie à Michel qui l'a prise en auto-stop; Michel jette les pierres précieuses sur le bord de la route, craignant d'être accusé par la gendarmerie de complicité, mais avant ce geste, il conserve une émeraude et un rubis; Rol, un collégien les ramasse et les apporte en classe; son enseignante Il-Younga conserve les bijoux pour les remettre aux gendarmes, mais elle garde un saphir; Rol s'enfuit à nouveau avec les bijoux avant l'arrivée de la gendarmerie; son frère prend quelques pierres, mais plusieurs d'entre elles finissent par être récupérées par des gendarmes; le bijoutier récupère les pierres restantes, mais il est victime d'une nouvelle tentative de vol à son domicile; Sylvie, une invitée du bijoutier, profite de l'agitation pour dérober un diamant.

Quand bien même les enquêteurs parviennent à intercepter une partie des bijoux, la totalité ne sera pas retrouvée puisqu'ils passent de main en main et presque tous les intermédiaires, fortuits ou non, se servent. C'est en cela que le récit de ce vol est inusité sans compter que les voleurs se font voler à leur tour, ce qui entraîne un grand nombre de péripéties qui complexifient l'enquête. Si plusieurs personnes trouvent la mort en lien avec le vol de bijoux, le lecteur en sait peu sur eux. Il ignore jusqu'au nom de plusieurs victimes. Leur mort est secondaire dans le roman. De surcroît, l'investigation policière est représentée de manière inhabituelle. Le policier métropolitain Fravar – dont on ne sait pas grand-chose – mène l'enquête, mais il n'est pas le personnage principal. Esquissé, il apparaît rarement, soit au début et à la fin du roman. La place minimale laissée à l'enquêteur s'accompagne d'une modification, dans la manière dont est traitée la thématique du vol de pierres précieuses. Quoique l'investigation soit conduite avec une grande discrétion, elle porte fruit. Il faut souligner que la fanfaronnade de Rol aide grandement les forces de l'ordre dans leur recherche. Traditionnellement au courant de l'enquête, le lecteur ignore beaucoup de détails ayant mené au fait que le butin soit retrouvé,

même partiellement. En fait, la gendarmerie est présentée comme étant peu compétente puisqu'elle ne parvient pas à identifier tous les intermédiaires. Elle fait le constat que sept pierres sont manquantes, mais elle ne peut procéder à aucune arrestation; les contrevenants ne risquent pas d'être châtiés. À cela s'ajoute qu'à plusieurs reprises, le butin se trouve à proximité des gendarmes. Par exemple, lors d'un accident de voitures impliquant une conductrice et des fuyards, une motocycliste récupère le sac contenant les bijoux alors qu'elle observe, non loin d'elle, « les gendarmes s'agiter dans l'embouteillage provoqué par l'accident » (*LSF*, 87).

La diversité des personnages ayant été en contact avec les bijoux permet de faire le tour de la société tout en brossant un portrait social, culturel et linguistique de la Guyane. Bien que son titre semble pittoresque, le roman dépeint une violence qui traverse divers milieux de la société guyanaise. Outre quelques groupes sociaux habituels, à savoir les Créoles, les Métropolitains, les Antillais, les Surinamiens, les ressortissants du Guyana, les Haïtiens, les Chinois, les Brésiliens, *Le Soleil du Fleuve* met en scène la figure inhabituelle du Bushingué, à travers Matéa. Incontestablement, il est question des communautés marrons dans *Canal Laussat* et *Après la mangrove*, mais aucun personnage issu de ces groupes ne prend la parole, ce qui n'est pas le cas de Matéa. Alors qu'elle est née en Guyane française, la jeune femme doit justifier d'un titre de séjour sur le territoire et subit la stigmatisation. Téméraire, elle n'hésite pas à poursuivre les bandits qui l'ont braquée afin de récupérer les bijoux qu'ils lui ont pris. Elle y parvient, à la stupéfaction de Michel, le chauffeur créole pétri de préjugés à l'encontre des Noirs marrons. En fait, le roman regroupe un nombre pléthorique de personnages qui occupent le premier plan, le temps de quelques séquences, avant de s'éclipser. En même temps, les nombreux lieux dépeints sont autant de marqueurs d'étapes des bijoux. Le butin volé devient le personnage principal et tous les protagonistes gravitent autour de lui. Comme dans *Canal Laussat*, le lecteur est le seul



capable de réunir tous les éléments de l'affaire, même s'il ne saura pas identifier le cerveau du crime.

Tout se passe comme si n'importe qui peut commettre un délit; il suffit que l'occasion se présente. Les attitudes de Michel, un homme sans histoire et celle de l'enseignante, sont révélatrices. Devant les pierres précieuses, ils ne peuvent résister à leur pulsion. Après son geste, Il-Younga « se sentit malade de peur et de culpabilité. [...] Son cœur se mit à battre si fort qu'il faisait trembler le corps tout entier » (*LSF*, 211). Quant à Michel, « [i]l voulut remettre les deux pierres dans le chiffon, mais sa main ne lui obéit pas » (*LSF*, 195). Le roman fustige les inégalités sociales qui sont à l'origine de ces « crimes ». Dès lors, il serait presque injuste de punir tous ces « petits » voleurs, malgré eux. Par ailleurs, le roman s'achève sur des points non élucidés. Qui est ce puissant commanditaire? Quel circuit les pierres ont-elles emprunté avant de rejoindre la Guyane? Qui est ce recéleur Chinois? Qu'advient-il des pierres dérobées par la pléthore d'intermédiaires? Qui sont les victimes? Le lecteur devra s'accommoder de quelques zones d'ombre.

#### **4. 3 Les victimes**

Souvent découverte au début du roman, la victime est un personnage central du polar. Au fil de l'enquête, le lecteur parvient à dresser son portrait : sa description physique, son caractère, son mode de vie, ses relations, etc. Tel que nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, en évoquant la part mémorielle dans l'expression de la violence au sein des sociétés caribéennes, les romans se construisent souvent autour d'une victime qui est la proie de violences politiques, historiques et sociales.

Qu'il y ait une victime en chacun des personnages et que la victime puisse être n'importe qui révèlent un monde dans lequel agressions et crimes sont monnaie courante et témoignent de l'état de dégradation d'une société dans laquelle le dysfonctionnement est devenu la règle. Sous l'apparence de la culture, la sauvagerie a repris ses droits...<sup>406</sup>.

C'est aussi ce que suggère la mise en scène de l'impunité dans plusieurs œuvres à l'étude qui s'accompagne d'une réflexion sur le statut de la victime.

L'émergence de la victime signifie aussi la reconnaissance publique de la souffrance endurée par une personne singulière ou par un groupe, de l'expérience vécue de la violence subie, la prise en considération du traumatisme, et de son impact ultérieur. Elle marque la présence du sujet personnel dans la conscience collective, en politique, dans la vie intellectuelle, elle témoigne d'une sensibilité accrue aux problèmes non plus seulement du fonctionnement social, et de la socialisation, mais aussi de la subjectivation, et des risques de désobjectivation<sup>407</sup>.

Parmi les victimes dans le polar caribéen, figurent notamment les femmes et les enfants.

#### **4. 3. 1 L'enfant**

Dans *Saison de porcs*, la figure de l'enfant occupe une place de choix. Des enfants font l'objet d'un trafic d'organes et sont sacrifiés pour le compte de riches occidentaux en quête de prolongation de leur existence. Ce commerce inique est assuré par une secte protestante américaine qui lui garantit une couverture religieuse. Localisé sur le littoral, un hangar lugubre fait office de clinique. Venu sauver sa fille dont le corps est destiné à être dépecé, l'inspecteur Azémar découvre trois individus dont le lecteur ignore les attributs : « visiblement surpris, autour du corps de quelqu'un allongé sur une couchette. Du sang tachetait leurs blouses blanches qu'ils portaient » (*SP*, 100). Il s'agit de la dépouille d'un garçonnet, « un enfant, dont l'abdomen était

---

<sup>406</sup> Yves Reuter, *Le roman policier*, op. cit., p. 68.

<sup>407</sup> Michel Wieviorka, *La violence*, op. cit., p. 100.

ouvert sur la couchette [...]. Il y avait dans l'un des trois parties de la malle, un organe sanglant qui semblait palpiter » (*SP*, 100). Quant à Mireya, elle est ligotée sur un lit.

La violence envers les plus vulnérables, les enfants, débute dès l'ouverture du roman, ce qui préfigure la suite. Confiée aux bons soins de prêtres vaudous en échange d'une forte somme d'argent, une fillette se met à dépérir. Malhonnêtes, les officiants font pression sur la mère afin d'augmenter les enchères. Désespérée, la jeune femme fait appel à l'inspecteur Azémar pour reprendre sa fille. À la vue de cette dernière, le policier « resta ébahi devant le spectacle de cette petite fille qu'il avait connue belle, joufflue, pleine de vie, maintenant réduite à l'état d'un squelette allongé dans ce lit, le corps emmitouflé dans plusieurs T-shirts sales et délavés » (*SP*, 10).

Dans les deux cas de figure, l'État haïtien est montré du doigt. Dans ce cas précis, « le sacrifice est une violence sans risque de vengeance<sup>408</sup> » et sans châtement n'eût été l'intervention d'Azémar. Autant des étrangers que des Haïtiens s'acharnent sur des victimes sans défense. Le lecteur en ignore le nombre exact, manière de souligner l'incurie de la justice haïtienne. Ces crimes ont un caractère pseudo-sacrificiel dans la mesure où l'on tue des enfants pour sauver des adultes. L'élite haïtienne participe à un trafic d'organes qui s'exerce à l'échelle internationale. En toute impunité, des individus commettent des infanticides. Dans l'œuvre à l'étude, ce sont les parents, crédules et de bonne foi, qui confient leurs enfants à des institutions censées être respectables (internat protestant ou prêtre vaudou). Or, ce sont des organisations corrompues qui abusent de leur pouvoir envers les plus faibles. Seule l'exécution du *bòkò* est traitée avec la plus haute diligence par la police alors que cet homme est un criminel. La justice ne semble se

---

<sup>408</sup> René Girard, *op. cit.*, p. 18.

préoccuper que des individus en position d'autorité. Quant aux enfants, ils subissent une triple exploitation : en raison de leur nationalité, leur classe sociale, puisqu'ils sont issus de milieux défavorisés, mais aussi et surtout en raison de leur âge. Toutefois, Mireya la fille d'Azémar se révolte à plusieurs reprises contre cet abus : en se débattant lors des piqûres, en jetant un sort à Colin, son agresseur (du moins il en est persuadé), et en abattant Marasa qui avait pour projet de la violer ainsi qu'une autre fillette accompagnée de sa mère. Il s'agit de la même fillette qu'une mort certaine attendait pour avoir été confiée à un *bòkò* dépravé. L'insoumission de Mireya est un signal à destination des adultes qui abusent des enfants. Cette violence peut se retourner contre eux, et par extension contre les oppresseurs, en général. Ce positionnement n'est pas fortuit dans un pays où la culture du *restavec*, de l'enfant domestique, est encore en vigueur. *Saison de porcs* est un plaidoyer en faveur des enfants et de leur statut en Haïti, des personnes particulièrement vulnérables dont on entend peu la voix. L'enfant est désignée comme une victime de choix, mais il refuse de demeurer le souffre-douleur d'une société malade qui se trouve elle-même dans une position infantile, incapable d'assumer sa souveraineté. Chacun peut y entrer et agir à sa guise avec l'aval des autorités haïtiennes. Le Vénézuélien, trafiquant de drogues, et les Américains, trafiquants d'organes, en constituent des exemples frappants. Par conséquent, la violence d'Azémar constitue une réplique face à la dérive d'un pays qui sacrifie ses enfants sur l'autel de l'argent. Indéniablement, la justice haïtienne n'est pas garante de l'ordre social. C'est donc une configuration classique du roman policier qui met en scène des meurtres d'enfants ou des enlèvements tels que dans *Là ou dansent les morts* (1973) de Tony Hillerman, *Le petit été de la Saint-Luc* (1971) de Ruth Rendell ou dans *L'étrangleur d'Édimbourg* (1987) d'Ian Rankin. À son tour, Gary Victor adapte ces thématiques en fonction de l'actualité haïtienne.

#### 4. 3. 2 Les victimes féminines

La figure féminine est souvent désignée comme un personnage « à tuer » ou à tout le moins à agresser (verbalement ou physiquement)<sup>409</sup>. Généralement, sa personnalité suscite la controverse.

##### *Le crime sexiste*

Installée depuis plusieurs années à la Martinique, Myriam Leveque, une métropolitaine, trouve la mort dans des conditions atroces. Cette femme d'affaires prospère est retrouvée assassinée, dans un stationnement, près de son lieu de travail, « [l]a tête à moitié coupée » près de son véhicule, « un gros 4x4 Mercedes » (*CST*, 22-23). Cinquantenaire, cette « blonde » (avec toutes les connotations auxquelles cela renvoie) ne fait pas l'unanimité si l'on s'en tient au témoignage de Pierre Valin, un entrepreneur béké, qui la dépeint comme étant

la métropolitaine la plus sulfureuse de l'île : quand elle avait débarqué avec son frère et ses enfants, elle n'avait pas grand-chose si ce n'est tout le nécessaire à l'ascension sociale d'une femme comme elle : une intelligence au dessus de la moyenne, un très joli cul et un sacré culot. [...] Ses goûts et son sens du contact faisaient d'elle une remarquable femme d'affaires mais elle était aussi une prédatrice redoutablement belle. Elle pouvait se permettre de sélectionner ses clients comme ses amants. Elle choisissait ces derniers plus ou moins mariés, mais toujours beaux, riches et influents, au point qu'elle est surnommée « la belle salope ». (*CST*, 46-47)

Quant à Philippe Armand, son conjoint, « pourtant notoirement cocu », il en riait en privé : « avec les femmes, comme en affaires, il valait mieux être plusieurs sur un bon coup que seul sur un mauvais » (*CST*, 46). Armand prend plaisir à exhiber sa compagne; il « était fier de l'avoir à ses côtés comme d'autres aiment parader au volant de voitures de sport ou posséder le dernier gadget

---

<sup>409</sup> Postulat emprunté à Anne Lemonde, *op. cit.*, p. 137

hi-tech » (*CST*, 48). À l'encontre des conventions sociales, « ils vivaient sous le même toit depuis une quinzaine d'années sans être ni mariés, ni concubins. Cette situation, qui faisait jaser dans son milieu où il était le seul "célibataire", n'avait pas évolué lors de la création du PACS » (*CST*, 30).

Sans scrupule, Myriam use de ses atouts physiques pour l'aider à gravir l'échelle sociale y compris auprès des banquiers dont elle obtient des financements surtout « "si elle écarte les jambes" » (*CST*, 48). Décrite comme une opportuniste, une femme « perfide », un escroc, elle exerce beaucoup d'influence dans le milieu des entreprises de travaux publics, un secteur traditionnellement masculin (*CST*, 135). Elle possède aussi environ la moitié des agences immobilières de la Martinique. La gestion de ses affaires lui vaut des paroles blessantes de la part de ses détracteurs, selon les affirmations de Laurent, son fils. Il déclare que sa mère ne fréquente

que des hommes puissants ou bien membrés. [...] Maman était très belle. Elle en profitait et elle avait bien raison. Il n'y a que Mickaël qui ne lui soit pas passé dessus. [...] Peu d'hommes osaient faire ce qu'elle faisait mais elle avait tout compris : il ne fallait pas mêler les affaires, les sentiments et le cul (*CST*, 56).

Femme indépendante, visionnaire, avant-gardiste, issue d'une « minorité » au sein de l'élite locale, mère de famille, Myriam réussit à franchir tous les obstacles à sa réussite pour amasser une grande fortune. Grâce à sa position sociale, l'entrepreneuse « a pour habitude de choisir ses amants. C'est elle qui décide et non l'inverse » (*CST*, 65). En raison de sa sexualité libre, elle ne correspond pas au poncif de la figure maternelle asexuée. Au fil de l'enquête, Simeoni « commençait à appréhender le caractère complexe de la victime » (*CST*, 160), considérée comme une croqueuse d'hommes. Sans circonlocutions, le juge responsable d'instruire le dossier assène, à l'intention du gendarme : « Leveque était une salope, celui qui l'a tuée avait certainement de bonnes raisons. Mais vous débarquez et vous n'avez cesse de chercher la petite

bête, de comprendre le pourquoi, le comment et le reste ... » (*CST*, 193). En fait, le magistrat critique la minutie de Simeoni et avalise, indirectement, ce meurtre.

C'est avec assurance que Leveque éconduit un vagabond qui l'aborde sauf que celui-ci ne l'accepte pas. Il se venge en l'assassinant sauvagement. Le texte n'épargne pas au lecteur les détails scabreux entourant sa mort :

[s]i la mort avait été rapide, elle n'avait pas été immédiate. Un coup avait sectionné la jugulaire, empêchant le sang d'arriver au cerveau. Mais celui-ci avait pu fonctionner encore quelques secondes, assez pour réaliser ce qui arrivait. Quant à la douleur, il n'était sûr de rien car la lame avait buté sur la colonne vertébrale et n'avait pas sectionné la moelle épinière, épargnant ainsi les liaisons nerveuses (*CST*, 30).

Pour avoir refusé d'offrir des faveurs sexuelles à ce déséquilibré, elle est exécutée avec barbarie. Il s'agit d'un crime à caractère sexiste puisque, lors de ses aveux, l'homme la traite de « salope » à plusieurs reprises (*CST*, 229). Il exprime toute sa hargne envers sa victime qui a refusé de voir cette homme se « branle[r] » devant elle (*CST*, 229). En réaction contre le harcèlement sexuel qu'elle subissait, Myriam avait fait appel à la police qui avait sommé l'individu de déménager, manu militari, car il squattait une guérite en face de l'établissement qu'elle dirigeait. Pour ces motifs, l'entrepreneure est brutalement assassinée.

### ***Le crime passionnel***

Une autre métropolitaine, Martine, trouve la mort dans des circonstances brutales, dans le roman de Robin. Découvert par la femme de ménage, le cadavre est défiguré. La victime exerce la profession d'enseignante au collège de Cayenne. À tort, le meurtre est attribué à des malfaiteurs originaires du Guyana. Le coupable n'est cependant nul autre que son amant. Refusant la rupture, il s'acharne sur le visage de son ex-compagne, par vengeance, mais aussi

pour la punir. Cette histoire d'amour vire au drame. Eriquet saccage « le beau visage de Martine Arcelin. Un fort joli minois encadré de cheveux auburn qui lui tombent sur les épaules. La figure est lisse, une harmonie pure à la Botticelli s'en dégage » (*ALM*, 122). Le nombre élevé de coups de couteau est le signe de toute la haine du tueur et de sa volonté de détruire l'être aimé. De tout temps, la passion amoureuse associée au crime fascine les écrivains et le polar caribéen n'est pas en reste. Les opinions préconçues qui désignent les étrangers, notamment les ressortissants du Guyana comme coupables d'office, sont remises en cause du moment qu'ici le meurtrier est un Européen.

### ***La femme qui en sait trop***

Quadragénaire, originaire de l'Hexagone, Patricia Deuille, un jeune skipper, est au service d'une société de navigation. Rapidement, elle se rend compte du système frauduleux mis en place par ses supérieurs. Discrètement, elle entame une enquête interne et livre ses informations à son amie Sophie. Afin que le stratagème ne soit pas révélé, Patricia est réduite au silence. Deux hommes provoquent une collision qui fait sombrer le *Timoun* et sa passagère au large de l'île de la Dominique. En état de décomposition avancée, son corps est retrouvé flottant dans les eaux guadeloupéennes. Patricia est morte car elle en savait trop. C'est aussi le cas de Marinette, dont le premier chapitre dans *Canal Laussat*, porte le nom. L'œuvre débute sur son exécution qui se déroule « en direct ». La narration suggère qu'elle a été assassinée par une piqûre, « sur le bas de sa cuisse », qui provoque un arrêt cardiaque foudroyant et ce, en passant devant un véhicule bleu (*CL*, 11). Malheureusement, son corps ne fera pas l'objet d'une autopsie puisque « [l]es médecins, débordés par les urgences en l'absence chronique de personnels qualifiés [...] n'insistèrent pas plus » (*CL*, 12). À cela s'ajoute que les « policiers de service, devaient [...]



assister à une remise de la médaille d'honneur de la police nationale pour l'un des leurs » (*CL*, 12). Les lacunes du « système » sont dénoncées car elles participent à laisser un crime impuni.

De son vivant, la jeune femme ne fait pas l'unanimité. Sans ambages, un gardien d'immeubles traite la défunte de « petite chienne de Marinette » (*CL*, 44). Il faut dire que la « jeune chabine » se sert de son apparence pour séduire les hommes (*CL*, 11). Marinette « aimait, un peu court vêtue, passer par le centre, si possible devant le bar brésilien près du cinéma, juste pour sentir la brûlure du regard des hommes sur son corps qu'elle savait plutôt attractif » (*CL*, 11). Elle semble avoir besoin du regard de la gent masculine, « [p]ourtant les hommes ne l'intéressaient guère, sauf pour ce qu'ils pouvaient lui apporter en éventuelle promotion. Elle n'aimait dans l'amour que ce frisson qui les rend si enfants et si faibles, qu'on peut les gruger et les dominer presque à merci » (*CL*, 11). Elle rejoint en cela l'ambitieuse Myriam Leveque : profiter de ses atouts physiques pour gravir l'échelon social. D'après un amant occasionnel de la jeune femme et membre du Parti, le mouvement indépendantiste auquel elle adhère, « elle n'était pas farouche quand on avait besoin de se détendre un peu en tournée électorale par exemple. Une brave gosse c'est certain » (*CL*, 89). Devenue un témoin gênant quant au financement occulte de l'organisation, Marinette est assassinée.

Formée à l'université à Cayenne, la jeune femme de 28 ans « espérait bien devenir la première femme Conseiller général non potiche du département, du “Pays” comme elle disait » (*CL*, 11). Chargée de mission au Conseil général de la Guyane et croyant à une possibilité d'avancement, elle assure le transport d'une valise suspecte, dont elle ignore le contenu, un « obscur porte-serviette » (*CL*, 15). Selon un informateur, Alex, « Marinette, c'était une petite prétentieuse péteuse qu'on n'aimait nulle part, vous pouvez m'en croire inspecteur ! Elle faisait

sa coquette, mais elle n'impressionnait plus personne... » (CL, 70). La propre mère de la victime pense qu'« elle était trop fière » (CL, 48); un de ses amants confie au commissaire venu l'interroger : « Je crois qu'elle était un peu vaniteuse c'est vrai » (CL, 78). La jeune femme paie de sa vie ses prétentions politiques.

Quant à la mort de Jessie, dans *Du rififi chez les fils de la veuve*, elle a pour but de faire pression sur son cousin Ken. Au lieu de s'en prendre directement à lui, les commanditaires s'attaquent à la jeune femme. Cette dernière a refusé de lui faire changer d'avis, c'est-à-dire de le convaincre de libérer le terrain agricole situé en ville qu'il occupe illégalement avec un groupe d'activistes. L'assassin se trouve être l'ancien amant de Jessie, du temps où elle se prostituait à Paris. L'ancien légionnaire serbo-croate a été recruté par un trio martiniquais pour la châtier tout en faisant condamner l'amant de celle-ci. Pour faire croire à un crime rituel, le meurtre est sordide. La jeune femme est poignardée de dix-sept coups de couteau puis ses seins sont sectionnés. Comme elle avait brièvement renoué avec son ex-amant en Martinique avant de le repousser, celui-ci s'est acharné, probablement par vengeance, sur sa victime en faisant preuve d'un sadisme délirant. En dépit de son passé de prostituée et d'une vie sentimentale tumultueuse, Jessie n'est pas une « vamp ». C'est une femme dotée d'une conscience sociale, une militante impliquée auprès de la communauté sainte-lucienne dont elle est originaire. À cause de ses convictions, de son vivant, son amant martiniquais la frappe; son ancienne flamme serbo-croate finit par l'exécuter.

## *La prostituée*

La mer des Caraïbes devient le théâtre de crimes qui remettent en question la perception idyllique de cette région du monde. Dans *Pourpre est la mer*, la mer se transforme en un cimetière pour des prostituées originaires de la République dominicaine. En fuyant la police, Franck et Odile choisissent de s'exiler dans une île des Caraïbes. Sur leur route, ils croisent un conteneur en dérive. Celui-ci transporte un curieux chargement : des femmes. « On l'aura mal arrimé et il est tombé d'un cargo » (*PM*, 128). Après deux heures de tentatives, l'homme réussit à ouvrir la porte du conteneur. En y pénétrant, il est frappé par « [l]a violente puanteur », par l'obscurité qui y règne et par la mort (*PM*, 128). Les corps sans vie de onze femmes sont entassés au milieu d'excréments. Luttant contre la faim, la déshydratation et le désarroi, le couple découvre leurs dépouilles portant « leurs vêtements de faux luxe, aux couleurs voyantes, [qui] moulaient leurs flancs et leurs cuisses et les transformaient en poupées désarticulées » (*PM*, 129). Les cadavres portent les traces visibles de la violence, « [l]es visages amaigris et tordus », « leurs ongles rongés et le bout des doigts déchirés », « de longues égratignures sur les fronts et les joues » (*PM*, 129). Seule une femme agonisante, « plus forte que les autres », dévoile, sans le savoir, celui qui exerce « la traite des femmes » (*PM*, 118). Il s'agit d'« [u]n certain don Diego [qui] va l'aider à devenir riche. [...] Un jour, elle rentrera au pays riche, riche » (*PM*, 130). En réalité, elle désigne Diego Herrera Y Santos qui

devint un industriel de l'import-export [et] qui lança sur tout le marché caraïbe un produit imbattable ... la femme dominicaine. Celle-ci est petite, facile à nourrir, peu exigeante en fait de confort et de franfreluches. Noire de jais, métisse sapotille ou castillane à l'œil d'amande, on la reconnaît partout à sa bonne humeur chanteuse, à son maquillage et à sa façon de nuancer d'une touche de poésie le plus sordide des métiers (*PM*, 94).

Peut-on établir des corrélations entre la traite négrière et ce commerce de femmes ? Certainement, si on tient compte du cynisme des annonces publicitaires vantant les attributs

physiques des esclaves. Ce parallélisme rappelle la fin tragique d'un nombre pléthorique d'esclaves qui périrent durant la traversée au milieu de déjections, dans des conditions inhumaines. Plus contemporain, ce commerce de femmes rappelle que l'esclavage et la déshumanisation prennent de multiples visages et que l'Histoire se répète, dans une certaine mesure. Le conteneur, « cercueil d'acier », succède à la cale (*PM*, 130). Le destin de ces personnages anonymes rappelle que la migration peut tourner au drame. Si la prostituée constitue une figure classique du genre, dans notre corpus, sa représentation s'éloigne de son rôle traditionnel. Au contraire, par son intermédiaire, les œuvres dénoncent des crimes qui restent dans l'ombre parce que les victimes sont des êtres stigmatisés.

### ***L'agression sexuelle***

Dans l'ensemble, l'homicide constitue le crime principal dont les personnages féminins sont victimes. Toutefois, le viol est aussi employé pour assujettir le corps de la femme. Dans *La petite marchande de doses*, Sophie, est agressée sexuellement par un homme de main.

Quelque chose l'agrippa sous le menton, la fit pivoter, lui cogna la tête contre la chambranle, puis la plaqua contre la cloison. Mâchoires bloquées, elle ne put crier. L'homme qui la tenait envoya une main sous sa jupe, lui saisit l'entrejambe et la décolla du sol. [...] Les doigts meurtrissaient sa chair à travers l'étoffe du slip. Se débattre ne faisait qu'accroître la morsure. [...] Il libéra le menton mais emprisonna le cou (*PMD*, 60-62).

À l'agression physique s'ajoutent des injures émanant du Chabin :

À force de fréquenter les Blancs, tu crois que tu leur ressembles. [...] Sous sa jupe la main se changea en poing. L'autre la tenait toujours à la gorge. Elle put enfin poser les pieds à terre. Le poing appuyait sur le haut du pubis.

- Princesse de merde, grogna le Chabin.

La pression augmenta. Elle ne comprenait pas. Et puis elle comprit. Et tendit ses muscles pour résister à la souffrance. Elle saisit le poignet du type à deux mains et tenta de l'écartier. [...] C'était comme vouloir déplacer un roc. Il tourna le poing en appuyant de tout son poids. Vrilla la chair. Sophie céda en poussant un cri. L'urine chaude dégouлина

sur ses cuisses. Elle éclata en sanglots. Le poing roulait sur son ventre, la forçant à se vider. Ses mollets et ses chaussures étaient mouillés.  
Tu pues, fit le Chabin en la lâchant ». (*PMD*, 62-63)

La victime ne porte pas plainte auprès de la police. Suite à cette expérience traumatisante, elle passe sa nuit à pleurer, « de peur, de honte et d'humiliation » (*PMD*, 63). Pour se rasséréner, elle invoque une divinité indienne : « Kâli » (*PMD*, 63). Se sentant coupable de la mort de son amie, elle préfère poursuivre l'enquête. Dans le prolongement de l'agression qui profane autant son domicile que son corps, le texte révèle quelques fragments de la biographie de la jeune femme, notamment son enfance où elle est élevée par un oncle, à Boissard, un quartier populaire de Pointe-à-Pitre. Devenue experte indépendante, elle travaille pour la compagnie d'assurances qui assure le bateau dans lequel Patricia a sombré. Voilà pourquoi elle a été désignée comme une cible plus accessible que Le Poulpe. Loin d'être une femme fragile, c'est d'abord elle qui mène l'enquête, avant le Poulpe, auquel elle s'associe. La collaboration de la jeune femme s'avère décisive pour la résolution du crime, bien qu'elle n'occupe pas le rôle principal. Cependant, le Chabin sous-estime sa victime. Quand il est capturé par un quatuor, dont Sophie et le Poulpe, Gilbert, l'un des ravisseurs, suggère que la jeune femme ne soit pas présente lors de la séance de torture infligée au prisonnier. « Gilbert avait émis l'hypothèse que ce ne serait pas la place d'une jeune fille » (*PMD*, 114). Vengeresse, elle savoure le supplice imposé à son bourreau. En dépit de ses « lèvres éclatées. Une oreille en miettes. Et du sang sur sa chemise. [...] », le Chabin refuse de collaborer (*PMD*, 115). Seule la violence exercée par Sophie parvient à le faire parler. Elle a su se montrer convaincante puisqu'elle s'apprête à le brûler vif. « Le Chabin trembla de la tête aux pieds » (*PMD*, 116). Habituellement, c'est lui qui fait peur à ses victimes. En réalité, Sophie se révèle la plus cruelle du quatuor; elle retourne sa violence au Chabin et se rend ainsi justice. Elle parvient même à le faire passer aux aveux, qu'elle s'empresse de communiquer au procureur. Lucide quant aux méthodes employées par les geôliers pour obtenir les confidences du

truand, le magistrat met en garde Sophie : « vous me rapportez des déclarations verbales qui vous ont été faites spontanément, et je préfère ne pas vous interroger sur l'origine de cette spontanéité » (*PMD*, 130). Dubitatif, il ajoute : « Je doute que le Chabin et Quanery renouvellent spontanément leur aveux devant la PJ » (*PMD*, 132). Tout se passe comme si l'usage de la violence, bien qu'illégal, est justifié. C'est de cette façon que Sophie réussit à obtenir réparation.

C'est grâce au maniement des armes à feu qu'Alice échappe à un viol par « trois hommes grands et forts, pauvrement vêtus » (*AVFC*, 6). C'est ainsi que le roman *Au vent des fleurs de canne* débute. Ces immigrants illégaux, vraisemblablement originaires de la Dominique, exultent à l'idée de s'approprier le corps de la jeune femme, sans son consentement, « les yeux brillants d'excitation » (*AVFC*, 7). Sans ménagement, elle est dévêtue par un de ses assaillants dont le « gros sexe était à présent dégagé » (*AVFC*, 8-9). Pourtant, Alice arrive à se libérer et « lui lança ses deux pieds dans le bas-ventre. Il hurla » (*AVFC*, 8-9). Dans la foulée, elle saisit son fusil et persuade le trio de renoncer à leur sinistre projet. Comme Sophie dans *La petite marchande de doses*, « Alice résolut de ne pas porter plainte. A quoi cela lui aurait-il servi? Son mari en aurait profité pour lui interdire sa seule liberté » (*AVFC*, 10). Cette tentative de viol lui rappelle sa défloration brutale alors qu'elle était âgée de huit ans, par ses trois cousins. Une violence en exhume une autre. Des années plus tard, l'histoire veut se répéter, mais elle en change le cours.

Peu scolarisée, mère de deux enfants, Alice est malheureuse dans son couple. En cachette, elle s'entraîne au tir. Non seulement, cette attitude subversive la sauve d'un viol, mais elle sauve également la vie de Patricia, l'épouse d'une victime d'homicide par son propre mari. Alors que Serge Chevret d'Orme menace la veuve dans le but de la contraindre à prendre des

médicaments, histoire de simuler un suicide, Alice surgit avec son arme. En l'immobilisant, cette femme « vivant sous la férule d'un mari dominateur » (*AVFC*, 5), se rebelle et ordonne : « Ne bouge plus Serge, je t'en prie, ne bouge plus. C'est toi qui m'as appris à tirer, je sais le faire. Ne me force pas à te tuer » (*AVFC*, 157). Confrontée à la résistance de son époux, Alice stoppe Serge en lui arrachant l'oreille avec une balle. Une fois le criminel neutralisé, la police fait irruption. Amère, Patricia constate : « Vous arrivez bien tard, commissaire » (*AVFC*, 157). La fragilité d'Alice, l'héroïne, est palpable quand, après toutes ces émotions, « brusquement [elle] s'écroula, tremblante et en larmes » (*AVFC*, 158). Complice par son silence, au début de l'enquête, elle change de camp pour voler au secours d'une autre femme, faisant ainsi preuve d'une solidarité féminine tout en défiant les conventions sociales. Elle s'affranchit, également, de la tutelle de son époux et incarne, dans un certain sens, la Loi.

L'image de la femme martyre, victime de viol est reprise dans *Le Soleil du fleuve*. Lors d'un braquage à domicile, un couple est sommé de remettre de l'argent à ses agresseurs, un trio originaire d'un pays voisin. Décrit comme de pauvres hères consommant du crack, l'un d'entre eux « était très jeune, sûrement à peine quinze ans. Merlin lui trouve un air de stagiaire en formation » (*LSF*, 81-82). Néanmoins, le jeune homme manifeste « [u]ne longue expérience, déjà, aussi bien dans le braquage que dans le viol des femmes » (*LSF*, 85). Peu satisfait du butin, le trio de voleurs s'en prend à Denise, la compagne de Merlin. D'ailleurs, elle est la première à être « projetée dans la pièce » (*LSF*, 81). « Annou koupé fam-a », propose un malfaiteur (*LSF*, 84). « [L]a lutte semblait beaucoup amuser » les assaillants qui s'adonnent au viol collectif en présence de Merlin, impuissant (*LSF*, 86). Après avoir abusé de Denise, ses agresseurs l'abattent. Bien que ceux-ci prennent la fuite en pensant bénéficier de l'impunité, le destin les rattrape. Sans le savoir, une autre femme est impliquée, malgré elle dans l'accident

qui coûtera la vie à ses trois malfrats qui mourront calcinés. En effet, lors de leur fuite, ils percutent son véhicule de plein fouet. Par miracle, l'automobiliste a la vie sauve.

Les protagonistes féminins semblent des cibles de choix pour les criminels y compris les prédateurs sexuels. Suivant la convention du polar, le personnage féminin est souvent relégué au rôle de tentatrice et est perçu comme un objet sexuel. Dans les œuvres à l'étude, plusieurs agressions sexuelles sont commises. Le silence des victimes féminines, suite à leur agression, est souvent feint. Dans *La petite marchande de doses*, Sophie retourne sa violence au Chabin en le torturant alors qu'Alice, dans le roman de Robin-Clerc, déjoue des crimes (viol et homicides) et ce, grâce l'usage d'une arme à feu. Elle fait figure de guerrière moderne et proteste contre son statut de femme soumise. La brutalité à l'encontre des femmes est un thème conventionnel qui conforte ainsi leur rôle *a priori* secondaire. Toutefois, les personnages masculins n'échappent pas, non plus, à la spirale de la violence.

#### **4. 3. 3. Les victimes masculines**

Si les victimes féminines ont un parcours de vie difficile, les personnages masculins ne font pas l'unanimité auprès de leur entourage, ce qui a pour effet de complexifier l'enquête.

##### ***La victime prévenue***

Dans *Pourpre est la mer*, l'enquêteur Laprée met en garde Amédée Beudry, un riche Blanc créole. Durant une soirée soulignant son anniversaire, la personnalité de l'homme se dévoile. Le sexagénaire est anticonformiste; il provoque son auditoire en tenant des propos



douteux. D'après l'inspecteur, sa vie est en danger : « J'ai de bonne [sic] raisons de croire que vous êtes bel et bien menacé » (*PM*, 10). Inscouciant, Beudry n'y prend garde et son corps sans vie sera retrouvé peu après, nu, les bras en croix sur un filet. L'enquête révèle un point obscur dans le passé de la victime. Beudry est soupçonné de la mort de Jean Hallay survenue lors d'une partie de chasse; ce décès a été qualifié d'accidentel. Pourtant, l'autopsie a mis en doute cette version à telle enseigne que « [l]e parquet crut de son devoir d'ordonner un supplément d'enquête » (*PM*, 33). Même si le chasseur échappe à une condamnation, « les gens accusèrent ni plus ni moins Beudry et Boulanfer d'avoir assassiné de concert Jean Hallay » (*PM*, 33). Despotique, coureur de jupons, malhonnête, « orgueilleux et violent » (*PM*, 40) : tel est le portrait dressé de la victime par les différentes personnes interrogées par l'enquêteur. L'investigation révèle qu'il a été exécuté par sa propre épouse assistée de ses deux amants.

### ***Le policier en service***

Dans ce même roman, la mort de Mozar, l'adjoint de l'inspecteur Laprée, soulève plusieurs questions. Son corps est découvert par des nageuses. C'est par ce biais que le roman conteste le discours exotique qui tend à passer sous silence la violence inhérente aux sociétés créoles. Le lecteur s'interroge sur le peu d'égard accordé à son homicide alors que le policier antillais meurt, par noyade, dans un quasi-anonymat. Lors du dénouement, son supérieur n'en fait pas mention quand il arrête l'initiatrice du crime. Pourtant, le polar conventionnel entretient le mythe du policier immortel, à l'exception, par exemple, du roman de Robin Cook, *On ne meurt que deux fois* (1983), où l'enquêteur est exécuté par les assassins. Il reste que la mort de Mozar constitue un écart vis-à-vis des conventions, comme nous l'avons déjà souligné. Certes, l'enquêteur reçoit des coups – c'est aussi le cas de Laprée – mais il n'en meurt pas. Ce décès

met en évidence la vulnérabilité du corps policier. La représentation de la Loi n'est pas épargnée par la violence. C'est au lecteur d'identifier le coupable puisque Laprée n'offre aucune conclusion lors du dénouement. L'incertitude qui plane quant au nom du criminel correspond à une certaine convention du polar qui autorise des épilogues inattendus. Si dans le cas de *Pourpre est la mer*, un enquêteur meurt en service, dans *Chauve qui peut à Schœlcher* – où les victimes sont nombreuses – il faut signaler le lourd tribut payé par la police lors d'une opération visant à neutraliser un terroriste, Yamin Jabot. Six policiers et gendarmes meurent en service soit par balles ou suite à l'explosion d'une grenade. Contrairement à Mozar, ils ne mènent pas l'enquête, ils sont appelés en renfort.

### *Victime de son crime*

Nombre de criminels succombent à cause de leur propre violence. Dans *Saison de porcs*, les cadavres se multiplient : les frères Marasa, la prêtresse et ses sbires, le commissaire Biljoin, Sister Moon et l'agent Colin, qui apparaît déjà dans la nouvelle « Le Pilon » publiée dans le recueil *Treize nouvelles vaudous*. Cette hécatombe est imputable, majoritairement, à l'inspecteur Azémar, hormis Biljoin, trafiquant de drogue, qui meurt lors d'un règlement de compte dans lequel il est impliqué. Chacune de ces victimes est coupable d'actes criminels : escroquerie, non-assistance à personne en danger et tentative de meurtres (l'équipe de Marasa), trafic de drogue (Colin) et trafic d'organes (Sister Moon et Colin). Le cas de Marasa nous interpelle puisqu'il mobilise toute l'attention de la justice haïtienne, pourtant insensible au sort des enfants dépecés. Marasa passe du statut de bourreau à celui de victime dans un renversement surprenant qui met à jour les dysfonctionnements de la justice haïtienne. Elle applique la loi de façon partielle, en

fonction de ses intérêts. C'est la raison pour laquelle l'inspecteur Azémar se substitue aux autorités judiciaires. C'est aussi le cas dans *Soro* où il abat un couple de meurtriers.

*La petite marchande de doses* aborde le thème du criminel-victime. Marie-No en offre une illustration. Skipper et complice du Chabin, homme de main terrifiant, il est assassiné par ce dernier; le crime est relaté dans les moindres détails. Le Chabin invite Marie-No dans une ruelle sordide. Après l'avoir bousculé,

[s]on autre main cherchait quelque chose dans son dos, qu'il saisit, et dont il assura la prise. Un bon cruciforme en manche en T dont la lame affûtée en biseau aurait été bien incapable de serrer la moindre vis. Marie-No crut que ses couilles explosaient, il ouvrit la bouche pour hurler. Le tournevis y pénétra, traversa le palais, épinglant la langue au passage. Le Chabin tint le manche à deux mains et poussa, arc-bouté, jusqu'à ce que le garçon cesse de gigoter. La lame s'était plantée dans le mur. Le cadavre roula dans la boue, l'eau douteuse lui lécha les cheveux. Le Chabin essuya son tournevis sur la chemise du jeune homme (*PMD*, 78).

Venu dénoncer l'enquête menée par Sophie et Le Poulpe, Le Chabin préfère exécuter son suppôt pour le réduire au silence. À son tour, Le Chabin est assassiné; son corps est retrouvé « sur un volet de mahogany flottant à la surface de la Darse » (*PMD*, 142). C'est comme si la loi du talion s'exerce et que le crime engendre le crime. Dans le même ordre d'idée, Herrera de Santos et Dovilet, dans *Pourpre est la mer* sont abattus à bout portant par des hommes de main alors qu'ils effectuent un séjour à Saint-Martin. Dans ces cas de figure, l'identité du bras vengeur n'est pas révélée.

En somme, la majorité des victimes sont des personnages masculins. À quelques exceptions près, la victime, qu'elle soit féminine ou masculine, a un passé compromettant. Le portrait peu flatteur de certaines victimes concourt à contextualiser l'usage de la violence à leur

endroit. Alors, il incombe à l'enquêteur de retracer leur parcours afin d'identifier le coupable. Il faut convenir que le corpus demeure plutôt conventionnel quand il s'agit de la victime masculine.

#### **4. 4 Les enquêteurs**

Figure récurrente du roman policier, l'enquêteur doit lutter contre le mal incarné par le personnage qui s'est rendu coupable d'un crime. Que ce soit le policier, le détective privé, le journaliste ou le simple citoyen, l'investigateur présente une multiplicité de profils. Tout se passe comme si le corps policier ne peut, à lui seul, enrayer la spirale de la violence. Parallèlement, la pluralité des enquêteurs offre autant de perspectives sur la société, sur ses travers et ses défis.

##### **4. 4. 1 Représentants de la loi**

L'une des conventions les plus anciennes du roman policier est de faire mener l'enquête par des représentants de la loi. Qu'il conduise l'enquête de façon solitaire ou en tandem, chaque policier imprime son style à l'investigation. Alors que certains enquêteurs respectent scrupuleusement la loi, d'autres la transgressent au point de devenir, à leur tour, suspects auprès de l'institution policière.

##### ***Le policier haïtien***

Grand amateur de *tranpe*, « [c]'était l'alcool qui le maintenait en vie dans ce pays » (*SP*, 8), l'inspecteur Dieuswalwé Azémar est un être solitaire bien qu'ayant conservé son bureau dans les locaux de la police. « Son allure n'avait rien à voir avec celle d'un haut fonctionnaire de la

police. Il ressemblait beaucoup plus à ces ivrognes qui traînaient dans les bars à pute de la périphérie de Port-au-Prince ou devant les boutiques réputées pour la qualité de leur kleren » (Soro, 37). De caractère revêche, impulsif, il est en conflit avec sa hiérarchie à cause de son alcoolisme notoire et de ses méthodes non-conformistes qui dépassent les frontières de la légalité. Pour son entourage, Azémar est un « éternel *loser* » (Soro, 35). Même si ses collègues le méprisent à cause de son lieu de résidence (le quartier populaire Bas-Peu-de-Chose), de son allure repoussante (sale, mal rasé), empestant l'alcool, il n'en demeure pas moins que secrètement, ils l'admirent. Impétueux, efficace et brillant, Azémar n'a pas son pareil pour résoudre une enquête. Portant assistance aux laissés-pour-compte de la société haïtienne, il vole au secours d'une partie de la population, le petit peuple, qui est privé de justice. Écœuré par l'attitude malhonnête de Marasa et de ses complices, l'inspecteur Azémar revêt l'attribut du justicier et les abat. D'ordinaire, ce rôle n'incombe pas au policier qui se borne à arrêter le coupable pour le remettre aux mains de la justice. Par la suite, le criminel est traduit devant un tribunal pour subir un jugement. Seul un magistrat est habilité à prononcer une sentence. Or, Azémar ne se contente pas de neutraliser les coupables, il les juge en les exécutant et procède ainsi à leur châtement. Face à l'immobilisme de la justice, Azémar réagit. Quand il arrête un trafiquant de drogue vénézuélien et le remet aux mains des policiers, ceux-ci s'empressent de le libérer pour d'obscures raisons diplomatiques. En dépit de son usage immodéré de la violence et d'une interprétation très personnelle de la loi, Azémar demeure le seul garant de la justice.

Malgré ses excès, il fait figure d'incorruptible dans un contexte sociopolitique gangréné par la corruption, et ce dans tous les milieux y compris dans les rangs de la police. Le policier s'en désole : « Eux, ils portent l'uniforme comme des comédiens, aimait à dire alors l'inspecteur. Policier n'est, pour eux, qu'un prétexte. Ils n'ont rien à foutre de la maxime : « “Protéger et

servir’’ » qui est la devise la police haïtienne (*SP*, 27). Lucide sur les travers de sa société, il les dénonce âprement à tel point que la critique sociale semble prendre le pas, à certains endroits, sur l’enquête comme s’il s’agissait, en réalité, d’une investigation sur Haïti. Désenchanté, Azémar condamne la vulnérabilité d’Haïti, victime de la voyoucratie de ses dirigeants et impotente face aux diktats de l’Occident, incarné par les Américains.

[C]es gens de cette secte venue du fin fond des États-Unis pour apporter ici la bonne parole. Il était tombé dans le panneau. Comme tant d’autres. Certes, certains de ces mouvements étaient utiles. Il y avait de la bonne volonté, de l’amour, le besoin de partage, chez beaucoup d’entre eux. Mais, sous couvert de missions évangéliques, combien de complots contre ces sociétés incapables de se défendre parce qu’elles sont sous la coupe de politiciens et de gouvernements voyous prêts à tout pour s’enrichir? (*SP*, 95)

L’état haïtien s’avère incapable de protéger la frange la plus fragile de sa population : les enfants. D’une part, un prêtre charlatan renommé pratique de l’extorsion auprès d’une femme démunie sous prétexte de sauver sa fille et de l’autre, les complicités gouvernementales favorisent le commerce d’organes d’enfants au profit de riches occidentaux. Désabusé,

[L]’inspecteur Deuswale Azémar ne se faisait pas trop d’illusions. Cette secte quelque part devait avoir de solides protections dans le pays. Combien d’enfants avaient disparu pour alimenter ce sordide trafic destiné à prolonger la vie de gens qui se croyaient les maîtres du monde? (*SP*, 105)

L’enquêteur répond au cynisme par une violence tenace. La rage d’Azémar s’adresse surtout à un système qui exerce la justice avec partialité. En réaction contre ce déni de justice, Azémar part en croisade. « Souvent, en raison de l’inefficacité du système judiciaire, il devait sévir, en se disant qu’ainsi, il protégeait une société, livrée à elle-même, en proie aux plus féroces prédateurs nationaux ou étrangers » (*Soro*, 139). Errant sans cadre, le policier n’est pas à l’abri d’agissements excessifs. Pour mettre fin à un tapage nocturne causé par un culte protestant bruyant, il tire en l’air, semant la panique au sein des fidèles. Ancien tireur d’élite, Azémar sait manier la gâchette. Dans *Soro*, c’est ainsi qu’il utilise son arme à feu pour contraindre le sorcier Landeng à travailler pour lui. Bien qu’Azémar ait appréhendé une partie des responsables de

l'inique commerce des organes, ses supérieurs lui font du chantage afin qu'il renonce à poursuivre l'enquête, en échange de l'absence de poursuite contre lui car « des gens haut placés sont impliqués dans cette affaire » (*SP*, 114). Le redresseur de torts qu'incarne Azémar met à mal l'ensemble du corps policier dont l'inefficacité est probante. Par exemple, censés veiller sur la population, deux policiers en faction dorment dans leur véhicule, dans *Saison de porcs*. Leur indolence souligne leur incompetence. Sans sourciller, Sister Moon franchit un feu rouge en présence de la voiture de police.

À la fin de *Saison de porcs*, on assiste à une inversion des rôles. Après avoir préservé sa fille d'une mort certaine, Mireya sauve la vie de son père adoptif. Venu venger son frère Marasa, un être mi-humain mi-animal blesse le policier avec une machette, puis il entreprend de l'étrangler. Témoin de la scène, la fillette s'empare du revolver de son père et tire selon ce que celui-ci lui avait enseigné. Malgré elle, la petite fille fait œuvre de justicière. Choquée, elle « tombe évanouie » (*SP*, 110). La justice est ici incarnée par une enfant – fait inusité dans le roman noir –, ce qui met l'accent sur les défaillances de la justice haïtienne et son manque de crédibilité. La bravoure de Mireya est une réplique à une organisation sociale qui tend à nier les droits des enfants, notamment celui à d'être protégé et celui d'être scolarisé. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'installation de l'odieuse pensionnat a pu être si aisée dans un pays où le système scolaire est déficient. L'institution se targuait d'offrir à ses pensionnaires une instruction de qualité.

Convaincu de la culpabilité d'un couple, dans *Soro*, l'enquêteur s'en prend physiquement premièrement à la femme, le cerveau du crime. « Il la frappa violemment du plat de la main gauche. Elle chancela, tomba sur le sol, se releva, se tenant le visage, l'air hagard. Franck voulut

se précipiter sur le policier. Le canon de l'arme arrêta net sa tentative » (*Soro*, 164). Ivre de rage, l'inspecteur « hurla, incapable de contrôler sa colère » (*Soro*, 165). Quand la criminelle essaie de se défendre, il « pressa la détente. La femme partit à la renverse, un trou sanglant entre les deux yeux » (*Soro*, 165). Implorant la mansuétude d'Azémar, Franck se heurte à une réponse glaciale : « Tu n'as pas eu pitié de Jacques, dit sèchement l'inspecteur » (*Soro*, 165) Puis, « [i]l l'abattit d'une balle également entre les deux yeux. Il considéra les deux cadavres, nullement surpris que sa colère ne soit pas atténuée » (*Soro*, 165). Au fond, cette fureur est dirigée contre « ce ramassis de tarés qui nous gouvernent et ces mongols qui contrôlent notre économie » (*Soro*, 164). Incontrôlable, ce courroux est déclenché par des individus qui « ont profité du tremblement de terre comme vont le faire bientôt les autres » (*Soro*, 165). Pour exorciser son dégoût, « [i]l prit la bouteille de soro à sa ceinture et la termina d'une rasade, sans reprendre son souffle » (*Soro*, 165).

Azémar se substitue ainsi à un système judiciaire qui semble absent ou à tout le moins, inefficace. C'est en cela qu'il se distingue des enquêteurs conventionnels, généralement plus modérés, même quand ils font usage de violence. Rien ne l'arrête, ni même les hésitations du médecin légiste : « Qu'allez-vous faire, Inspecteur? C'est un crime parfait, vu les circonstances et notre culture de l'imaginaire. Vous ne pourriez rien prouver » (*Soro*, 69). Hors de tout cadre légal, l'enquêteur veut contraindre Bandrel, un témoin, de l'assister dans une enquête et avertit celui-ci : « Nul besoin de vous rappelez que, chez nous, la police a toujours raison » (*Soro*, 86). Quand Marie-Marthe, la conjointe du défunt peintre comprend qu'Azémar a exécuté les coupables, elle est atterrée. Celui-ci réplique : « Où voulais-tu qu'ils soient? Il n'y a plus de prisons. On a laissé fuir les prisonniers à la faveur du séisme. Crois-tu que notre justice les aurait condamnés? » (*Soro*, 176). D'après l'enquêteur, il faut traiter la violence par la violence. Si



celui-ci fait preuve d'une brutalité déferlante et excessive, *Saison de porcs* et *Soro* suggèrent que celle-ci est justifiée. Par la virulence de ses actions, l'inspecteur tente de ramener un minimum d'ordre social dans un environnement chaotique. Le personnage d'Azémar interroge ainsi la place de l'humain dans la société haïtienne.

### ***Le policier antillo-guyanais***

Dans *Pourpre est la mer*, le policier Mozar utilise la violence de façon plus modérée que l'inspecteur Azémar. L'enquêteur guadeloupéen bouscule un indic afin de lui extorquer des informations. Il s'en explique à son supérieur, l'inspecteur Laprée, sidéré par ses méthodes :

Ecoute, le métrô ! [...] Pour faire avancer notre enquête, je vais devoir secouer un peu l'indic. [...] Alors, ta morale de Kant, ta douceur judéo-chrétienne, tes droits de l'homme 89, tes principes de l'Inspection générale des Polices... tu laisses de côté. C'est une affaire entre nèg', qui va se régler à la nèg'. Vu? (*PM*, 86)

L'usage de la violence est légitimé sur une base épidermique rappelant combien la pigmentation réglemente, insidieusement, les relations sociales. Joignant les gestes à la parole, Mozar

posa la lame sous ses avantages masculins.

« Ça te sert si peu, petit mako... Tu te fais ramoner par tes barmen, si j'en crois la rumeur publique de Case-Bijou? Tu connais le passé d'Herrera y Santos mieux que les quartiers vite-koker de Port-au-Prince. Alors, vas-y mon bébé, raconte... ». Il y eut encore de la réticence [...]. Il fallut égratigner le périnée du Haïtien et lui montrer une goutte de sang. [...] Passée la première émotion, Timoléon parla (*PM*, 88).

Non content de l'intimider physiquement, Mozar s'adresse à lui en des termes injurieux : « petit mako » (*PM*, 87) ou « Ma-commère de merde » (*PM*, 87). Ce policier sera le seul, dans notre corpus, à trouver la mort alors qu'il mène une investigation.

Dans *Chauve qui peut à Schœlcher*, la police officielle est désavouée. Non seulement, elle use de toutes sortes de stratagèmes pour forcer Corneille à se jeter dans l'enquête, mais elle prend la fuite devant un terroriste. C'est le cas du gendarme Pivert et du gardien de la paix Ti-Émile qui détalent pour fuir les balles lancées par un jeune activiste. Durant leur dérobade, Ti-Émile hurle : « Au secours, appelez la police » (*CQPS*, 190). Il réitère : « Appelle la police, il y a un vakabon qui veut me donner une balle, répondit Ti-Émile sans ralentir » (*CQPS*, 190). Son collègue répond : « Mais, Ti-Émile, la police c'est toi et la gendarmerie, c'est moi, oui! » (*CQPS*, 190). À cette objection, Ti-Émile se ressaisit et confronte le tireur qu'il maîtrise en l'assommant avec un coup de bâton. Cette scène humoristique discrédite la police qui passe pour peureuse. Le manque de professionnalisme du corps policier est souligné à nouveau quand Ti-Émile cherche le support de son collègue face une foule l'intimidant, suite à un contrôle routier qu'elle estime abusif. Censé être en poste, « ce dernier était invisible, occupé, sans nul doute, à baratiner la petite disquaire du coin » (*CQPS*, 14).

Outre la représentation caricaturale de la police, Delsham propose une autre vision de l'enquêteur dans *Valentin et Soraya*. Le commissaire Laval, originaire de la Martinique, exerce en France après y avoir effectué son service militaire. Par la présence de l'épouse alsacienne de Laval, le lecteur en apprend plus sur la vie personnelle de l'enquêteur. Intègre, consciencieux, il a pu gravir les échelons sans encombre. De façon méthodique, il réunit des preuves, mène des interrogatoires, mais consulte aussi une *séancière*. C'est en cela qu'il se distingue du policier classique. Installé depuis plusieurs années dans l'Hexagone, il se rend compte que son identité a évolué surtout quand il retourne dans son pays natal, après vingt ans d'absence, à l'occasion

d'une enquête. Ses compatriotes le perçoivent comme un touriste; il est devenu un étranger sur son sol natal<sup>410</sup>.

[L]e retour aux sources du policier ne se passe pas sans douleur. Partout il est étranger. Dans les restaurants, on se hâtait de lui expliquer ce qu'était une fricassée de lambis, les vendeurs osaient lui présenter une paille pour boire son coco; s'il s'exprimait en créole, on le regardait comme s'il débarquait de la planète Mars et on lui répondait en français. Son pays d'origine était un véritable miroir et il se rendait compte qu'au cours des années passées à l'extérieur, il avait adopté le ton, les attitudes et le parler des Français. Et s'il ne reconnaissait plus la Martinique, celle-ci se rapprochant physiquement de la France, son compatriote Martiniquais, lui le ne reconnaissait plus, sa longue absence l'ayant éloigné de lui. Il pris alors conscience du sens profond du mot déraciné, appliqué à tout pays en quête d'identité culturelle (*VS*, p. 136).

Par les échanges de Laval avec Sonia, sa collègue, mais aussi son mariage avec une « Alsacienne noire », de parents martiniquais, le roman de Delsham confirme le postulat de Christiane Albert à savoir que l'enquêteur « pose la question des origines et de la perte des origines<sup>411</sup> ».

Un autre commissaire antillais figure dans les œuvres à l'étude. Il s'agit de Boucher dans *Au vent des fleurs de canne* qui, s'il mène son enquête de manière classique (relevés d'empreintes, interrogatoires, garde à vue) commet un manquement sur le plan éthique. Il s'éprend de la veuve de la victime avec qui il entretient une brève aventure au grand dam de son épouse qu'il délaisse. Cette dernière lui fournira une information essentielle qui lui permettra de relancer son enquête qui piétine. Néanmoins, il ne parviendra pas à neutraliser le coupable, ce qui est un désaveu pour lui et qui signe le glas de son idylle.

---

<sup>410</sup> Citation de Stéphane Mallarmé où il est question du « sol natal étranger », dans Joël Des Rosiers, *Métaspora. Essai sur les patries intimes*, Montréal, Triptyque, 2013, p. 13.

<sup>411</sup> Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005, p. 17.

Chez Pépin, à la veille de la retraite, l'inspecteur Moril risque d'être « dessaisi de l'affaire » qu'il doit résoudre bien qu'il jouisse d'une excellente réputation auprès de ses supérieurs (*LDR*, 131). Une série de meurtres suivis d'émasculations sont perpétrés. Meticuleux, il questionne l'entourage des victimes et établit une liste de suspects. Homme de terrain, Don Moril – c'est son surnom – aime déambuler dans Pointe-à-Pitre afin de se mêler au petit peuple. La Place de la Victoire est son lieu de prédilection car il peut y observer ses concitoyens tout en réfléchissant à son investigation. Jennifer, son amante, originaire de la Dominique, s'avère être une collaboratrice précieuse pour son enquête, même si son adjoint Aimé l'assiste, de temps à autre. C'est d'ailleurs en compagnie de ce dernier qu'il se rend chez Simon alias Man Hermina, lors du dénouement final. Pris de court, les policiers assistent au suicide du coupable.

À l'opposé de Pierre dans *Chauve qui peut à Schœlcher*, Surinam dans le roman d'Arrighi, qui fait équipe avec le lieutenant Simeoni, n'incarne pas celui dont le rôle est de démystifier la société antillaise auprès d'un enquêteur métropolitain. Au contraire, les deux hommes tentent de dépasser leurs différences et entretiennent une solide amitié qui se manifeste notamment quand Simeoni fait face à des remises en question d'ordre personnel et professionnel. Surinam et son épouse l'accueillent à leur domicile et l'invitent à y passer la nuit. Personnage secondaire du roman d'Arrighi, c'est Surinam qui parvient tout de même à identifier le suspect principal. Par contre, c'est Simeoni qui l'arrête. Dans plusieurs œuvres à l'étude, l'enquêteur antillais est en tandem avec un enquêteur métropolitain et introduit celui-ci à la complexité de la société antillaise.

### *L'enquêteur métropolitain*

Très présent dans notre corpus, le policier et le gendarme métropolitains sont des protagonistes incontournables au sein du polar antillo-guyanais. Qu'ils soient personnages principaux ou secondaires, ils sont présents dans neuf romans sur un total de quatorze.

Après trois ans de service en Guyane, le commissaire Albertini s'apprête à être muté dans l'Hexagone. Cette situation où des fonctionnaires métropolitains sont affectés sur de courtes périodes dans les D.O.M. est vivement critiquée dans *Au vent des fleurs de canne* où un policier « n'aimait pas trop Vallette. Ces juges nommés pour deux ou trois ans l'énervaient. Il en avait marre de ces métropolitains qui ne faisaient que passer, et n'avaient pas le temps de saisir le millième du mode de fonctionnement de la société » (*AVC*, 108).

Quant à *Canal Laussat*, il relate la dernière investigation du commissaire Albertini dans le département. Diligenté par le préfet pour mener une enquête officieuse sur des décès suspects de deux jeunes Guyanais, militants d'un parti politique indépendantiste, l'enquêteur ne peut disposer du dispositif policier habituel. Par souci de discrétion, il délègue une partie de l'enquête à son adjoint, l'inspecteur Davin. Malgré ses précautions, le commissaire est contraint de se retirer de l'enquête car il joue sur les plates-bandes d'un autre service, les renseignements généraux (RG). À regret, Albertini ne parvient pas à neutraliser le commanditaire de plusieurs crimes même s'il pense l'avoir identifié. Désenchanté, il confie au préfet : « quelqu'un savait que nous enquêtons discrètement et que l'on souhaite nous intoxiquer en laissant, au compte goutte, glisser tous les indices qui accèdent une version bien ficelée » (*CL*, 84). Sa mission en Guyane s'achève sur un échec. Durant son enquête, il ne se produit aucun corps à corps, pas de course-poursuite ni

d'interrogatoires musclés. À travers la figure d'Albertini, le lecteur pénètre dans les arcanes du pouvoir grâce à ses relations privilégiées avec le préfet.

Si Davin et Albertini n'ont qu'un désir, à savoir retourner en Métropole, ce n'est pas le cas de leur confrère Ange Simeoni, personnage dans *Chacun son tour*. Celui-ci semble se démarquer de ses consorts métropolitains. Il demeure dans une modeste demeure en bord de mer. Certes, il est à la Martinique suite à une mutation, mais il fait le choix d'y demeurer pour voir sa fille en garde partagée. « Le Corse dont le créole ne cessait de progresser [...] avait compris à quel point il était ici chez lui » (*CST*, 116-119). Après son divorce, il fréquente la convoitée Miss Brown, ministre dans le gouvernement de Sainte-Lucie. De classe sociale supérieure, elle ne se gêne pas pour lui rappeler qu'il n'est qu'« [u]n petit lieutenant de mes deux » alors qu'elle occupe la fonction de « *Secretary of State* » (*CST*, 34). Le profil de son amante est inhabituel. Femme politique, Miss Brown roule en voiture de luxe. Elle possède son hors-bord et revendique son indépendance. Célibataire, sans enfant, elle se moque du mariage. Elle incarne une image non conventionnelle de la Sainte-Lucienne, souvent stigmatisée et représentée de façon péjorative dans le polar en provenance de la Martinique.

À l'inverse du roman noir classique, les déboires sentimentaux de Simeoni sont largement évoqués. Avec William Charlebois dans *Chauve qui peut à Schælcher*, Simeoni est l'un des rares enquêteurs métropolitains à nouer des liens d'amitié avec un policier local. Vivant dans l'île depuis six ans, scrupuleux, il respecte la hiérarchie ce qui concourt, indirectement, au suicide d'un témoin. Suite à ce décès et dû au cynisme de son supérieur obnubilé par sa carrière, Simeoni est proie à une crise existentielle qui le conduit à donner sa démission. Durant l'enquête, il

succombe au charme de la fille de la victime ce qui est répréhensible, d'un point de vue déontologique. Lors du dénouement, il passe à tabac le coupable pour exorciser ses frustrations. Ce débordement de violence est si inhabituel que son collègue ne cache pas sa surprise.

Contrairement à Simeoni, le « super-flic » de Delsham, William Charlebois use d'une violence communément admise dans le milieu policier quoique illégale. Partisan des méthodes musclées, William a reçu des directives formelles : « Depuis quelques quinze ans, il n'était plus dans les mœurs de tabasser gratuitement un nègre, ni même un mulâtre, sauf avec l'aval de la population après discours circonstancié et preuve qu'il ne s'agissait pas d'atavisme d'esclavagistes et de colonisateurs impénitents » (*CQPS*, 46). Pourtant, William est persuadé que ce procédé est le plus efficace pour contraindre le criminel de parler. C'est ce qu'il confie à son ami Pierre : « Tu sais bien que la seule méthode est de bousculer un peu, ce minable, [...], mais si je touche un seul cheveu de sa tête, la foutue presse de ton pays va me tomber dessus en criant au racisme et à l'arbitraire colonial » (*CPQS*, 70). L'ambivalence de ses rapports avec Pierre Corneille, son ami et ancien collègue, est marquée par une amitié durable, mais aussi par des rixes et des désaccords sur la manière dont le gendarme incarne le contrôle social aux Antilles. Toutefois, l'enquêteur métropolitain a un rôle d'observateur, par le regard qu'il pose sur la société antillaise.

Dans *Après la mangrove*, les manœuvres des représentants de la loi sont dénoncés. Vu qu'il n'existe pas de convention d'extradition entre la France et le Guyana, il s'avère impossible de renvoyer ses ressortissants, en situation irrégulière, dans leur pays. Aussi, la police recourt à un stratagème expliqué par une Georgetownienne :

on va me mêler aux Surinamais en situation irrégulière. C'est la technique de la police des frontières pour régler le problème et gonfler le nombre d'expulsés pour plaire à leur ministre. Conséquence pour moi : direction Paramaribo. Au Surinam je deviens une apatride indésirable et c'est la prison assurée pour de longs mois (*ALM*, 131).

Le désaveu des forces policières ne se limite pas à ces révélations. Dans ce roman, le meurtre est attribué à tort à un innocent parce que l'enquête a été bâclée par le commissaire Danet pétri de préjugés à l'encontre des étrangers et soucieux de se faire valoir auprès de ses supérieurs. La peinture qu'il fait de la Guyane n'est pas flatteuse : « Pas facile d'exercer dans le département français qui détient le triste record du plus fort taux de criminalité » (*ALM*, 56). Il accompagne ses analyses de capsules informatives voire didactiques.

Dans ces circonstances, l'enquêteur adopte une démarche ethnologique en s'évertuant à expliquer le fonctionnement de la société dans laquelle il évolue. Souvent sollicitée, « *la fonction didactique*<sup>412</sup> » est abondamment explorée dans notre corpus notamment quand l'enquêteur est métropolitain. Il est souvent guidé par un partenaire local qui lui dévoile les subtilités de la société décrite.

Le souci didactique accompagne l'effet réaliste. Les informations et le savoir justifient le monde de la fiction; en retour, l'illusion réaliste cautionne la justesse du savoir donné dans le texte. [...] L'effet réaliste présente le texte comme s'il était équivalent aux discours de savoirs (historique, scientifique...) et évaluable à l'aune du vrai-faux ou du vérifiable–non vérifiable<sup>413</sup>.

En plus de l'illusion réaliste recherchée, ces textes semblent aussi avoir pour vocation d'instruire autant l'interlocuteur métropolitain que le lecteur. C'est en effet ce qui se rapproche de ce que François Cévraër aborde quand elle soutient que « le récit policier intègre ici une dimension ethnographique et procède d'un exotisme à rebours, d'où le terme d' "ethnopolar"<sup>414</sup> ». À cet

---

<sup>412</sup> Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 110.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 125-126.

<sup>414</sup> Patricia Cévraër, *op. cit.*, p. 48-49.



égard, Françoise Naudillon rappelle que Tobie Nathan figure parmi les précurseurs de ce courant, en France, et ce, dans la foulée de Chester Himes reconnu étant comme le père de l'ethnopolar. Ce dernier est un « genre particulier [qui] met en scène des personnages d'une civilisation autre que la civilisation occidentale<sup>415</sup> ». Dans notre cas, cette tendance du polar donne de l'importance à la description et à l'observation des peuples créoles à travers son histoire, ses mœurs, ses croyances et ses coutumes. Si les enquêteurs métropolitains tentent de présenter les complexités des sociétés créoles à travers un regard extérieur, les investigateurs caribéens concentrent leur attention sur leur propre société. C'est dans ces conditions que « l'exotisme à rebours » s'opère.

### *L'ancien policier*

Pierre Corneille occupe une position inhabituelle par rapport aux conventions. Reconverti en agriculteur, vivant dans une modeste case perchée sur un morne, cet ancien capitaine de police a remis sa démission en signe de protestation contre l'impunité dont ont bénéficié « un ministre, un préfet et un commissaire » qui ont commis des délits graves (*CQPS*, 48). L'affaire a été classée alors que l'enquêteur a reçu « une balle à l'épaule » dans le cadre de cette mission (*CQPS*, 48). Sollicité par son ami désemparé, William, Pierre est réticent à l'idée d'y prendre part : « Pourquoi veux-tu que je parte en guerre contre Marie-Antoinette alors que je ne suis pas sûr que le juge qui l'enverra en prison ne trempe pas dans les affaires louches? » (*CQPS*, 48). Néanmoins, par respect pour ses valeurs et un peu malgré lui, il finit par se jeter à corps perdu dans l'enquête, frôlant la mort à plusieurs reprises. Même s'il ne jouit plus du grade de policier, il bénéficie de la logistique policière. Son « statut de non-policier<sup>416</sup> » l'autorise à dépasser le

---

<sup>415</sup> Françoise Naudillon, « Black Polar », *op. cit.*, p. 101.

<sup>416</sup> Estelle Maleski, *op. cit.*, consulté le 18 septembre 2014.

cadre de la légalité. C'est la raison pour laquelle son ami fait appel à lui car il est « prisonnier de sa position officielle » (*CQPS*, 71). Sans ménagement, Pierre s'appuie sur le flou entourant son statut. Pour contraindre une suspecte à parler, Pierre la frappe et précise : « un policier se croit obligé de respecter les lois, moi, je ne respecte rien du tout, [...], quand on me déplaît, je cogne et je tue » (*CQPS*, 78). Le jeune homme apparaît comme « un personnage excentrique, insubordonné à la vie du citoyen ordinaire, et par conséquent suffisamment indépendant pour s'absorber complètement dans les méandres d'une affaire criminelle<sup>417</sup> ». Tel un homme providentiel, il vient à la rescousse des « policiers martiniquais, peu habitués à cette atmosphère de violence, [ils] ne faisaient pas le poids » (*CQPS*, 111).

Sur ce point, Yves Reuter constate que, dans le roman noir, l'enquêteur conventionnel « tente des “coups”, affole le milieu ambiant, s'y introduit, secoue les hommes, séduit les femmes, espionne, convoque ses informateurs, passe des marchés parfois peu reluisants<sup>418</sup> ». C'est aussi le cas de Pierre qui ne recule devant rien pour contrer le terrorisme. Véritable « redresseur de torts », il frappe et tue lorsque nécessaire. S'il est sensible au charme féminin, il n'hésite pas à employer la violence physique à l'endroit des femmes, dans le cadre de son enquête. Aussi, quand il se rend chez la compagne d'un suspect qui vient de quitter la prison où elle était incarcérée, il se fait passer pour un facteur et une fois qu'elle ouvre la porte, il la pousse brutalement sur le lit et la menace d'un rasoir de sorte qu'elle pense qu'il s'agit d'un violeur. Il « lui balançait une maîtresse paire de gifles et stoppa le hurlement qui s'amorçait en posant le rasoir sur ses lèvres » (*CQPS*, 76). Pour l'obliger à coopérer, il lui tire les cheveux et la rudoie : « Tu la fermes ou je te fends la gueule » (*CQPS*, 75-76). Pierre n'hésite pas à

---

<sup>417</sup> André Vanoncini, *op. cit.*, p. 15-16.

<sup>418</sup> Yves Reuter, *Le roman policier, op. cit.*, p. 64.

prévenir un criminel récalcitrant : « je suis un voyou, c'est-à-dire que la loi, tes droits civiques, ton avocat, et toutes qualités, moi, je connais pas » (*CQPS*, 194). Le lecteur peut « entendre » les marques de violence, surtout quand Pierre neutralise un trafiquant indocile : « Et bouf, au creux de l'estomac. Et spac, sous le menton » (*CQPS*, 223). Pierre récidive avec Florette, une recrue d'un trio de terroristes. Après des ébats sexuels, il la frappe pour l'obliger à collaborer. Ayant affaire à une « dure », une tueuse professionnelle, il se défend avec une violence extrême qui ne fait aucune différence de genre comme l'indique le combat à mains nues qui oppose Florette à l'ancien policier. C'est d'ailleurs le seul corps-à-corps entre un homme et une femme dans notre corpus.

Doté d'un physique avantageux, séducteur, homme de conviction, incorruptible, intrépide et brillant, « docteur en droit expert en criminologie, champion des armes à feu toute catégorie, expert en karaté, explosif, bilingue<sup>419</sup> », il fait figure de « super-héros<sup>420</sup> ». Cet homme exceptionnel a néanmoins besoin de l'aide de Man Antoinise, une devineresse, pour éviter l'assassinat de deux ministres en déplacement officiel à la Martinique. Il connaît l'identité du bandit.

L'enquête, dans sa phase finale, n'a plus besoin de l'identifier, mais de le mettre hors de nuire. C'est pourquoi, dès son début, elle ne se borne pas à reconstruire une affaire enracinée dans le passé, mais accompagne le crime dans son déroulement présent et en fait même dépendre son avenir. L'intérêt du lecteur ne porte que secondairement sur un problème logique à résoudre. Il s'attache principalement à la tension dramatique et aux enjeux psychologiques ou sociaux d'une aventure<sup>421</sup>.

À travers son regard et son incursion au Morne Simenzèb, bastion de la délinquance foyalaise, Pierre témoigne de la professionnalisation du crime : « Les trafiquants martiniquais qui, au

---

<sup>419</sup> Estelle Maleski, *op. cit.*, consulté le 3 septembre 2015. Il s'agit d'un roman policier, *Panique aux Antilles* de Tony Delsham, paru en 1985 et qui met déjà en vedette Pierre Corneille.

<sup>420</sup> *Ibid.*, consulté le 18 septembre 2014.

<sup>421</sup> André Vanoncini, *op. cit.*, p. 17.

départ, n'étaient que de pauvres consommateurs sans vergure, payant en argent liquide ou avec bijoux [...], butin volé après visite dans les villas des quartiers riches, en vingt ans s'étaient transformés en trafiquants de plus en plus professionnels » (*CQPS*, 125). Il ressort que les enquêteurs ne procèdent pas à des arrestations car les criminels décèdent soit suite à un suicide (le Béké), par accident (Yamin) ou par la légitime défense d'un enquêteur (Le Chauve). Le but n'est pas tant de rendre justice que d'arrêter le cours des événements fomentés par de mystérieux commanditaires, « en s'arrangeant pour que les nationalistes martiniquais soient accusés » (*CQPS*, 227).

Malgré son engagement dans l'enquête, Pierre émet des doutes sur le travail des policiers. Bien qu'agissant à titre d'agent spécial officieux, il tient un discours sur le terrorisme quand il objecte à son ami W.C. : « Ce n'est pas en arrêtant Marie-Antoinette que tu vas mettre fin au terrorisme » (*CQPS*, 157). Il va jusqu'à relativiser l'usage de la force :

la faiblesse de la force est de ne croire qu'en la force. Le terrorisme n'est que la conséquence du pillage du monde par les capitales occidentales qui sont en train de trembler aujourd'hui. [...] Poser des bombes dans le métro, est-ce plus barbare que d'armer des barbares, comme le font les compagnies pétrolières en Afrique, barbares qui tuent des hommes, des femmes et des enfants par milliers? A quand ta croisade contre eux? (*CQPS*, 158)

Pierre qualifie le corps policier de « milieu pourri », néanmoins il avoue aimer « jouer au redresseur de torts » (*CQPS*, 159). Au moyen de ce personnage inusité d'ancien policier luttant contre le terrorisme, dans une région du monde *a priori* préservée, le roman désigne la Caraïbe comme un lieu qui n'est pas à l'abri des grands enjeux mondiaux.

#### 4. 4. 2 Le détective privé

Le « Privé figure au panthéon des héros américains<sup>422</sup> ». Peu de détectives privés apparaissent dans notre corpus. Jack Teddyson est l'unique privé antillais à exercer cette profession qu'il a du mal à faire respecter, par ailleurs, quoiqu'il se targue d'être diplômé de « l'École des Détectives de Paris » (*DRFV*, p. 41). Sa propre compagne, Franceline, considère cette fonction comme « étant un job de parfait démenti » (*DRFV*, 19), un « boulot de merde » (*DRFV*, p.178) étant donné que « le privé est une gagne-petit<sup>423</sup> ». Même si sa société n'est pas florissante, Teddyson souhaite conserver son autonomie. Un client venu le solliciter se montre dubitatif. Il faut dire que l'enquêteur ne mise guère sur le décorum. Son bureau est localisé dans la vieille case qu'il a héritée de son oncle. Nonobstant le succès de sa précédente enquête, la presse le qualifie « méchamment » de « zigoto qui jouait au Sherlock Holmes insulaire » (*DRFV*, 27).

Rouquin, séducteur, Teddyson porte des tenues élimées, un feutre et un pardessus qui appartenaient à son défunt oncle. Avec cet accoutrement qui relève davantage de la caricature du détective, Teddyson assume son statut de marginal. Caustique, il promène un regard inquisiteur sur la société martiniquaise à l'ère de la mondialisation. Il condamne l'évolution de ce « paradis insulaire bousillé par le béton et le bitume » (*DRFV*, 21). Fier Martiniquais, homme de son temps, instruit, ses auteurs préférés sont « Sénèque, Montaigne, Kierkegaard ou Schopenhauer » (*DRFV*, 31). Bien que n'ayant jamais appartenu à la police, il réussit à tisser des liens avec l'inspecteur Maxence qui lui fournit des informations capitales pour la résolution de l'enquête,

---

<sup>422</sup> Yves Le Pellec, *op. cit.*, p. 140.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 147.

une affaire classée. Son succès met à jour l'incompétence du corps policier d'où le témoignage de Teddyson en ce sens : « certains flics du commissariat central ne pouvaient pas me voir en peinture, surtout depuis que je les avais doublés sur l'assassinat de Sésostri Ferdinand [...] parce que je mettais crûment en lumière leur incurie » (*DRFV*, 22-23). C'est pourquoi, il est « trop émoustillé à l'idée de résoudre à nouveau un crime sur lequel la police s'était cassé les dents » (*DRFV*, 200). Dès lors, les fonctionnaires de police se font une joie de l'arrêter lors d'une empoignade entre ivrognes où il est menotté sommairement. Les policiers considèrent le détective comme un rival.

Ceci illustre la convention du détective privé du polar qui est

[a]ux prises avec ces trois pouvoirs que sont le client, la police, et les gangsters, le Privé doit neutraliser ou éviter chacun d'eux en même temps qu'il poursuit son enquête. [...] Mais par la nature même de sa fonction, il ne peut jamais avoir les coudées franches car il est prisonnier des secrets qu'il doit préserver (celui du client et de son entourage, celui de ses informateurs) alors même qu'il tente de percer le secret majeur, celui de l'énigme. C'est pourquoi il se retrouve souvent paradoxalement dans le rôle du suspect, de l'accusé, voire même de l'emprisonné, ce qui retarde la progression de l'enquête. [...] <sup>424</sup>.

D'après Yves Reuter qui dresse un portrait du privé, il

n'est jamais un postulant au pouvoir social. [...] De ce point de vue, c'est une sorte d'intermédiaire entre justice et morale. Cette distance-opposition est aussi narrativement fonctionnelle : libre de ses actes et de ses déplacements, moins tributaire du carcan des lois et de supérieurs, il dispose de choix d'action plus ouverts. Et, de fait, il va chercher partout ses informations (contrairement à l'*arm-chair détective*) et il traverse toutes les couches sociales. En ce sens, il peut être considéré comme un successeur du héros picaresque <sup>425</sup>.

André Vanoncini complète le portrait du privé dans son étude sur *Le roman policier*. En réalité, le détective

travaille sur la base d'un contrat fragile qui le lie à ses mandataires privés ou institutionnels. Comme les deux instances se révèlent peu fiables, il a tendance à s'en détourner et à se frayer sa voie en toute indépendance. Au cours de cette quête solitaire, il

---

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>425</sup> Yves Reuter, *Le roman policier*, *op. cit.*, p. 63.

rencontre le danger et la violence, mais aussi l'amour et le sexe. Le langage ne lui sert pas à formuler une rationalité inquisitrice mais à affronter des interlocuteurs et des situations constamment changeants. Sa position de déraciné lui permet de comprendre la gamme entière des sociolectes et, à l'occasion, de s'en servir. L'ouverture du roman noir aux registres de l'oralité et, plus généralement, à tout un style de la sobriété et de l'immédiateté prend ici son origine<sup>426</sup>.

Engagé pour une affaire de cambriolage, Teddyson se rend compte que l'un des articles volés a servi au meurtrier. Le client dépouillé le sollicite non seulement pour identifier le malfaiteur, mais aussi pour un adultère supposé. Or, la femme mise en cause lui livrera des indices qui s'avéreront utiles pour l'avancée de l'investigation. C'est une affaire secondaire liée à la « grande » affaire. Employé par des francs-maçons afin d'innocenter l'un des leurs injustement accusé d'homicide et condamné à de la prison ferme, le détective doit prouver qu'il y a eu erreur judiciaire en désignant les vrais coupables. Non-initié, Teddyson doit infiltrer la loge des Fils de la veuve pour mener une enquête à rebours car le présumé coupable a déjà été arrêté. Cependant le dénouement prouvera son innocence. Teddyson risque sa vie quand il est intercepté près du temple maçonnique. Menacé par une arme à feu, il est assommé avec un gourdin et s'évanouit. Puis, il est drogué et séquestré. En avançant dans ses recherches, il apparaît qu'il y a des enquêtes dans l'enquête et que toutes les « petites » affaires sont reliées. Toutefois, sans l'assistance de trois femmes, l'enquête menée par Teddyson n'aurait pas abouti, ce qui met en lumière ses limites. On s'aperçoit qu'il est entouré d'adjuvantes indispensables, notamment Francelise, sa compagne officielle, peu instruite, ne rêvant que de mariage et fan de téléséries latino-américaines. La jeune femme est perspicace, a du flair et le sort de l'embarras face à un client courroucé en livrant de nouveaux indices à celui-ci. Désarçonné, Teddyson la présente comme une assistante. Il admet qu'elle est « une grande détective devant l'Éternel » (*DRFV*, 215).

---

<sup>426</sup> André Vanoncini, *op. cit.*, p. 17-18.

Dans *La petite marchande de doses*, Le Poulpe, quarantenaire est sollicité par des amis qui ont été attirés par un fait divers louche dans un journal. Voulant (r)établir la vérité, ils s'adressent à lui, une sorte de redresseur de torts. De Saint-Scolasse, il embarque à destination de la Guadeloupe. À son arrivée dans l'île, voulant découvrir son environnement, il quitte son hôtel et échappe de peu à un braquage. Le Poulpe emprunte les méthodes des criminels, notamment en se procurant une arme à feu auprès d'un Cubain, dans le circuit illégal. En réponse à des tirs, il ouvre le feu sur ses poursuivants. Puis, pour neutraliser le Chabin, un criminel notoire, il percute sa rutilante BMW afin de l'enlever. En compagnie d'adjuvants, il torture le prisonnier pour l'obliger à indiquer la localisation d'une scène de crime située en haute mer. Fuyant les institutions y compris la police avec laquelle il ne transige pas, – d'ailleurs, c'est Sophie, une adjuvante, qui s'adresse au procureur – Le Poulpe « n'est ni un vengeur, ni le représentant d'une loi ou d'une morale, c'est un enquêteur plus libertaire que d'habitude, c'est surtout un témoin » (*PMD*, quatrième de couverture). Le fait qu'il soit métropolitain lui permet de jeter un regard extérieur sur les tares de la société guadeloupéenne ainsi que sur les dérives de la défiscalisation censée relancer l'économie locale. Loin des soirées de zouks, son enquête le mène dans les faubourgs peu recommandables de Pointe-à-Pitre.

De quoi vit Le Poulpe? La question se pose d'autant plus qu'il est évasif sur sa rétribution, contrairement à Teddyson qui est loquace à ce sujet. Ce dernier évoque sa précarité : « la plupart de mes clients me payaient au lance-pierre, quand ils ne rechignaient pas sur le montant des honoraires que nous avons pourtant fixés d'un commun accord (*DRFV*, 24). Le Poulpe se fait payer en contournant la loi. Sans détour, il déclare ceci : « En général, les crapules que je rencontre manquent de tout sauf d'argent » (*PMD*, 101). En réalité, « [l]a modeste somme qu'il avait réussi à retirer de l'aventure couvrait ses frais, avions, hôtel, voiture, location de



scaphandre, carburant, etc. » (*PMD*, 141). Pas question de philanthropie pour autant! Avant de quitter l'île, Le Poulpe kidnappe le chef comptable de la compagnie W.I. Yachting (ancien employeur du skipper Patricia, reconnu coupable de détournement de fonds) pour le contraindre à se rendre à la banque dans le but d'y effectuer un retrait de « deux cent cinquante mille francs »; « une bombe radiocommandée » placée sur les reins de l'employé indélicat fait office d'arme de persuasion (*PMD*, 143). D'une certaine façon, Le Poulpe l'a fait « payer ». La description du ravisseur que donne le chef comptable correspond au signalement, bien que sommaire, du Poulpe, soit « un métro avec de grands bras » (*PMD*, 143).

Finalement,

[d]étective 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. [...], 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<sup>427</sup>.

Ainsi, l'efficacité de Teddyson et celle du Poulpe confèrent à la police un rôle secondaire. Dans les deux œuvres, elle entre en action à la fin de l'enquête pour procéder à l'arrestation des coupables. Dans *La Petite marchande de doses*, les policiers investissent de luxueux bureaux

---

<sup>427</sup> Maryse Petit et Gilles Menegaldo, *op. cit.*, p. 10.

avec « un inspecteur de la PJ accompagné d'un substitut du procureur et de trois agents en tenue » (*PMD*, 137). Puis, « [p]lusieurs personnes furent conduites des bureaux aux voitures, certaines menottées, d'autres non » (*PMD*, 138). Comme il s'agit d'une opération se déroulant dans l'ensemble de la Caraïbe, d'autres arrestations ont lieu dans les « autres îles françaises. Dans les îles non françaises il ne se passa pas grand-chose. Strictement rien, même » (*PMD*, 138). La justice territoriale est dénoncée ainsi que l'absence de coopération entre les différentes îles de la Caraïbe pour contrer le crime, dans une région qui y est fortement exposée. Finalement, la justice a ses limites. C'est pourquoi des particuliers se lancent, eux aussi, dans des investigations.

#### 4. 4. 3 Le journaliste

Le journaliste est une figure caractéristique du roman noir. Dans le sillage du privé,

un autre personnage acquiert une stature emblématique : le journaliste. Les nombreux obstacles qu'il devra surmonter pour accomplir sa mission d'informer le public en feront un défenseur acharné de la liberté. Comme le privé, mais avec d'autres armes et sans doute plus d'illusions, il intervient dans une société passablement compromise<sup>428</sup>.

Chez Mouren-Lascaux, Julien Lefranc incarne le reporter, dans un rôle secondaire, mais non moins important. Il importune la police à cause de ses reportages. Son nom revient dans plusieurs discussions et surtout il participe, dans une certaine mesure, à la réouverture de l'enquête sur la mort suspecte de deux jeunes Guyanais. Il parvient à faire bouger le pouvoir judiciaire bien que l'enquête ait été menée discrètement, en interpellant les ministres des DOM-TOM et de la justice sur ces décès. En fait, il relaye la rumeur publique. C'est un journaliste d'investigation dont l'enquête n'est pas restituée au lecteur. Par sa présence, Lefranc rappelle la fonction de quatrième pouvoir que représente la presse tout en étant conscient « de l'extraordinaire pouvoir des

---

<sup>428</sup> Patrick Pécherot, *op. cit.*, p. 252.

médias » (*CL*, 135).

À l'opposé de Julien Lefranc, Fred est le personnage principal dans *Après la mangrove*. Retraité de l'éducation nationale, il fait des piges pour le compte d'un journal guyanais. Après avoir rejoint la métropole, Fred regagne la Guyane à laquelle il demeure très attaché. Il est l'un des rares protagonistes à douter de la version officielle : un mari éconduit aurait mis un contrat sur la tête de son ex-femme en ayant recours aux services d'hommes de main georgetowniens. Comme Julien Lefranc, peu de détails filtrent sur sa vie privée. Son amitié avec Ringuet, un Guyanais, l'aide à avancer dans son enquête. De manière informelle, Fred est assisté par son ami qu'il lance dans une filature au Brésil. Puisque Fred est consciencieux, en dépit du fait qu'il s'agisse d'un emploi occasionnel, son employeur lui concède : « je n'ai pas le pouvoir de te dicter ta conduite et ton job occasionnel te permet d'être un électron libre incontrôlable ... Journaliste free-lance ... J'ai toujours pensé que cette appellation a été inventée pour toi » (*ALM*, 127). Grâce à sa fonction, Fred peut interroger des témoins et jouir d'une grande liberté face aux institutions. En plus, il bénéficie d'informations privilégiées de la police en raison de ses liens avec un ami devenu policier. Tel « un ethnologue chez les Papous », c'est du moins la remarque de son ami et ancien collègue Ringuet, Fred décrypte la société guyanaise qu'il arpente (*ALM*, 114). Il passe de « Kourou la Blanche » au quartier populaire d'Eau-Lisette, situé à Cayenne où il échappe à une bastonnade. Il doit son salut à une milice locale xénophobe, défendant « la Guyane aux Guyanais » et en chasse contre ses assaillants « Anglais » (*ALM*, 140). À l'issue de son enquête, Fred dévoile l'identité du criminel au gendarme Doucet allant jusqu'à lui donner des directives quant à la manière d'obtenir des aveux, ce qui fait dire au policier : « À se demander qui est le flic dans cette histoire » (*ALM*, 318). Le journaliste incarne le citoyen qui, non

seulement, « part à la découverte de vérité<sup>429</sup> », mais qui « contribu[e] au maintien de la justice dans sa société<sup>430</sup> ».

#### 4. 5 Les adjuvantes

Les femmes participent à la sauvegarde de la justice à travers leur collaboration avec les enquêteurs. Outre les personnages féminins suspects, victimes ou criminels, force est d'admettre que les « figures génériques<sup>431</sup> » du roman policier, à savoir la « vamp », la « garce », « la femme dangereuse<sup>432</sup> » et la tentatrice sont peu représentées dans notre corpus, sauf Florette dans *Chauve qui peut à Schœlcher* et Marietta dans *Canal Laussat*. Dans le cas de la femme violente, elle est mise en scène par l'entremise de l'assistante de Marasa, dans *Saisons de porcs*, qui « avait le regard mauvais. Certainement, ici, le personnage le plus dangereux » (*SP*, 10). Toutefois, les vraies enquêtrices sont secondarisées. Leur implication met en exergue les lacunes de certains enquêteurs attitrés. À ce titre, le cas de Jack Teddyson est éloquent. Sa compagne dispose de renseignements capitaux pour l'avancée de l'enquête. Il concède que Francelise « savait tout. Tout de tout. La vraie détective, c'était elle » (*DRFV*, 154). Le détective insiste sur son « efficience qui n'avait cesse de [l]'époustoufler » (*DRFV*, 178). Au sujet de Bellune Louisiane, qui fait l'objet d'une enquête par Teddyson, pour une affaire de soupçon d'infidélité, elle lui fait parvenir une pièce à conviction essentielle pour démontrer la culpabilité des suspects; il s'agit du reçu du paiement de l'homme de main par un commanditaire du crime. « Sous ses airs de chatte-pouchine » (*DRFV*, 109), elle endort les soupçons de son employeur, qui s'avère être le signataire

---

<sup>429</sup> Raymond Perrot, *op. cit.*, p. 66.

<sup>430</sup> *Loc. cit.*

<sup>431</sup> Yves Reuter, « Le système des personnages dans le roman à suspense », dans Yves Reuter (dir.), *Le roman policier et ses personnages*, p. 160.

<sup>432</sup> Raymond Perrot, *op. cit.*, p. 85.

du document incriminant. Quant à l'aide de la maîtresse de Teddyson, son concours est primordial, quand, en l'absence de sa conjointe, il est confronté à l'agonie d'un suspect, à son domicile. Pris de panique, il téléphone Mauricette afin qu'elle vienne l'assister. Sans le sang-froid de celle-ci, l'enquête de Teddyson aurait connu un autre dénouement, certainement moins concluant. En plus, la jeune femme lui révèle des informations précieuses sur l'un des suspects. Éberlué, Teddyson lui demande des renseignements supplémentaires et se fait rabrouer par la jeune femme : « C'est toi le détective ou moi? » (*DRFV*, 183). Elle se moque de l'incompétence de son amant : « Tu fais un drôle de détective, toi! T'es sûr que t'es pas plutôt sacristain à la cathédrale? Ha-ha-ha! » (*DRFV*, 186). Le détective admet que ces « [t]rois formidables bonnes femmes [...] permettraient à cet indécrottable macho qu'était Jack Teddyson de continuer sa carrière de privé de la plus belle des manières! » (*DRFV*, 214). Face aux aptitudes des adjuvantes, les enquêteurs sont confrontés à leur incapacité à conduire seul une investigation.

Dans un autre registre, dès le début du roman *Au vent des fleurs de canne*, Alice incarne la femme moderne et sportive qui pratique le tir, en cachette d'un mari autoritaire. C'est d'ailleurs la seule qui connaît la culpabilité de celui-ci et qui le neutralise avant l'arrivée des policiers tandis qu'il s'apprête à commettre d'autres homicides. Alice conquiert son propre espace de liberté tout en allant à la rescousse d'une autre femme. Elle a un rôle particulier dans le sens où elle n'est ni une *vamp* ni une enquêtrice.

Relativement à la participation de Sophie dans l'enquête menée dans *La petite marchande de doses*, son association avec Le Poulpe se révèle essentielle pour la résolution de

l'investigation. De façon rigoureuse, elle enquête en appliquant un « [v]ieil adage policier : seuls les coupables protestent, les innocents sont condamnés » (*PMD*, 95-96). Pas à pas, elle introduit Le Poulpe aux aspects insoupçonnés de la société guadeloupéenne. C'est en grande partie grâce à elle que des complices sont arrêtés puisqu'elle rencontre le substitut du procureur en ce sens.

On ne peut que constater que certains personnages féminins s'éloignent des stéréotypes du roman noir. C'est aussi le cas de madame Laval – l'épouse du commissaire Laval dans *Valentin et Soraya* – qui rappelle madame Maigret par l'affection qu'elle porte à son époux. Autre point en commun entre les deux femmes, elles sont originaires de la même région : l'Alsace. À rebours de madame Maigret qui se distingue par sa grande discrétion, lors de séances de travail, madame Laval « intervenait sans complexe. Ses interventions de néophyte avaient plusieurs fois permis de souligner des évidences que l'œil blasé des professionnels ne décelait plus » (*VS*, 43). De façon fortuite, c'est par son intermédiaire que l'enquête est relancée et que son époux retrouve le véhicule d'une victime. « Si la voiture de sa femme avait été rangée à sa place habituelle, jamais il ne serait tombé sur cette voiture rouge » (*VS*, 45). En plus, « [e]lle l'avait souvent aidé dans ses moments de déprime » (*VS*, 79).

Les talents de cuisinière de Jennifer, compagne de l'inspecteur Moril, s'apparentent aussi à ceux de madame Maigret. Sa contribution est précieuse pour le policier. « Sans se montrer envahissante, elle prenait part à ses enquêtes non pas en professionnelle mais en conseillère discrète qui veut juste ajouter son grain de sel » (*LDR*, 14). Posant des questions, établissant des recoupements, ses conclusions irritent, par moment, l'enquêteur qui marmonne : « Pour qui se

prend Jennifer, pour le FBI? Moril ruminait » (*LDR*, 89). Pourtant, elle n'hésite pas à l'interroger sur la progression de son enquête, lui fait des suggestions et trouve le mobile du meurtre. Blessé dans son orgueil, Moril éructe : « C'est toi qui va m'apprendre mon métier maintenant! » (*LDR*, 86). Téméraire, elle fait fi de la mauvaise humeur de son compagnon qui finit par céder : « Malléable, Moril écouta attentivement » (*LDR*, 87). En l'écoutant, il reconnaît que « des blocs de bon sens se cristallisaient dans son cerveau » (*LDR*, 101). Jennifer l'aide à organiser ses idées et aussi à relancer, par extension, l'enquête. Sans l'assistance de plusieurs femmes au sein de notre corpus, le succès des enquêtes ne serait pas garanti. À cet égard, Man Antoinise et la séancière Jeanine offrent d'autres images féminines atypiques, loin des figures habituelles.

Du reste, mentionnons que la plupart des enquêtes sont conduites par des hommes. Seul un roman de notre corpus est écrit par une femme, Michèle Robin-Clerc, alors que l'on répertorie un nombre sans cesse croissant d'auteures de polars dans le monde particulièrement en France, aux États-Unis, au Royaume-Uni et dans les pays scandinaves. Le rôle du personnage féminin, dans la fonction d'adjuvante, invite à se questionner sur la place des femmes au sein de la société. Alors qu'elle est secondarisée, le personnage féminin parvient à occuper une position centrale dans la résolution de l'enquête.

En somme, qu'ils soient suspects, victimes, enquêteurs ou criminels, les personnages permettent, par leur diversité lever le voile sur la complexité des sociétés caribéennes francophones. Quelque soient les classes sociales et les groupes raciaux, « tout le monde peut être

victime, enquêteur ou tueur<sup>433</sup> ». L'inventaire des délits graves met en évidence que les crimes commis sont conventionnels. Cependant, le corpus s'autorise des écarts en ce qui touche au décor et au profil des personnages, ce qui participe au renouvellement du genre. S'il est vrai que l'on reconnaît le polar à ses personnages et à « ses scènes typiques<sup>434</sup> », le roman noir se caractérise aussi par une esthétique réaliste. Peut-être davantage que le roman noir classique, le polar en provenance de la Caraïbe francophone a tendance, pour la plupart des œuvres à l'étude, à contenir de nombreuses séquences didactiques, aptes à éduquer le lecteur. C'est aussi, peut-être, une façon pour les auteurs de marquer la singularité de leur production. Les œuvres à l'étude produisent, à leur tour, leurs propres personnages types (le rasta, l'Haïtien, le Dominicain, l'adjuvante, etc.) en tenant compte du contexte social, ce que le genre autorise. Les injustices dénoncées invitent à se questionner sur les relations sociales, les préjugés de classe, de couleur, de genre, mais aussi de religion. De plus, nombre d'enquêtes déplacent le canevas en mettant en scène des enquêteurs dont le profil tend à s'éloigner des conventions : le justicier (Azémar), le redresseur de torts et pédagogue (Pierre Corneille), les défailants (Teddyson, Boucher), le tandem métropolitain-local (Surinam-Simeoni, Mozar-Laprée, Pierre-William, Le Poulpe-Sophie) ou le tandem journaliste-amateur (Fred-Ringuet). Quant aux personnages féminins, ils sont nombreux à se distancier des conventions du genre au profit d'adjuvantes dont le concours s'avère capital dans la résolution de l'enquête. Refusant l'écueil du manichéisme, les œuvres à l'étude mettent en scène des personnages ambivalents quelque soit leur rôle. « Le suspect, la victime, même l'enquêteur, tous coupables de quelque chose<sup>435</sup> ». D'après l'écrivain de polar Hervé Jaouen, il apparaît que par son parcours laborieux, le personnage « a un compte à régler (avec une ville, avec une femme,

---

<sup>433</sup> Yves Reuter, *Le roman policier*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>435</sup> Raymond Perrot, *op. cit.*, p. 103.



avec la société). Ou s'il gagne, y laissera des plumes<sup>436</sup> ». Ainsi, les romans à l'étude mettent à jour les dysfonctionnements de la société dans les Caraïbes. C'est que la critique sociale fait partie des conventions du roman noir, mais elle est déplacée vers les enjeux de la région.

---

<sup>436</sup> Hervé Jaouen et al., « Personnage et écriture », dans Yves Reuter ( dir.), *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989, p. 192.

## CHAPITRE 5

### Le polar à l'épreuve de l'intermédialité

Les médias, les réseaux d'informations, les écrans de télévision et d'ordinateurs ont désormais envahi le monde écrit et parlé<sup>437</sup>.

Sensibles aux avancées technologiques, nombre d'écrivains intègrent l'univers médiatique au cœur de leurs écrits. Et pour cause : les médias offrent d'immenses possibilités de représentation qui dépassent le cadre de la littérature. C'est dans ce contexte que le polar a tôt fait de s'adjoindre certaines techniques des mass-médias. Étant donné les liens originels qui lient le polar aux moyens de communication de masse, il n'est pas surprenant que plusieurs œuvres de notre corpus soient informées par les médias. Tout se passe comme si le roman noir se prête au questionnement d'une réalité enrichie de son poids de méfaits mais qui cherche néanmoins à s'en délester.

Pour rendre compte de la présence médiatique dans la littérature, Jürgen E. Müller popularise la notion d'intermédialité, au préalable proposée par Dick Higgins (1966)<sup>438</sup>. C'est à la suite de l'intertextualité définie par Julia Kristeva, comme étant « *le passage d'un système de*

---

<sup>437</sup> Alain-Philippe Durand, *Un monde techno. Nouveaux espaces électroniques dans le roman français des années 1980 et 1990*, Berlin, Weidler Buchverlag, 2004, p. 13.

<sup>438</sup> Dick Higgins, « Statement on intermedia », <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>, consulté le 21 mai 2014.

*signes à un autre*<sup>439</sup> », que le théoricien allemand précise la définition de l'intermédialité. Sans nier l'apport de l'intertextualité, Müller reconnaît que celle-ci « sert presque exclusivement à décrire des textes écrits. Le concept d'intermédialité est donc nécessaire et complémentaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques<sup>440</sup> ». L'intermédialité pose un défi de taille aux lecteurs et aux critiques. Ils doivent être en mesure de repérer et d'interpréter les traces de la culture médiatique dans le texte à l'aune de leurs propres connaissances. L'appropriation des médias par les écrivains et l'influence de ceux-là sur leurs pratiques d'écriture imposent que l'on s'y attarde. Phénomène protéiforme, l'approche intermédiatique ou intermédiaire constitue un reflet des enjeux du monde contemporain où se multiplient les décloisonnements.

## 5. 1 Points de vue théoriques

Depuis les années 1980, l'intermédialité fait couler beaucoup d'encre. Échappant à tout consensus, elle cultive sa nature composite et mouvante à l'heure où « le flux des sons et des images a acquis une vitesse telle qu'elle ne se laisse plus apprivoiser par le langage et réduire à une série d'agencements logiques<sup>441</sup> ». S'écartant d'une norme stricte, ce phénomène se distingue par une hétérogénéité qui complique sa caractérisation. C'est dans ce sens qu'Éric Méchoulan, directeur du Centre de recherche sur l'intermédialité de l'Université de Montréal, se propose

---

<sup>439</sup> Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 59. Citation en italique dans le texte.

<sup>440</sup> Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 106.

<sup>441</sup> Mariniello Sylvestra. « Présentation », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n 2-3, « Cinéma et intermédialité », p. 7, <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/compte-rendu/MARINIELLO-Cinemas.pdf>, consulté le 20 juin 2014.

d'apporter quelques « éclaircies à travers les brumes de l'intermédialité<sup>442</sup> ». Dans une entrevue accordée à Sylvano Santini, le critique se risque à proposer une définition :

qu'est-ce que l'intermédialité : un nom jeté sur un ensemble flou de pratiques d'analyse issues de savoirs déjà développés? une discipline nouvelle? un appareillage théorique en voie de constitution avec sa litanie de pratiques rituelles et de questionnaires stéréotypés? un trompe-l'œil? À mon sens, tout cela à la fois : c'est bien son intérêt<sup>443</sup>.

Refusant toute assertion, Méchoulan aborde la question intermédiaire à l'aide de questions rhétoriques qui attestent son évanescence. Empruntant à la méthode heuristique, le chercheur procède par tâtonnements avant de formuler des principes plus précis. Il affirme qu'il est possible de dégager quelques traits distinctifs de cette notion puisque « l'aspect théorique, [est] très développé si on le compare à sa dimension pratique<sup>444</sup> ». C'est précisément en nous attardant à son usage que nous nous servons d'instruments permettant de mieux distinguer son mode opératoire. Prenant part au débat autour de l'intermédialité, Louis Hébert atteste la coprésence, la rencontre d'au moins deux médias. Le critique élabore une typologie qui va

de la forte coprésence syncrétique (multimédia) à l'emprunt limité (un éclairage cinématographique implanté au théâtre), en passant par la coprésence factuelle (un film projeté durant une pièce de théâtre) ou la coprésence par transposition ( le « montage » cinématographique d'un roman)<sup>445</sup>.

Si cette classification insiste sur le principe de « coprésence », c'est que la synchronie est au cœur de la pensée intermédiaire. De plus, l'intermédialité « connaît divers degrés d'intensité et [est] de diverses natures<sup>446</sup> ». Pourtant, cette conception axée sur la simultanéité et l'assemblage des médias gagnerait à être examinée sous un angle plus interactif, comme le soutient Müller. Il remarque que « notre notion d'intermédialité ne considère pas les médias comme des phénomènes

---

<sup>442</sup> Éric Méchoulan, « Éclaircies à travers les brumes de l'intermédialité », *Spirale* n° 229, novembre/décembre 2009, p. 34.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>445</sup> Louis Hébert, « *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité* », dans Louis Hébert et Lucie Guillemette (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Laval, PUL, 2009, p. 2.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 2.

isolés, mais comme des processus où il y a des interactions constantes entre des concepts médiatiques, des processus qui ne doivent pas être confondus avec une simple addition<sup>447</sup> ».

L'approche intermédiatique ne saurait se réduire à une simple combinaison de médias. C'est la raison pour laquelle Méchoulan plaide pour « une réflexion sur les médias et plus généralement sur les médiations<sup>448</sup> », autrement dit sur les mécanismes par lesquels la jonction entre des supports médiatiques produit de l'intermédiabilité. Cette dernière désigne l'irruption d'un média au sein d'un autre ainsi que l'échange qui s'élabore entre eux. Le préfixe « inter » met en évidence l'interdépendance des deux éléments. La rencontre suppose la cohabitation d'au moins deux systèmes de signes, mais elle soulève aussi la question de leurs délimitations respectives.

Si le concept d'intermédiabilité ne fait pas l'unanimité, c'est peut-être dû aussi à la difficulté de trouver une définition consensuelle du vocable « média ». La réflexion de Lars Elleström en fait état : « one must ask what a medium is and where we find the 'gaps' that intermediality bridges. Clearly, the supposedly crossed borders must be described before one can proceed to the 'inter' of intermediality<sup>449</sup> ». Comprendre ce que le terme « média » renferme peut permettre de mieux appréhender l'entre-deux médiatique. La tâche n'est pas simple car le mot « média » est pris dans diverses acceptions. Il désigne une pluralité de supports ce qui complexifie la compréhension de l'approche intermédiaire. Patrick Pavis en convient : « [l]a notion est des plus mal cernées<sup>450</sup> ». Abondant dans le même sens, le spécialiste des mass-médias, Francis Balle, tente de déterminer les attributs d'un média :

---

<sup>447</sup> Jürgen E. Müller, *op. cit.*, p. 113.

<sup>448</sup> Éric Méchoulan, *op. cit.*, p. 35.

<sup>449</sup> Lars Elleström, « Introduction », dans Lars Elleström (dir.), *Media borders, multimodality and intermediality*, Houndmills, Palgrave MacMillan, 2010, p. 4.

<sup>450</sup> Patrice Pavis, « Média », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, p. 200.

[t]echniques, institutions, domaines privilégiés d'activités – l'information, le divertissement, la publicité, l'éducation, la création artistique –, formes d'expression particulières, – le journalisme, le cinéma, l'affiche publicitaire, le feuilleton de télévision, les sites du Web – : l'inventaire des médias décourage toute tentative de définition<sup>451</sup>.

Procédant par énumération, cette liste des types de média peut contribuer à dégager des caractéristiques de l'intermédialité et, par conséquent, d'en repérer l'usage au sein d'un texte. Localiser les limites d'un média soulève la question de ses frontières. Ces dernières se situent d'ailleurs au centre de l'intermédialité. Même si elle exploite le brouillage des démarcations, l'intermédialité préconise le maintien de l'identité médiatique dudit support. C'est ainsi que chaque médium demeure assujéti à ses propres conventions. L'intermédialité emprunte les procédés d'un médium pour l'appliquer à un autre<sup>452</sup>. Le franchissement des lisières s'accompagne d'une réflexion sur les grands modèles génériques et/ou médiatiques. Il appartient au critique/ lecteur de déceler les frontières franchies et d'en interpréter la fonction.

Pragmatique, la taxonomie établie par Irina O. Rajewsky dresse une grille de lecture de l'intermédialité qui prend en compte son aspect interactif. Identifiant trois groupes, la démarche de Rajewsky propose divers modèles d'interactions : par transposition (« médial transposition »), par combinaison médiatique (« media combinaison ») et par références intermédiales (« intermedial references »).

- 1) L'intermédialité par transposition suppose un travail d'acclimatation comme c'est le cas lors d'adaptations de films en œuvres littéraires. Il s'agit du « transcodage d'un contenu, d'un média à un autre<sup>453</sup> ».

---

<sup>451</sup> Francis Balle, *Médias et société. Édition – Presse – Cinéma – Radio – Télévision – Internet*, Paris, Lextenso Éditions, 2011, p. 8.

<sup>452</sup> Marie-Pascale Huglo, « Le secret du raconteur », *Intermédialités*, « Raconter », n° 2, 2003, p. 59.

<sup>453</sup> Harvey François, *Écritures composites. Interférences génériques et médiatiques chez Hubert Aquin et Alain Robbe-Grillet*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2008, p. 267.

- 2) L'intermédialité par combinaison pratique le mélange des genres. Ce procédé met en contact « phenomena such as opera, film, theatre, illuminated manuscripts, computer or Sound Art installations, comics, or to use another terminology, so-called multimedia, mixed-media and intermedia forms<sup>454</sup> ». La notion de « coprésence syncrétique » développée par Louis Hébert fait écho à cet ensemble en mettant en évidence la fusion de divers médias.
- 3) L'intermédialité par références désigne des médias donnés : « for example, references in a literary text to a specific film, film genre or film qua medium (that is, so-called filmic writing), likewise references in a film to painting, or in a painting to photography and so on<sup>455</sup> ».

Si la troisième catégorie est jugée « trop englobante » par François Harvey, le chercheur raffine les observations de Rajewsky en précisant que :

La référence intermédiaire sera entendue dans son sens large comme un renvoi plus ou moins explicite à un autre média selon des modalités aussi diverses que l'allusion, le commentaire, la citation et l'imitation, et dans son sens strict en tant que l'adoption par un média de schèmes compositionnels propres à un autre média, impliquant chez le destinataire l'impression d'un « transfert » intermédiaire [...]. à l'exemple du roman cinématographique qui cherche à faire adopter au lecteur la position d'un spectateur<sup>456</sup>.

Ces observations rejoignent celles de Maria Odete Gonçalves, quoique ses propos ne concernent pas le polar, ils s'avèrent pertinents pour notre corpus. Elle affirme que l'écrivain s'appuie sur

---

<sup>454</sup> Irina O. Rajewsky, « Media borders of qualified media », dans Lars Elleström (éd.), *Media borders, multimodality and intermediality*, Houndmills, Palgrave MacMillan, 2010, p. 55.

<sup>455</sup> *Loc. cit.*

<sup>456</sup> François Harvey *op. cit.*, p. 269.

« l'expérience du lecteur en tant que spectateur cinématographique<sup>457</sup> ». Il apparaît que les « sous-catégories » de l'intermédialité ne sont pas étanches et incluent une multitude de médias. En dresser la liste constituerait un défi de taille. En fait, la vitalité du concept repose sur la circulation d'un médium à un autre. Cette trajectoire s'inscrit en faux contre l'idée reçue de l'ankylose du polar. Souplesse, mobilité, adaptabilité, renouvellement, tels sont les principes de base de l'intermédialité. Dynamique, cette dernière « participe à la création de nouvelles formes artistiques<sup>458</sup> ».

Le classement proposé par Rajewsky nous sera profitable pour interroger les propriétés de l'intermédialité à l'œuvre dans les romans à l'étude. L'approche intermédiatique par combinaison et références, en particulier, serviront de support à notre étude. L'engouement suscité par le renouveau de la littérature au moyen des médias ne saurait faire oublier cependant que « [d]ans l'histoire, le premier grand média, à diffusion large et à longue distance, est le livre<sup>459</sup> ». Par ailleurs, Jacques Dubois rappelle que

le récit de détection parcourt en continu toute la période culturelle qui se prévaut du moderne. [...] C'est que le genre semble régi par la nécessité de se réinventer sans cesse, en raison toujours de l'obsolescence qui le mine. [...] il y parvient en s'incorporant de nouveaux supports, en s'adaptant aux inventions techniques du moment. Au long de son évolution, le policier a fait montre d'une faculté d'adaptation et de transfert sans égale. Modèle impérialiste, il a gagné tous les médias au fur et à mesure de leur apparition : le cinéma et la bande dessinée, la radio et le roman photo, la télévision enfin. Il transpose des succès et des séries, occupe des zones, fait école (le film noir américain des années 40-50). Il y aurait à faire l'histoire de sa diffusion médiatique et du soutien stratégique qu'il apporte, à tel moment plutôt qu'à tel autre, aux grands supports de l'art de masse. [...] Prolixe et proliférant, le genre a proposé très tôt aux médias modernes un énorme

---

<sup>457</sup> Maria Odete Gonçalves, « Luis Miguel Nava et l'*Inercia du Desercão* : Espaces d'interception entre poésie et cinéma », dans Célia Viera et Isabel Rio Novo (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 162.

<sup>458</sup> Elsa Caboche et Désirée Lorenz, « Bande dessinée et intermédialité », [http://www.fabula.org/actualites/bande-dessinee-et-intermedialite\\_61519.php](http://www.fabula.org/actualites/bande-dessinee-et-intermedialite_61519.php), consulté le 8 juillet 2014.

<sup>459</sup> Jacques Michon et Denis Saint-Jacques, « Médias », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 377.



réservoir dans lequel il n'y avait qu'à puiser. Le « polar » est désormais devenu une forme universelle et transmédiatique dont l'emprise – et l'empire – sont quasi sans limites. À travers le rayonnement international de ses auteurs et de ses héros, on mesure toute son aptitude à « l'échange »<sup>460</sup>.

Le rôle de la narration consiste à servir de fil conducteur à un ensemble *a priori* bigarré, mais qui repose sur un enchevêtrement logique et nécessaire dans la composition d'un texte. D'ailleurs, en cette ère postmoderne, l'écrivain peut-il se passer d'inclure les médias dans son œuvre? Dans un contexte où le décloisonnement constitue la règle, où l'écart pris face aux conventions devient une norme – surtout dans le roman noir, « la sphère intermédiatique révèl[e] la crise de la modernité<sup>461</sup> ». Ce faisant, l'intermédialité produit un discours sur les médias et leur impact sur notre existence d'autant plus que le « corps et [l]'esprit de l'homme moderne [sont] modelés par les nouveaux médias<sup>462</sup> ».

L'examen de notre corpus met en évidence une interaction massive de divers médias. Dans certains polars, les conventions médiatiques s'incorporent aux textes ou les transforment. Les moyens de communication dont s'approprient les auteurs signalent leur bagage médiatique locale et exogène. Si la télévision, le cinéma et la radio sont les médias les plus populaires, les potentialités d'Internet, de la photographie et de la peinture ne sont pas ignorées.

---

<sup>460</sup> Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 49-51.

<sup>461</sup> Mariniello Sylvestra, *op. cit.*, p. 8., consulté le 20 juin 2014.

<sup>462</sup> Jean-Paul Schweighaeuser, *op. cit.*, p. 96.

## 5. 2 Pratiques intermédiaires

### 5. 2. 1 Cinéma, télévision et polar

Les années 1960 coïncident avec l'expansion du téléviseur. C'est à cette époque que des écrivains et des cinéastes créent le néologisme « polar ». La définition de ce terme, proposée par Raymond Perrot, met en évidence la complicité du genre avec les mass-médias; il « signale dans le langage actuel la collusion et la confusion désormais inévitable entre le livre, le cinéma et la télévision<sup>463</sup> ». Avérée, l'interdépendance entre le genre du roman noir et le cinéma est telle que « non seulement le film noir a permis la naissance du roman noir, mais il est là pour le relancer quand un fléchissement se fait sentir. [...] Le roman noir a largement profité de la “leçon” du cinéma, mais, en revanche, il va venir en aide à celui-ci<sup>464</sup> ». Cette connivence est toutefois à considérer avec circonspection puisque le polar « a souvent du mal à trouver sa place, d'autant plus qu'il doit aussi, désormais, se situer par rapport aux fictions policières qui occupent abondamment les supports cinématographiques et télévisuels. Ce n'est pas seulement la forme qui évolue, ce sont aussi les supports qui la véhiculent<sup>465</sup> ». Dans un tel cadre où la fragilité du roman noir est manifeste, l'incursion de médias en son sein n'est pas étonnante. « L'utilisation du genre cinématographique comme dispositif de cadrage offre aux écrivains une grande liberté de création et des pratiques discursives novatrices<sup>466</sup> ». Plaçant leurs textes sous l'égide du film policier, les œuvres à l'étude multiplient les références au film noir. Exposés aux classiques cinématographiques américains et français, les écrivains de la Caraïbe francophone alimentent

---

<sup>463</sup> Raymond Perrot, *op. cit.*, p. 142.

<sup>464</sup> Jean-Paul Schweighaeuser, *op. cit.*, p. 96.

<sup>465</sup> Marc Lits, *Le genre policier dans tous ses états. D'Arsène Lupin à Navarro*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>466</sup> Philip Amangoua Atcha, « L'écriture postmoderne dans le roman ivoirien », dans Adama Coulibaly, Philip Amangoua Atcha et Roger Tro Deho (dir.), *Le postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeu et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 56.

leurs projets d'écriture en puisant dans ce réservoir filmique. Nous en voulons pour preuve le titre de l'œuvre de Confiant, *Du rififi chez les fils de la Veuve* qui fait écho aux publications d'Auguste Le Breton<sup>467</sup>, *Du rififi chez les hommes* (1954) suivi *Du rififi chez les femmes* (1962). Popularisés grâce à des adaptations cinématographiques réalisées respectivement par Jules Dassin et Alex Joffé, ces films ont conquis un vaste public. Si les ouvrages de Le Breton prennent pour décor les univers de la pègre parisienne et belge, le roman signé par Confiant se déroule dans le milieu de la franc-maçonnerie martiniquaise. Cette allusion au cinéma français ne saurait occulter la prépondérance des références à la production américaine. C'est ainsi que *Du rififi chez les fils de la Veuve* met en scène le détective Teddyson qui se prenait « inconsciemment pour l'inspecteur Columbo » (*DRFV*, p. 71). Interprété par Peter Falk, le célèbre enquêteur « se distingue de ses collègues par son air idiot, ses manières grossières et une allure singulière : vieil imperméable, cheveux en bataille, visage grimaçant, inséparable de son cigare, de sa Peugeot 404<sup>468</sup> ». La description de Teddyson s'en inspire largement. Comme pour se démarquer, sur un mode décalé, le privé porte une veste surannée ayant appartenu à son vieil oncle récemment décédé. Propriétaire d'une automobile usagée, une « vieille Renault 4L cradingue », il se résout à la changer contre un véhicule Audi d'occasion (*DRFV*, 10).

Quand on aborde notre corpus, les influences du personnage de Columbo ou d'autres vedettes américains sont récurrentes. Sous la plume de Georges Brédent, le célèbre policier sert de référent : « Et s'il fallait croire ces Colombo [*sic*] en puissance, la liste des suspects ne cessait de s'allonger » (*VC*, 67). L'inspecteur fait l'objet d'une mention dans *Le Soleil du Fleuve* d'André Paradis : « Le bruit de la télévision indiquait que madame Mère était en train de

---

<sup>467</sup> Auguste Le Breton est le créateur du néologisme « rififi ».

<sup>468</sup> Estelle Maleski, *op. cit.*, consulté le 20 juin 2014.

se repaître d'un de ces feuilletons policiers américains pour lesquels elle avait une passion honteuse, ce qui était un vrai supplice pour Sylvie, qui adorait Columbo » (*LSF*, 62). Dans la foulée du légendaire enquêteur, *La Darse rouge* d'Ernest Pépin établit une analogie entre un acteur culte ayant joué dans des films noirs avec le policier Don Moril: « On le vit descendre avec l'élégance d'un Humphrey Bogart, acteur qu'il affectionnait entre tous » (*LDR*, 27). Dans le même domaine, l'œuvre de Chalumeau-Nueil, *Pourpre est la mer* compare un protagoniste à Eddie Murphy (*PM*, 86). Plusieurs personnages sont mis en parallèle avec des acteurs de cinéma. C'est aussi le cas de Sophie qui relate comment elle a mené l'enquête, quasiment seule, avant l'arrivée du Poulpe. Celui-ci réplique :

« - Tu me fais penser à Faye Dunaway dans *l'affaire Thomas Crown*. [...] - Je dois le prendre comme un compliment? » (*PMD*, 99).

*Du rififi chez les fils de la veuve* reprend à son compte une scène cliché du film policier avec la séquestration du détective qui « espérai[t] que, comme dans les séries policières ricaines, il m'en offrait un [cigarillo], mais l'enfoiré n'en fit rien » (*DRFV*, 74). Bien qu'attractif, le cinéma américain fait l'objet d'une distanciation tout en servant de modèle. L'échange qui survient entre deux policiers, dans *Pourpre est la mer*, en est une illustration : « Toi et moi, on est vraiment le contraire des flics américains de cinéma. Au début le Blanc et le Noir ne peuvent pas s'encadrer. Ils vivent des aventures palpitantes, et se retrouvent copains à la vie, à la mort » (*PM*, 98).

Ces films servent de repère tant aux personnages qu'aux narrateurs qui s'y réfèrent et les réinterprètent. Cette appropriation du médium télévisuel ou cinématographique s'accompagne d'une réflexion sur les médias. C'est le cas de *Pourpre est la mer* qui met en scène un investigateur captif. Installé devant la télévision, celui-ci déplore « un film dans lequel

d'audacieux policiers arrêtaient de méchants trafiquants de cocaïne. Dieu, que c'était mauvais ! La drogue nuit autant au cinéma et au roman qu'à la santé de ses accros » (*PM*, 120). La description d'une scène clichée du film policier se double d'une critique. Les observations de l'agent de police dénoncent un fléau social et un poncif du genre noir : les stupéfiants. La sur-représentation de la toxicomanie tant en littérature qu'au cinéma est mise en accusation et prend, du coup, l'apparence d'un discours social. Il en est de même dans *Après la mangrove* de François Robin qui présente une vision caricaturale du film policier : « Ses trois acteurs principaux affichent des mines si patibulaires qu'on croirait être en présence de sélectionnés d'un casting de film policier. Comme pour surenchérir dans le réalisme, les trois individus sont allongés sur le sol, ligotés avec zèle » (*APM*, 22). Tout en ironisant sur le caractère parodique des séquences convenues du cinéma policier, le narrateur reconnaît son influence.

Si l'illusion réaliste constitue un topos du polar, elle prend des allures particulières dans *Pourpre est la mer*. Le réalisateur Clermont tourne « un film d'aventures maritimes et de guerre. Le plus grandiose depuis "Pirates" de Polanski » (*PM*, 168). Ces deux genres de production partagent une thématique commune avec le polar : la violence. Des ravisseurs et des meurtriers en cavale se mêlent aux figurants. C'est à cause de costumes endossés par l'ensemble des seconds rôles que les policiers éprouvent des difficultés à distinguer les criminels. Durant les prises de vue, traqués par la police, les fugitifs en profitent pour s'éclipser. Une course-poursuite s'ensuit et sème la confusion sur le plateau de tournage, et par extrapolation auprès du lecteur : « La synopsis de Clermont ne prévoyait pas la scène tandis que Laprée savait parfaitement à quoi s'attendre » (*PM*, 169). Se déroulant sur un arrière-fond cinématographique, le dénouement du roman s'effectue dans un branle-bas général. Il n'est pas aisé de discerner les vrais acteurs des faux, les coupables des comédiens. L'agitation finale est la métaphore de l'amalgame qui

contamine le récit. L'œuvre devient le théâtre d'une vaste comédie humaine où des personnages peuvent facilement masquer leur identité voire leur culpabilité.

L'irruption du médium cinématographique peut être moins élaborée. Aussi, dans *La Darse rouge*, pour séduire son patron, Georgina lui fait « [u]n baiser de cinéma » (*LDR*, 40). Cette comparaison laconique convoque l'expérience cinématographique du lecteur qui, en tant que spectateur, identifie sans peine une scène d'amour stéréotypée. La brièveté de ces références intermédiaires participe à la labellisation du polar qui laisse peu de place à l'expression de sentiments amoureux.

Dans *Chauve qui peut à Schœlcher* de Tony Delsham, l'évocation de scènes de cinéma permet de faire l'économie de descriptions. Lors d'une séquence sentimentale impliquant l'enquêteur Pierre Corneille et son amante, nous lisons : « Mais je t'aime, affirma-t-il avec une émotion et un élan qui aurait ravi un réalisateur de film cœur dans cœur » (*CQPS*, 139). L'évocation du film confirme le caractère superficiel des propos tenus par Pierre. Parfois, Delsham emprunte à l'écriture cinématographique : « Coup de frein désespéré. Choc mou. Cri. Corps projeté dans les airs » (*CQPS*, 203). Chaque énoncé correspond à une séquence de film. L'articulation des phrases courtes, saccadées, crée le rythme de l'action. La concision des phrases témoigne de la violence des événements qui implique un terroriste international d'origine guadeloupéenne, Yamin Jabot, poursuivi par des limiers. Le criminel finit sa course et meurt comme un « [p]antin désarticulé » (*CQPS*, 203). Dans le même ordre d'idées, l'influence du cinéma contamine l'écriture de *La petite marchande de doses*. C'est ainsi que lorsque Martin commence à frapper le Chabin, dans le roman de Vettier : « Ça faisait des bruits mats. Et d'autres plus aigues. Chuintement d'air expulsé des poumons. Cartilages maltraités. Gémissements. [...] »

Une oreille en miettes. Et du sang sur sa chemise » (*PMD*, 114). Quand Sophie s'apprête à actionner une molette pour immoler le Chabin: « Crissement. Et étincelle. Petite. Insignifiante » (*PMD*, 116). Ainsi, pendant une course-poursuite dans le grand cul-de-sac marin impliquant Le Poulpe, Sophie et leurs assaillants : « Coup. Grincement aigu. Envol. Moteur en délire. Compte-tours planté dans la zone rouge. Et puis choc à nouveau. Et seau d'eau en pleine figure. Salée. Corail. » (*PMD*, 86). Des coups de feu sont échangés : « Qu'ils entendirent sans voir. Nettement subsonique. Fusil de chasse » (*PMD*, 87). Dès lors, l'imaginaire du cinéma d'action est repris dans ces romans.

Déjouant l'hégémonie américaine dans le domaine du cinéma, *La ville carnaval, l'énigme du mardi gras* de Georges Brédent se démarque du corpus. Cette mise à distance passe par l'analogie établie entre un protagoniste à la musculature développée et Serge Nubret, un acteur et un culturiste guadeloupéen de renommée internationale. L'apparence d'un suspect, Norbet, est assimilée « “à la Serge Nubret”, son idole de toujours qui l'avait comblé d'extase dans le film *Les Titans* » (*VC*, 137). Brédent propose des références se voulant locales, mais il ne peut se soustraire à une influence exogène puisque le film mettant en vedette le comédien guadeloupéen est une production italo-française. L'impact du cinéma français se fait aussi ressentir par le truchement du personnage de Maigret, inventé par l'écrivain belge Georges Simenon. Lorsqu'un carnavalier décède, consumé par les flammes, un curieux s'étonne : « Oui, mais comment cela a-t-il pu s'produirre? lança un badaud qui voulait jouer les *Maigret*, tout en signalant, par son accent, qu'il revenait de Paris » (*VC*, 8). Ce personnage imitant l'accent parisien et Jean Gabin témoigne de son identification à la culture hexagonale. Le verbe « jouer » contient une connotation péjorative qui souligne l'effet de son mimétisme. L'allitération en « r » et la contraction « s'produirre » en accentuent le ridicule.

Si les allusions au film noir sont prééminentes, d'autres genres sont représentés : l'espionnage, la science-fiction ou le genre fantastique. Ces films populaires partagent une souche commune avec le genre policier : le roman feuilleton. Dans *Le Soleil du fleuve*, la narration effleure le film d'espionnage par l'évocation d'« [u]n cinglé qui se prend pour James Bond » (*LSF*, 126). Ce héros populaire fait l'objet d'une seconde comparaison. Reconnaisant sa vulnérabilité, Éliane, une jeune intrépide compte poursuivre ses assaillants tout en déclarant : « je ne suis pas James Bond » (*LSF*, 149). La figure du célèbre espion est reprise dans *Après la mangrove* où un agent de police constate : « Vous savez, la vie concrète d'un espion ce n'est pas l'existence flamboyante d'un James Bond; rien à voir avec le cinéma » (*ALM*, 92).

Le cinéma western fait l'objet d'une mention dans *La ville carnaval, l'énigme du mardi gras* : « Django et Zorro, deux *cow-boys* bien connus de la place, reprenaient du service et dégainaient plus vite que leur ombre comme pour rejouer une scène maintes fois vue au cinéma » (*VC*, 7). Quant à l'image du super-héros, elle est reprise par ce protagoniste qui « aurait bien voulu être Superman [...], mais ce n'était pas le cas » (*LSF*, 170). Le film de science-fiction n'est pas en reste : « Des dizaines de garde-mobiles, tous blancs, jaillirent des cars en tenue Robocop » (*DRFV*, 192). Il en est de même du genre fantastique chez Confiant : « Le nuage lacrymogène recouvrait encore les lieux, lui baillant l'air d'une scène de film fantastique japonais » (*DRFV*, 195). La discussion qui survient entre les coéquipiers Ange et Suriam, dans *Chacun son tour* d'Olivier Arrighi, révèle une diversité de références filmiques relevant autant de la série policière que du film de science-fiction ou de la comédie:

« - Tu trouves pas qu'on forme un sacré tandem? On est les Starsky et Hutch des Antilles. Ou les Men in Black, les deux flics à Miami, les...  
- Laurel et Hardy » (*CST*, 81-82).



Ces productions devenues des classiques du cinéma américain illustrent son rayonnement culturel à l'heure de la mondialisation. Le dessin animé contribue aussi à sa diffusion. Dans une moindre mesure, cet univers est investi : « Elle [la serveuse] avait un physique comme on en voyait dans les dessins animés, elle lui rappelait *Tom et Jerry* » (*LSF*, 186). Dans *Saison de porcs* de Gary Victor, la petite Mireya regarde un film Disney qui passe à la télévision. L'irruption de ce dessin animé souligne la dissonance entre l'univers quotidien de la fillette, qui demeure dans un bidonville de Port-au-Prince et un monde féérique occidental incarné par Disney. Cependant, l'incursion de ce film d'animation dans le polar n'est pas antithétique car ces deux genres poursuivent la quête de la victoire du bien sur le mal.

Le décalage entre ce qui est diffusé par le petit écran et les réalités locales est également traité dans *Du Rififi chez les fils de la veuve*. À Fort-de-France, alors que Teddyson visionne la météo. « À la télé, Bison Futé nous avertissait qu'il y aurait de gros ralentissements entre Lyon et Valence le lendemain dans l'après-midi » (*DRFV*, 154). Le programme télévisuel marque l'écart entre les quotidiens hexagonal et martiniquais.

En marge des références à des films ou à des icônes du cinéma, il est à noter les multiples allusions à R.F.O. (Réseau France Outre-mer). Autant dans *Chauve qui peut à Schœlcher* qui met en scène une « journaliste à R.F.O. » (*CQPS*, 20) menant un entretien avec le préfet que dans *Après la mangrove* où Fred, un journaliste d'investigation, se plaît « à guetter le comique involontaire des émissions de *RFO* » (*ALM*, 42). Dans *Canal Laussat* de Patrice Mouren-Lascaux, l'intégralité du chapitre 16 est consacrée à une entrevue faisant le point sur l'enquête. Visiblement, l'usage de ce médium induit un effet de réel tout en faisant l'objet de critiques

acerbes. Le narrateur de l'ouvrage *Après la mangrove* exprime sa méfiance à l'encontre de ce moyen de communication de masse qu'il tourne en dérision :

Les infos s'enchaînent, cortège des faits divers habituels, grèves rituelles annoncées à l'hôpital de Cayenne ou au port de Degrad des cannes...Élection d'une miss quelconque, « événement culturel de l'année » annonce sans rire un reporter (*ALM*, 42).

Le manque de crédibilité du journal télévisé est manifeste aussi dans *Le Soleil du Fleuve* :

Il n'était guère dans les habitudes de Clotaire de regarder le journal du soir, il savait toujours par avance quelles informations il allait contenir. Sylvie comprit que ce jour n'était pas comme les autres. [...] Le journal fut décevant. Il annonçait l'agression du matin, s'attardant avec emphase sur la main coupée et récupérée, supputant la valeur des bijoux dérobés, échafaudant des théories sur l'origine étrangère des bandits et de leurs commanditaires, bavardant beaucoup, interrogeant des policiers qui ne voulaient rien dire, et diverses personnes qui ne savaient rien, mais qui ne voulaient pas le dire. Pas un mot sur l'assassinat de Clairot, ce serait pour le lendemain. Et le journal se termina par l'interview d'un médecin (*LSF*, 69).

Accusé de façon insidieuse, de faire de la rétention d'informations, ce moyen de communication fait l'objet de suspicion. Toutefois, il demeure un outil d'information privilégié pour les personnages proches de l'enquête. Alors que le jeune bandit Rol est en cavale chez son enseignante, celle-ci allume la télévision pour vérifier quels sont les renseignements dont dispose la police (*LSF*, 237). L'inspecteur Azémar, dans *Saisons de porc*, fait de même alors qu'il est l'auteur de quelques exécutions. Il consulte les « nouvelles télévisées, [où] le présentateur annonçait, une fois de plus, que l'enquête sur les meurtres de Sources Puantes avançait. Dans les heures qui suivraient, l'assassin serait sous les verrous » (*SP*, 83).

Loin de représenter le réel, la télévision, surtout la chaîne publique, est discréditée. L'actualité présentée par le téléjournal se réduit à transmettre une vision restreinte et convenue de la réalité avec une préférence pour la version officielle. Chez Mouren-Lascaux, l'irruption de la télévision participe à la progression de la narration. Plusieurs personnages (ainsi que le lecteur) suivent l'évolution de l'enquête par le biais de données transmises par ce médium. L'incursion du

cinéma et celle de la télévision dans le polar peuvent ainsi entraîner des modifications dans l'écriture qui devient alors intermédiaire<sup>469</sup>. Dans notre corpus, l'intermédialité prend une fonction principalement référentielle (allusions à des films policiers, à des acteurs et réalisateurs réels). De même, l'engouement que suscite un téléroman diffusé en Martinique fait l'objet d'une mention dans *Du rififi chez les fils de la veuve* : « un poste de télé diffusait “Miramar”, un feuilleton mexicain larmoyant dont Franceline était une fan » (*DRFV*, 35). Également, évoquant une Békée martiniquaise, un réalisateur français s'exclame dans *Pourpre est la mer* : « On la dirait échappée d'*Autant en emporte le vent!* » (*PM*, 58). À travers ces multiples exemples, l'intermédialité se manifeste par des références qui établissent une connivence avec le lectorat. La figure de l'acteur connu ou la mention d'un film culte invite le lecteur à solliciter son expérience télévisuelle et/ou cinématographique. Signe d'une uniformisation des références, ces rappels participent aussi à l'effet de réel cher au roman noir. « Le récit policier prétend être une fiction vraie<sup>470</sup> ». En intégrant des références se voulant authentiques, le texte produit une résonance particulière auprès du destinataire.

Incontestablement, les renvois aux productions américaines sont prédominants. Toutefois, loin de se soustraire à une américanisation de la littérature et de la culture en général, les romanciers se l'approprient, et ce, à partir de la marge. Les classiques américains sont revisités et adaptés à l'univers caribéen. En s'associant à ces références culturelles, le polar caribéen francophone signale sa présence au monde et sa légitimité. Situé à la croisée de la mondialisation et de l'ancrage culturel local, le roman noir caribéen cherche sa voie.

---

<sup>469</sup> J'emprunte l'expression de Philip Amangoua Atcha, « une écriture intermédiaire » paru dans Adama Coulibaly, Philip Amangoua Atcha et Roger Tro Deho (dir.), *op. cit.*, p. 55.

<sup>470</sup> Franck Évrard, *op. cit.*, p. 77.

## 5. 2. 2 Le polar scénarisé

L'incarnation du cinéma dans les œuvres à l'étude est protéiforme. Son expression prend une forme particulière dans *Canal Laussat*. Seul roman ayant utilisé des techniques relatives au scénario, il mérite une attention particulière. À la fin de cet ouvrage, des chapitres 16 à 19, le texte est entrecoupé d'indications scénaristiques, produisant un éclatement de la narration. Elles se caractérisent par des dialogues et un découpage se matérialisant dans la typographie du texte. C'est ainsi que les prises de paroles sont signalées à la manière des didascalies, par des lettres majuscules et en italique: « *JOURNAL DE RFO 20 Heures* », « *MINISTRE des DOM-TOM* », « *RÉDACTION DE RFO* », « *EDMOND HALARI* », « MAURICE DARGENSSON (péremptoire et outré) », *COMMISSAIRE ALBERTINI*, etc. (CL, 131-134). Deux journalistes organisent les discussions. L'examen des didascalies révèle la mise en présence de personnages appartenant à des univers différents : les journalistes, deux ministres, le frère d'une victime, des représentants d'un parti politique suspecté d'être à l'origine des assassinats. À cela s'ajoutent des phrases en italiques interrompant, par intervalles, les conversations et la narration; elles sont précédées d'interlignes : « *21 heures; à la préfecture; sonnerie stridente d'un téléphone* », « *Sonnerie du téléphone, ailleurs...* », « *Au Palais, 18 heures* », « *RFO; Journal de 20 heures; Julien Lefranc* », « *Sonnerie du téléphone, chez Jérôme Davin* », « *Préfecture; résidence de Bourda; sonnerie de téléphone* », « *Résidence de Maurice Dargensson; île de Cayenne* », « *Aéroport de Rochembeau, deux mois plus tard; file d'attente de l'avion du soir pour Paris* », « *Sonnerie de téléphone au Palais* », etc. (CL, 135-172). L'ensemble des échanges entre les personnages se rapporte à des réactions liées à l'émission télévisée. À la lisière du scénario et du polar, *Canal Laussat* constitue une illustration de l'intermédialité par combinaison, c'est-à-dire une approche qui favorise la

mixité générique et le brouillage des frontières. Chaque indication spatio-temporelle, énoncée en une phrase télégraphique, séparée par des points-virgules, participe à l'économie de mots. Chaque phrase correspond à un plan d'action, sauf qu'à l'inverse du scénario qui est destiné à être filmé, ce roman a pour vocation à être lu. Les didascalies déjouent les codes du polar, puisqu'elles sont conçues pour être lues et jouées sur scène. Dans le roman à l'étude, elles concourent à entretenir le suspense. Ces notices scéniques s'associent au texte au point d'en faire partie.

Ainsi, la disposition des paroles des personnages, à la manière des pièces de théâtre sous leur forme écrite, fait que le scénario interdit généralement tout discours attributif. Il proscrie du même coup toute manifestation du discours indirect, indirect libre et narrativisé. Récit mixte, [...] le scénario accentue à l'extrême la différence entre, les paroles des personnages et la narration<sup>471</sup>.

Le changement de composition, entre scénario et roman, survient vers la fin de l'œuvre, au chapitre 16 ayant pour titre « ouverture d'enquête » (CL, 131). En réalité, classée sans suite, l'investigation est ouverte à nouveau. Sa relance est soulignée par la forme composite du texte. Jusqu'au dénouement final, au chapitre 19, l'œuvre oscille entre les deux genres. On assiste à une rupture narrative. La scénarisation du polar insiste sur « une esthétique de la *spectacularité* dont la fonction serait de transgresser le genre, en le chargeant d'hybridité et de polymorphisme<sup>472</sup> ». La multiplicité de lieux et des intervenants contribuent à semer le doute chez le lecteur. En effet, lors du dénouement, les assassins ne seront pas arrêtés. Les didascalies sous-entendent qu'ils échappent à la justice. Le « *Palais* » semble être le diminutif du Palais de Justice ce qui laisse penser à des manœuvres s'exerçant dans les hautes sphères d'influence. D'autres lieux de pouvoir sont mentionnés telles la Préfecture et la résidence privée d'un puissant homme politique. La probité du monde politique est remise en cause. Il est dépeint comme étant un simulacre.

---

<sup>471</sup> François, Harvey, *op. cit.*, p. 72.

<sup>472</sup> Barbara Meazzi, « Du roman policier comme au théâtre », *Cahier d'études romanes*, <http://etudesromanes.revues.org/1161>, consulté le 18 février 2014.

L'épilogue semble désigner le coupable par une dernière indication : « *Résidence de Maurice Dargensson; île de Cayenne* » (CL, 172). Cependant, le lecteur tout comme l'enquêteur Albertini n'en ont pas la certitude car « il restait à établir la culpabilité de Dargensson » (CL, 161). La narration fragmentée participe au sous-texte, autrement dit au discours subjacent, qui confirme la victoire du « mal » sur le « bien ». C'est que l'enquêteur n'identifie pas formellement les meurtriers ni le(s) commanditaire(s). Le retour à l'ordre passe par l'impunité. Ainsi, cette enquête s'avère entachée de feintes qui obstruent sa résolution.

### 5. 2. 3 La comédie policière

« Comédie policière » : tel est le sous-titre qui apparaît sur la page couverture de *Chauve qui peut à Schœlcher*. Unique dans notre corpus, ce genre mixte a pour vocation de faire rire. La quatrième de couverture souligne l'orientation humoristique de l'œuvre tout en précisant que Delsham « fait ce qu'il veut d'un genre littéraire lui permettant d'impliquer et d'habiller de son imagination les acteurs de la vie publique des Antilles ». Convenant que son indication générique, notion développée par Gérard Genette<sup>473</sup>, puisse prêter à confusion, l'auteur le plus lu de la Martinique, dit-on, juge utile d'apporter quelques précisions.

La comédie est écrite pour être jouée que ce soit au théâtre, à la radio, à la télévision ou au cinéma. Aujourd'hui, la comédie policière relève surtout du genre cinématographique. Sa littérisation par Delsham correspond, dans une certaine mesure, à une intermédialité par transposition. Bien qu'il n'y ait pas d'adaptation d'un film en particulier, il y a acclimatation d'un genre. Alimenté par les gaucheries de certains policiers, surtout Ti-Émile, l'humour y occupe une

---

<sup>473</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

place de choix. Le gardien de la paix, responsable de la circulation, subit le mépris de ses concitoyens à cause de ses créolismes et de sa méconnaissance de la langue française. Alors qu'il procède à un contrôle de police, pour courtiser une automobiliste, celle-ci s'y refuse. Furieux, le policier insiste :

- Vous refuser d'optempéter ?
- Optempéter, pouffa une dame, quelle misère ! En plus, il ne sait pas parler le français... (*CQPS*, 14)

Proche de la farce, ce comique de situation et de mots provoque l'hilarité générale. Pris à parti par des passants, et voulant se donner une contenance, le policier réclame et obtient la fouille du véhicule. À la surprise générale, le coffre contient une arme à feu. C'est grâce à ce « gadkaka », quolibet dont l'agent de police est affublé, que l'enquête débute (*CQPS*, 10). À l'inverse, son supérieur, Fêt-Nat, dédaigne le créole et emploie un français châtié qui frise la préciosité. N'hésitant pas à « renforc[er] son accent de Belleville », il refuse de s'adresser en créole à un détenu qui le réclame (*CQPS*, 192). Ce dernier le frappe. Fou de colère, le brigadier vocifère :

- Isalop, ich kon, mwen ké pété lonbaw (Salopard, je vais t'arranger le cul [...])
- Hé ! bé, s'extasia le garçon, y osé di u ritwuvé lang manmanw (Tiens donc, il semble que la langue maternelle te revienne) (*CQPS*, 92).

Incontestable facétie, cet échange prend un caractère comique tout en s'inscrivant dans un discours sur la diglossie. Burlesques, les scènes décrites soutiennent le périphrase où le romancier précise son intention. Dans un « avertissement au lecteur », l'auteur résume sa vision esthétique :

ce que j'appelle une comédie policière [est] donc œuvre d'imagination. Si le contexte est vrai, de même que les faits d'actualité, les personnages, caricaturés, ou magnifiés à l'extrême, sont totalement inventés (*CQPS*, 5).

La satire des protagonistes passe par une onomastique caricaturale qui définit des personnages types. Un enquêteur principal se nomme Pierre Corneille, du nom du dramaturge, davantage connu pour ses tragédies que ses comédies. D'autres représentants de la loi portent des noms

cocasses : « W.C. » pour William Charlebois, brigadier Fêt-Nat, gardien Boloko<sup>474</sup>, Gwo Edwa, gendarme Pivert, gardien de la paix Émile Dieudonné portant le sobriquet antillais de Ti-Émile. Le brouillage de pistes passe aussi par le motif du déguisement ce qui a pour effet d'accréditer la comédie. De cette manière, les personnages peuvent évoluer masqués. C'est dans ce cadre que Pierre revêt des vêtements féminins pour suivre un criminel. Tombé dans un piège, ses ravisseurs le sortent de l'appartement qu'ils occupent en toute discrétion; il est « vêtue d'une gaule, comme en affectionnent les grands-mères des campagnes, un large bakoua lui couvrait les yeux, dissimulant son visage » (*CQPS*, 143). Par la suite, il est relâché par ses kidnappeurs, attaché à un poteau électrique et déguisé en zombi, c'est du moins ce que croient les passants. Apeurés, personne n'ose lui apporter de l'assistance au point où il s'écrie : « Bande de pédés, je ne suis pas un zombi, venez me détacher » (*CPQS*, 103). Quant à l'agent de police Marie-Rose, il prend l'apparence d'un rasta pour prendre des suspects en filature : « ses locks démesurées, sa grande robe blanche, son bâton de prédicateur et les éloges adressées à Dja, mobilisaient les regards » (*CPQS*, 135).

La thématique de la comédie est mise en valeur par la succession de « fausses » histoires. Mireille, l'amante de Pierre, fait semblant d'avoir été enlevée et ce avec la complicité de William. En pleine détresse, face à l'impasse de son investigation, ce dernier feint d'être à l'article de la mort pour pousser Pierre à s'investir dans l'enquête. Dépité par l'injustice qui règne dans le milieu de la police, Pierre a quitté son uniforme pour se reconvertir en agriculteur. Croyant au kidnapping de sa conjointe et à la tentative d'assassinat de son ex-coéquipier, l'ancien policier se jette à corps perdu dans la recherche des coupables. Sous couvert de l'humour, ce jeu sur les apparences est destiné à tromper autrui. Le rire module le suspense. L'intermédialité

---

<sup>474</sup> Terme créole désignant une personne maladroite.



s'énonce de façon souterraine puisque cette comédie policière « donne à voir » un texte. Or, la comédie (policière) est destinée à être jouée ou filmée.

D'autres aspects du péri-texte de ce roman participent à l'expression médiatique. Signalant son allégeance à la presse (satirique), Delsham fait figurer également une caricature en page couverture. Pour rappel, dans ce roman, « le rire est prioritaire<sup>475</sup> ». Cette illustration sert à se moquer d'un fait d'actualité et il n'est pas fortuit que ce soit ce média auquel Delsham recourt. Ce faisant, il affirme ses orientations littéraires tout en s'inscrivant dans le registre de la littérature populaire. Le fait qu'une caricature constitue la page couverture du roman policier est inhabituel. La caricature d'une personnalité politique est diffusée par les journaux traditionnels ou les revues satiriques. En employant la caricature, l'auteur place son roman sous le signe de l'humour. En contrepoint, il se démarque du paratexte conventionnel où une certaine sobriété se dégage généralement de la page couverture.

Delsham justifie l'usage du genre de la caricature par une adaptation médiatique antérieure : « dès 1972, je créais M.G.G., première bande dessinée des Antilles-Guyane, excellente thérapie de groupe » (*CQPS*, 6). Le propos prend le ton de la satire, ce qui est confirmé dès l'avertissement donné au lecteur. L'auteur mentionne le « clin d'œil délibérément provocateur de la dérision » tout en ajoutant : « Oui avec *Chauve qui peut*, je me moque de la société martiniquaise, oui, je me moque de moi, de ma capitale, de mes élus » (*CQPS*, 6).

Les transpositions de la comédie policière et de la caricature confirment le postulat avancé par Elsa Caboche et Désirée Lorenz, à savoir que le polar « s'approprie la matérialité du médium

---

<sup>475</sup> Estelle Maleski, *op. cit.*, consulté le 7 juillet 2014.

étranger soit en l'assimilant, c'est-à-dire en l'informant par ses propres codes, soit en préservant sa spécificité dans le cadre d'œuvres délibérément composites<sup>476</sup> ». En s'éloignant de certaines conventions du roman noir, la comédie policière s'insurge contre les diktats du genre tout en s'y soumettant. Cet écart passe aussi par des dettes envers le cinéma, le théâtre et la presse.

#### **5. 2. 4 Polar et presse**

Lorsque le roman policier fait son apparition au XIXe siècle, la presse écrite a tôt fait de l'accueillir dans ses colonnes. C'est dans ce contexte que le roman-feuilleton voit le jour. Tout en fidélisant ses lecteurs, la presse contribue fortement à la diffusion du roman policier. Le feuilletoniste Émile Gaboriau s'illustre au point où il est reconnu comme étant l'ancêtre du genre en France. Quant aux héros de Rocambole, Rouletabille ou Arsène Lupin, ils conquièrent un vaste public jusqu'à marquer durablement l'imaginaire collectif.

Au tournant du XXe siècle, l'avènement de nouveaux médias (cinéma, radio) signale la décadence du roman-feuilleton. Le roman devient le principal réceptacle du genre policier. Dès lors, on comprend que le polar, dans une sorte de renversement ludique, puisse entretenir une complicité avec la presse.

Dans notre corpus, la référence à la presse s'exprime par le biais du journal télévisé, mentionné plus haut. De même, elle se traduit par la mention de journaux locaux notamment le *France-Antilles*, avec une préférence pour la rubrique des faits-divers. Dans *La petite marchande*

---

<sup>476</sup> Elsa Caboche et Désirée Lorenz, *op. cit.*, consulté le 20 juin 2014.

*de doses*, le détective qui est pressenti pour mener l'enquête apprend la disparition de Patricia par l'entremise du journal. En guise de mise au point sur l'investigation, un client remet au privé le quotidien afin qu'il en prenne connaissance. La narration récupère le discours journalistique dans le but d'orienter les enquêteurs et les lecteurs : « Il était clair que l'auteur du papier penchait pour la thèse drogue, piste également privilégiée par la police selon lui » (*PMD*, 15). Cet article annonce le début de l'enquête. L'investigation journalistique précède celle du détective.

Dans *Valentin et Soraya*, l'épilogue est un « [e]xtrait d'un quotidien parisien du vendredi 14 mars 2007 » (*VC*, 196). C'est par ce biais que le lecteur apprend la mort des coupables survenue dans des circonstances troublantes. L'article révèle une information erronée quand elle affirme qu'il s'agit de meurtres prémédités : « Valentin Grandomal était fiancé à Marie-Hélène Montredi. Valentin Grandomal, à la demande de Dominique Lafayette a tué Denis Deschamps devenu l'amant de Marie-Hélène, tandis que Dominique Lafayette se chargeait de Marie-Hélène » (*VC*, 195). En réalité, les criminels ne se connaissaient pas avant les homicides. La fiabilité de ce média est remise en question.

Le voisinage entre le journalisme et le polar prend des formes différentes dans *Chauve qui peut* à *Schœlcher*. Le parcours et les prises de position de l'auteur, Tony Delsham, offrent un éclairage intéressant sur l'irruption du médium journalistique dans son œuvre.

« “[J]ournaliste, écrivain, rédacteur en chef du magazine “Antilla” [...]. Le journaliste [est] en permanence au service de l’écrivain”<sup>477</sup> ». Chez Delsham, la complémentarité entre la littérature et le journalisme est endossée. À cet égard, il déclare à Maleski :

je crois que c’est d’abord l’autorité du journaliste qui m’a permis de dire avec insolence tout ce que j’avais à dire. [...] J’ai donc d’abord démontré ma totale liberté par rapport aux partis politiques, aux chapelles, aux courants littéraires, avec une volonté inébranlable, celle de porter haut les valeurs martiniquaises<sup>478</sup>.

Cette quête d’autonomie se situe dans la lignée du « roman américain des années 30, [où] le journalisme représente la liberté d’expression, le seul endroit où le crime peut être dénoncé quand la police et la magistrature sont corrompues, achetées par les gangs<sup>479</sup> ». L’indépendance du romancier se manifeste dès la quatrième de couverture où il nomme des personnalités politiques existantes. Cette liberté d’expression est assortie d’une volonté de dire son île à telle enseigne que Véronique Larose décrit Delsham comme un « chroniqueur-auteur sur la Martinique<sup>480</sup> »; le terme « chroniqueur » met ici en valeur sa profession de journaliste. Quant à Naudillon, elle affirme que l’écrivain « est un des rares à assumer le présent social martiniquais avec ses contradictions [...] avec une méthode qui n’est pas sans rappeler celle du journaliste de faits-divers<sup>481</sup> ». Cette position médiatique lui donne accès au monde sociopolitique qu’il évoque dans son roman. Delsham ne laisse pas la critique martiniquaise indifférente; il l’indispose, si on s’en tient aux propos de Manuel Norvat, cité par Naudillon, qui affublent ses œuvres de « “littératurerie”<sup>482</sup> ». D’après Norvat, « le discours de Tony Delsham souffre de la sous-culture journalistique qui agaçait jadis Pierre Bourdieu. Il a cependant le mérite de me faire rire aux

---

<sup>477</sup> Françoise Naudillon, « Tony Delsham, écrivain populaire », *Interculturel Francophonies, Regards sur la littérature antillaise*, n° 8, 2005, textes réunis et présentés par Daniel Delas, Lecce (Italie), Alliance française, 2005, p. 167.

<sup>478</sup> Estelle Maleski, *op. cit.*, consulté le 7 juillet 2014.

<sup>479</sup> Raymond Perrot, *op. cit.*, p. 154.

<sup>480</sup> Véronique Larose, « Tony Delsham. Chronique de la Martinique », <http://www.potomitan.info/atelier/pawol/delsham.php>, consulté le 7 juillet 2014.

<sup>481</sup> Françoise, Naudillon, « Tony Delsham, écrivain populaire », *op. cit.*, p. 165.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 164.

éclats<sup>483</sup> ». Dès lors, il semble que la marginalisation institutionnelle dont l'œuvre delshamienne est victime, concourt à renforcer sa légitimité auprès du lectorat martiniquais.

Si le journalisme a pour vocation d'informer, le polar vise à divertir. Les intentions diffèrent, mais se rejoignent car le roman noir a aussi pour but de dénoncer les tares de la société. Les modalités pour y parvenir sont complémentaires. Les renvois aux faits d'actualité par le journaliste-écrivain brouillent les frontières entre la réalité et la fiction. Par endroits, le texte comporte une dimension documentaire avec l'évocation d'informations réelles telle la mise en scène de personnes existants, à savoir la ministre de l'outre-mer, Brigitte Girardin nommément citée ou « Alfred Marie-Jeanne, le député indépendantiste et [...] Lucette Michaux-Chevry, sénateur R.P.R. et amie proche du président Jacques Chirac » (*CQPS*, 165). L'illusion réaliste s'appuie sur des allusions à des organes de presse réels tels que *Antilla* que l'auteur dirige ainsi qu'une chaîne de télévision nationaliste, KMT. L'intermédialité par référence s'accompagne d'une démarche autoréflexive où le narrateur porte un discours critique sur la presse. Suite à la mort d'un terroriste au cœur de Fort-de-France, Pierre conseille à son ami et collègue William :

- Attention, black-out total pour la presse, ponds-leur un communiqué pour noyer le poisson, il ne faut pas que Marie-Antoinette se doute de ce qui s'est passé ce matin.
- D'accord, quoique, tes petits copains de Antilla et de K.M.T...
- Tu as raison, ceux-là vont, d'aimable façon, te conseiller de te torcher avec ton communiqué, mais ce ne sont pas des cons, ce sont même les meilleurs (*CQPS*, 205).

Cette autoréflexivité, proche de la partisanerie, est révélatrice d'une double intermédialité. D'une part, les références aux médias de presse existants contribuent à crédibiliser le texte. D'autre part, la double appartenance de l'auteur (journaliste et écrivain) avec une prévalence de la fonction journaliste, place la narration dans une intermédialité « génétique » c'est-à-dire que cette dernière se trouve à l'origine même du texte. Le romancier transpose ses techniques

---

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 164.

journalistiques à l'écriture dans une tentative de rapprochement entre ces deux médias, dont les dispositions se trouvent dans l'élaboration du projet esthétique. Il faut tout de même envisager les propos de l'auteur avec circonspection car il obéit en même temps aux conventions du genre « sea, sex and sun<sup>484</sup> ».

Dans *Après la mangrove*, le rapport à la presse trouve son expression à travers la figure du journaliste-enquêteur. Sa présence est corroborée par la typographie de certains passages qui évoquent des coupures de presse : des fragments de textes en italique précédés de sous-titres en gras ajoutent de la vraisemblance à ces séquences. La présence intermédiaire s'exerce ici par une combinaison de deux médias : le roman et la presse écrite. Par moment, le polar se donne à lire comme un texte journalistique. Parcellaires chez Robin, les coupures de presse en italique sont plus nombreuses dans *Chacun son tour* d'Olivier Arrighi. Tous les chapitres sont précédés d'extraits du quotidien *France-Antilles*. Chaque article a pour titre le nom d'une étape du tour des yoles, événement sportif incontournable en Martinique:

*Géant ka maché ! (France-Antilles du 31/07/06) La yole robertine a – dans son fief de la baie du Robert – dominé de toute sa voile le prologue du 22<sup>e</sup> Tour des yoles. Un bon point pour le moral que ses adversaires tenteront cependant dès aujourd'hui de mettre à mal dans les creux de la Caravelle (CST, 11).*

Les diverses haltes de l'épreuve figurent sur une carte de la Martinique insérée dans l'œuvre. Si l'enquête a lieu durant cette manifestation, elle a peu de rapport avec le meurtre. À la lecture de ce polar, on a l'impression que deux textes (les reportages sportifs et l'enquête) s'emboîtent pour former une trame. Ils pourraient être lus indépendamment sans qu'il y ait d'obstruction à la lisibilité de l'œuvre. La narration suggère ainsi une multitude de (fausses) pistes qui retardent le dénouement.

---

<sup>484</sup> Estelle Maleski, *op. cit.* consulté le 7 juillet 2014.

Peu investi dans la littérature antillaise, le sport et singulièrement le tour des yoles constituent une thématique nouvelle. Pourtant, « [l']angle sportif permet d'aborder tous les sujets de la vie<sup>485</sup> » souligne Adrien Bosch. « En France, cette prise de conscience a été tardive. Elle est d'abord venue du polar, ce qui n'est guère étonnant. Didier Dierickx, Jean-Bernard Pouy ont abordé la face noire du sport<sup>486</sup> ». La perspective sportive devient un moyen, pour l'auteur d'origine corse, de présenter la société martiniquaise. Du coup, le reportage sportif vient à la rescousse de l'acte d'écriture dans une quête d'actions.

Dans *La ville carnaval, l'énigme du mardi gras*, des policiers chargés de l'enquête lisent la presse pour s'enquérir des conclusions des journalistes de manière à suivre de près le travail de ces derniers : « la dernière édition du journal [...] traînait sur la banque d'accueil. En regardant de plus près le quotidien, Ludovic se rendit vite compte cependant que le dossier du mardi gras était plus que jamais au centre des préoccupations » (*VC*, 82). La police et la presse forment un tandem. Désormais, l'arrivée d'Internet participe aussi à la diffusion d'informations.

### 5. 2. 5 La tentative de la Toile

Brièvement mis en scène dans notre corpus, Internet fait l'objet d'une mention. En réaction à un communiqué de presse officiel, l'opinion publique le met en doute. Et pour cause : il est faux. Dans le roman de Delsham, pour les besoins de l'enquête, la mort d'un terroriste doit

---

<sup>485</sup> Jean-François Fournel, « “Desports”, la revue qui réconcilie sports et littérature », *La Croix*, <http://www.la-croix.com/Actualite/Sport/Desports-la-revue-qui-reconcilie-sport-et-litterature-2014-01-21-1094253> , consulté le 27 mai 2014.

<sup>486</sup> Macha Séry, « Benoît Heimermann: "Le sport n'est plus considéré comme un sujet dégradant" », *Le Monde des livres*, [http://www.lemonde.fr/livres/article/2012/06/21/le-sport-n-est-plus-considere-comme-un-sujet-litteraire-degradant\\_1722175\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2012/06/21/le-sport-n-est-plus-considere-comme-un-sujet-litteraire-degradant_1722175_3260.html), consulté le 27 mai 2014.

être tue et la presse est priée de collaborer. Dubitative, Irma, une habitante de Fort-de-France, exprime la suspicion exercée à l'égard de ce médium, surtout « depuis qu'elle maîtrisait l'ordinateur, Internet, Outlook et MSN » (*CQPS*, 206). Elle révèle à son auditoire les nouvelles que la presse ne leur communique pas à savoir qu'il s'agit d'une affaire de terrorisme. Chaque protagoniste détient une partie de la « vérité ». La version officielle ne suffit plus. À ce sujet, lors d'un dialogue entre Pierre et le métropolitain W.C., ce dernier objecte : « tu crois peut-être qu'en France elles ne sont pas muselées, la presse et la parole? Elle s'excite sur ce qu'on lui donne à voir et à entendre la presse française. Et nous, pauvres cons, nous n'avons pas Radio Savane pour équilibrer » (*CQPS*, 208-209). La rumeur, Radio Savane, est perçue comme un médium efficace où « tout est sur la place publique dans les moindres détails » (*CQPS*, 208).

Dans *Après la mangrove*, l'identité du coupable est dévoilée par le biais d'un courrier électronique que Fred, le journaliste d'investigation, adresse à son ami policier. Seul le policier et Fred connaissent la teneur du message. Le lecteur en apprend le contenu durant l'épilogue, quand le journaliste d'investigation révèle le nom du meurtrier à son ami Ringuet. Grâce à ce courriel, la police peut procéder à l'arrestation du criminel.

De façon générale, l'informatique est peu investie par les enquêteurs. C'est le cas de Teddyson, le privé dans *Pas de rififi chez les fils de la veuve* : « Franceline détestait mon côté nostalgique. Elle, quoique peu cultivée, nageait dans la modernité : elle possédait un Blackberry et un profil facebook alors que moi, à part envoyer des courriels, l'ordinateur n'était pas mon fort » (*DRFV*, 38). Le détective entretient un rapport distant avec l'espace social virtuel. Ses propos le corroborent : « Je suis [f]ier de ma prose (en fait, des réminiscences de blagues vaseuses qui couraient sur le net les quelques rares fois où j'y surfais) » (*DRFV*, 83). Le médium



informatique semble trouver un écho limité dans notre corpus. La circonspection d'un agent de police à l'égard de ce moyen de communication, dans *Au vent des fleurs de canne*, le confirme : « L'administration avait été vraiment généreuse, et un ordinateur flambant neuf avait remplacé la vieille Brother. [...] Boucher voyait arriver avec terreur le stage obligatoire qu'il devrait suivre en février de l'année suivante pour s'initier à l'informatique. Il soupira » (*AVFC*, 105). Cherchant à échapper à un statut d'internaute et à une forme de modernité, les personnages rejettent la « virtualisation » des méthodes d'investigation afin de privilégier des procédés classiques. Quoiqu'il en soit, les œuvres qui font référence au Web, portent les traces de la contemporanéité. Les références à la Toile traitent, même succinctement, la question de la littérature à l'ère du numérique. Bien que se limitant à de simples évocations, les auteurs ne peuvent passer sous silence l'influence du dernier-né médiatique. Alors que le polar a parfois été perçu comme le miroir de la société, dans une certaine mesure, on constate qu'à l'inverse de ce qui se fait dans le monde réel où les enquêteurs investissent massivement Internet et les médias sociaux, les investigateurs de notre corpus s'en méfient. Manifestement, les textes sont plus enclins à mettre en scène des techniques plus anciennes tels le cinéma, la télévision, la photographie ou la peinture.

### **5. 2. 6 Polar : entre photographie et peinture**

L'usage de la photographie dans le polar n'est pas nouveau. Selon Raymond Perrot, dans le cas de romans policiers mettant en vedette des maîtres-chanteurs, le support photographique est populaire<sup>487</sup>. La photographie donne à voir une certaine image d'une réalité que le texte ne

---

<sup>487</sup> Raymond Perrot, *op. cit.*, p. 140.

parvient peut-être pas à exprimer. Même si notre corpus aborde sommairement la photographie, son incursion sert à donner une impression de vérité. La description du meurtre ne suffit plus. Il faut davantage de preuves. Dans *Après la mangrove*, tel un détective professionnel, Fred, un journaliste d'investigation, réclame les photos de la victime à son ami policier.

[...] tu as amené les photos? [...] Un peu fébrile, Fred sort les photos de l'enveloppe. En gros plan apparaît ce qui reste du visage de Martine Arcelin après le meurtre. L'horreur, un visage détruit, massacré, haché à coups de machette semble-t-il, une dizaine de coups au moins portés avec la plus grande sauvagerie, sans frein (*ALM*, 62-63).

Certes, l'image décrite n'est pas physiquement présente au sein du texte, mais son invocation suffit à signaler son existence. L'utilisation du vocabulaire technique, « en gros plan » insiste sur le saccage qu'a subi la figure de la victime. Ce vocable signale la prise en charge par la narration du point de vue de l'appareil photo. Ce cadrage insiste sur la violence du crime et exclut du coup le reste du décor. En isolant une partie du sujet, la description fait ressortir un aspect précis du cliché. L'auteur « fait voir<sup>488</sup> », expression empruntée à Marta Caraion, un élément qui échapperait au lecteur. Le recours à la photographie s'apparente à une réplique fidèle de la réalité. Dès lors, on assiste à un croisement entre le texte et l'image, mais par une reproduction « absente » de l'œuvre. Cette absence concrète de l'image est compensée par la narration qui fait croire à son existence.

Si la photographie assiste le texte, c'est pour valider la véracité des faits. Cette mise en texte de l'image illustre « une lacune au niveau de la représentation du réel<sup>489</sup> », d'après le postulat de Caraion. L'utilisation de la photographie, gage du « vrai », met en évidence les limites du texte. La présence de la photographie constitue « la persistance paradoxale du pacte de vérité

---

<sup>488</sup> Marta Caraion, « Texte-photographie : la vérité selon la fiction », dans Jean-Pierre Montier et al., *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 67.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 68.

en dépit de son impossibilité flagrante; ensuite, la revanche du texte qui semble se dire et exister aux dépens de la photographie mais en raison même de la vérité affirmée et réaffirmée de celle-ci<sup>490</sup> ». À une époque où l'image est surinvestie, le « récit photographique [qui n'est pas] illustré<sup>491</sup> » participe à une réflexion sur sa prépondérance. Malgré tout, « entre l'image et le texte, entre l'écriture et la photographie tout regard se paiera toujours d'une perte<sup>492</sup> ».

De la photographie à la peinture, il n'y a qu'un pas, dans une quête de reproduction du réel. Les références picturales sont rares, mais apparaissent par bribes dans quelques œuvres. Dans *Chauve qui peut à Schœlcher*, Pierre s'extasie « en anglais, devant un peintre caribéen » (*CQPS*, 31). Point de précision quant à l'identité du peintre ou au titre du tableau. Manifestement, cette information est négligeable pour le narrateur. Un certain flou entoure aussi l'évocation picturale d'« un tableau représentant une femme nue couchée, à l'occasion de l'ouverture d'une exposition consacrée à Cézanne quelque part en France » (*LSF*, 235). Par le biais d'une ekphrasis, la narration fait voir une œuvre d'art au lecteur. Contrairement à l'indication proposée par Delsham, le lecteur dispose d'informations qui permettraient de reconnaître le tableau. Si l'on se fie à sa présentation, il s'agit de la célèbre peinture *Femme nue couchée*. S'appuyant sur le savoir du lecteur, la narration fait l'économie de description. Toutefois, elle emprunte un ton didactique, par l'entremise de l'enseignante, à l'adresse de son élève, un collégien et aussi probablement à destination du lecteur peu familier avec l'œuvre de Cézanne. La pédagogue précise qu'« [i]l a été peint il y a plus de cent ans par un Français. [...] Tu sais [...] avec toutes les pépites et tous les diamants qui sont là, tu ne pourrais même pas t'acheter la moitié de ce tableau » (*LSF*, 236).

---

<sup>490</sup> Marta Caraion, *op. cit.*, p. 67.

<sup>491</sup> *Loc. cit.*

<sup>492</sup> *Loc. cit.*

En même temps, cette mise à nu du féminin est l'allégorie de la séquence qui met en présence l'enseignante et son élève fugitif, Rol, recherché par la police pour recel de diamants volés. En se réfugiant chez la jeune femme, l'adolescent pénètre son intimité allant jusqu'à « pos[er] ses lèvres sur les siennes » (*LSF*, 249). La promiscuité favorise un rapprochement physique entre les deux personnages. La présence de cette œuvre picturale (même s'il s'agit d'une reproduction), dans ce modeste appartement, se double de considérations sur l'art. La capsule pédagogique a pour effet de ralentir la narration tout en prolongeant le suspense. Dans le roman de Paradis, le recours à un tableau sert à aussi souligner les émotions de Vincent, le bijoutier victime d'un vol :

Vincent se leva de son tabouret, le dos voûté. Il paraissait vingt ans de plus que son âge quand, sans se redresser, il gagna le fauteuil qui était dans le coin de la pièce à droite de la table, devant le tableau de Bernard Buffet qui était son orgueil. Le tableau représentait Don Quichotte à cheval, la lance à la main. La lance s'inclinait presque mollement devant la tête du destrier, elle-même bien basse et lasse, et le chevalier avait la même mine accablée que son cheval » (*LSF*, 57).

En visite chez son ami, Clothaire lui conseille : « Tu devrais sortir d'ici et prendre un peu le soleil, cela te ferait du bien. Cette pièce ressemble trop à ton tableau, elle est sinistre, et tu devrais vraiment l'éclairer davantage » (*LSF*, 59). Puis, « les deux hommes regardèrent le Bernard Buffet, sur lequel le cheval semblait avoir encore baissé la tête depuis la dernière fois. Des arbres à l'arrière-plan avaient des troncs noirs et parallèles comme les barreaux d'une prison. Sinistre » (*LSF*, 59). L'évocation de la prison renvoie à son lieu de travail lugubre puisque le bijoutier est contraint, par peur des cambriolages, de se calfeutrer dans sa demeure. Ce tableau est la métaphore du repli sur soi de Vincent.

## 5. 2. 7 La bande-son du polar

À dater des années 1930, la radio française émet des chroniques policières. Si le feuilleton radiophonique est révolu, le roman noir caribéen investit massivement ce médium. De façon générale, la radio diffuse des informations en lien avec l'enquête ainsi que de la musique. Très présente dans le polar antillais, cette dernière constitue la bande-son de l'ouvrage, comme le jazz le fut dans le roman noir américain. Effectivement,

[d]ès qu'il s'agit d'adjoindre au polar un genre musical, c'est le jazz qui s'y colle. Jazz et roman policier moderne ont certes des points en commun : ils sont apparus aux Etats-Unis à peu près à la même époque; ils ont été des mauvais genres dans leurs disciplines respectives; ils ont été – et sont [...] encore populaires et engagés<sup>493</sup>.

Dès son origine, le polar développe une complicité avec le jazz, décrié à ses débuts. « Parmi les genres littéraires, le roman noir semble entretenir une parenté singulière avec cette musique [le jazz]<sup>494</sup> ». Les passages consacrés à la musique participent à l'élaboration d'une atmosphère propre au film policier et concourent « à établir le climat général [d]'une bande son<sup>495</sup> ». Il n'est pas étonnant que les musiques populaires caribéennes soient incorporées au polar car ils appartiennent, du moins à leur début, à des cultures de la marge. Radiodiffusé, le zouk demeure le style musical de choix. Son chef de file est Franky Vincent, un chanteur populaire, connu, pour ses chansons égrillardes. Quand un chauffeur de taxi de l'aéroport du Raizet accueille son client métropolitain, un détective, celui-là en enclenche « une cassette dans l'autoradio. Une voix langoureuse pria aussitôt Francky d'y aller, l'assurant que c'était bon, bon bon bon... » (*PMD*, 25). Paraphrasant le tube « Vas-y Franky, c'est bon », la narration installe un climat propre aux

---

<sup>493</sup> Bibliothèque de Vincennes, « Balade entre jazz et polar », [http://biblio.vincennes.fr/portail/decouvrir/a\\_decouvrir/iso\\_album/jazz\\_&\\_polar.pdf](http://biblio.vincennes.fr/portail/decouvrir/a_decouvrir/iso_album/jazz_&_polar.pdf), consulté le 12 février 2014.

<sup>494</sup> Madiot, Béatrice, « Jazz et polar », *Les œuvres noires de l'art et de la littérature. Tome 1*, dans Alain Pessin, Marie-Caroline Vanbreemsch (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2002, p. 167.

<sup>495</sup> Bob Garcia, *Jazz et polar*, Ed. Laurent Debarre, 2007, p. 124.

vacances et véhicule l'image d'une Guadeloupe exotique. Le champs lexical de la détente le certifie : « cocotiers et raisiniers » « hibiscus », « alizé », « mer », « plage », etc. (*PMD*, 25). Or, l'enquêteur va découvrir l'envers du décor, avec ses misères et sa désespérance. Dès sa première nuit dans l'île, le visiteur se rend compte que « les fêtes nocturnes et autres zouks endiablés étaient à ranger à la rubrique des idées reçues » (*PMD*, 27).

Franky Vincent apparaît aussi sous la plume de Michèle Robin-Clerc. Patricia « écoutait distraitemment une chanson de Franky Vincent qui passait sur Radio-Guadeloupe. Indifférente aux paroles savoureuses de cette biguine, elle frappait en rythme, de ses ongles faits, le volant gainé de cuir » (*AVC*, 11). À la différence de l'enquête dans *La marchande de doses*, la jeune Guadeloupéenne ne prête pas d'attention au texte de la biguine, à tel point que le lecteur ignore de quelle chanson il s'agit. La narration insiste davantage sur le nom évocateur de l'artiste. Cette chanson légère accompagne l'état d'esprit du personnage, heureux de son existence cossue, qui « marchait comme on danse, et souriait » (*AVC*, 11-12).

Dans le sillage du zouk, une autre musique urbaine est évoquée : le kompa. Dans *Pourpre est la mer*, alors qu'Odile se cloître chez elle, après le décès de son époux, elle écoute « les grondements de la musique haïtienne de sa chaîne » (*PM*, 49) afin d'y trouver du réconfort. Dans le même ordre d'idées, dans *La Darse rouge*, en l'absence d'indices, démoralisé, le policier Don Moril se réfugie dans la musique : « [r]ien de nouveau... Autant écouter un bon kompa d'Haïti. Un de ceux que Tabou Combo mijotait à merveille et qui faisait monter dans les reins des danseurs une vapeur de jouissance! » (*LDR*, 28). Alors que l'enquête aboutit à une impasse, l'enquêteur « philosophait en son for intérieur et il chantonna un air de Brel sur les vieux » (*LDR*, 106). Pendant que sa compagne Jennifer lui fait part de ses conclusions en lien avec

l'investigation, l'agent de police l'écoute distraitement. Rêvassant, il compare ses nuits d'amour à une « [l]ancinante musique qui lui rappelait le boléro de Ravel » (*LDR*, 147). Quand l'investigation de Don Moril stagne, il se tourne vers la musique qui lui sert d'échappatoire.

Dans *La ville carnaval, l'énigme du mardi gras*, la musique occupe une place prépondérante et pour cause, « dans le contexte du carnaval [il est aisé de] rendre possible le renversement des règles sociales et la prise de la parole par les marginaux<sup>496</sup> ». Pour accompagner le déplacement de l'inspecteur Ludovic à la Dominique, « [d]e l'autoradio [...] se dégageait la mélodie du célèbre groupe Exile One, *Aki Aka*, composée tout spécialement par Gordon Henderson pour "l'année de la femme" » (*VC*, 121). Tout en participant à l'effet de réel inhérent au polar, les références intermédiaires campent une atmosphère particulière à la séquence donnée et permet d'avoir accès aux pensées et aux émotions du personnage. Simultanément, le récit fait une pause avant d'emprunter une nouvelle piste. L'incursion de la musique sert de transition entre diverses séquences. L'irruption de la musique éloigne, temporairement, la thématique de la mort qui traverse le polar.

La radio constitue un moyen de communication prisé par les personnages proches de l'enquête. Dans *Le Soleil du Fleuve*, une agitation particulière plane sur la route forestière. Suite à un contrôle de gendarmes, un automobiliste se tourne vers le médium radiophonique pour obtenir davantage d'informations : « Il y avait peut-être un moyen de le savoir : la radio. Mais il fallait pour cela attendre sept heures [...]. Il mit la radio. Un raga. Il avait horreur de ça » (*LDR*, 111). Le support radiophonique participe à la diffusion de l'information tant auprès de protagonistes que du lecteur.

---

<sup>496</sup> Ute Fendler, *op. cit.*, p.65.

Le premier des titres du journal était peut-être la réponse à ses supputations : *Un bijoutier de Cayenne agressé hier matin par des truands qui s'emparent d'une mallette de bijoux. La police est arrivée très vite sur les lieux, mais les malfaiteurs ont réussi à s'échapper dans deux voitures qui n'ont pas encore été retrouvées [...]* (LDR, 113).

La première phrase correspond à l'annonce du titre. L'oralité est plus manifeste quand la victime est interviewée :

*... un peu plus de six millions de francs, surtout des pierres de couleur et des diamants ... oui, bien sûr c'était assuré. [...] Et voilà, conclut le journaliste, si vous trouvez une valise de cuir brun dans une poubelle ou sur un banc, ne manquez pas d'avertir la police sans effacer les empreintes* (LDR, 113).

La typographie signale le caractère oral de ces propos par le biais de l'italique. La présentation visuelle donne à entendre les effets sonores du reportage radiophonique. Les points de suspension taisent les questions du journaliste et se rapportent au montage. La proposition intercalée « conclut-il » distingue la narration de l'entrevue.

Dans *Saison de porcs*, l'usage des médias est dénoncé :

La plus grande douleur de la vie à Port-au-Prince, après le spectacle omniprésent du dénuement et de la misère, était le bruit. [...] musiques jouées à plein volume dans des transports publics ou en pleine rue [...], télévisions réglées à puissance maximum à l'occasion de la diffusion d'un match du championnat italien de football de première division, radio jouant à fond le dernier succès compas ou rap (SP, 21).

L'espace urbain est marqué par une atmosphère bruyante, une impression de chaos. Les médias et en particulier la musique et la radio y concourent. Plus qu'un simple décor, la capitale haïtienne subit des agressions quotidiennes causées par des nuisances sonores qui s'ajoutent à la violence sociale. Cette brutalité s'exerce aussi dans des lieux clos. C'est dans une case faisant office de temple que l'inspecteur Dieuswalwe Azémar abat un prêtre vaudou et ses assistants. Cette expédition punitive est relayée dans l'espace publique :

[l]e chauffeur alluma la radio. On annonçait l'assassinat d'un *bòkò*, répondant au nom de Marasa, bien connu dans la région des Sources Puantes. Deux collaborateurs du sorcier



avaient été aussi abattus. Un homme et une femme. La police s'était rendue sur les lieux. Elle promettait, comme toujours, d'appréhender le ou les meurtriers (*SP*, 18).

Les informations diffusées par la radio apportent peu d'informations nouvelles au lecteur car celui-ci est témoin du crime, et ce dès le début du roman. Cette nouvelle provoque des réactions auprès des passagers du bus qui donnent la mesure de la crainte que suscitent Marasa et ses auxiliaires.

Parallèlement, c'est par le biais de la radio que l'enquêteur soupçonné de meurtres s'informe de l'avancée de l'investigation qui l'incrimine. Le policier

ouvrit la radio. On annonçait les titres du bulletin d'information du début de soirée. Une délégation des Sources Puantes, des proches du bôkò Marasa avait été reçue par le ministre de la Justice qui promettait que le coupable de ces meurtres serait bientôt sous les verrous. Le commissaire Dorilus de la Police judiciaire annonçait, de son côté, qu'un inspecteur de police était impliqué dans cette affaire: « Tout n'était qu'une question d'heures. L'enquête est dans sa phase finale, rassurait-il, une tête tombera. » (*SP*, 66).

Ce fait divers passionne la population en raison de l'identité des victimes, de puissants dignitaires vaudou. Montant à bord d'un tap-tap, le policier ne peut échapper à ce sujet qui défraye la chronique.

Le chauffeur alluma la radio. On diffusait un bulletin de nouvelles en créole. Un journaliste interviewait un chauffeur de *tap-tap*. Ce dernier racontait qu'il s'était retrouvé samedi, au petit matin, devant un loup-garou lui braquant un pistolet. « Un loup-garou, précisait au micro du journaliste le chauffeur, visiblement sous le choc. Il était moitié homme moitié porc avec plein de sang sur lui » (*SP*, 46).

La radio devient une caisse de résonance des croyances populaires. Chez Victor, elle constitue le principal moyen de communication dont les propos sont rapportés dans un style indirect libre, ce qui permet au narrateur de confondre sa voix avec celle du protagoniste. Le discours direct, entre guillemets, est sollicité afin de maintenir l'effet de véridicité des propos recueillis. De la sorte, ces situations d'énonciation donnent accès aux questionnements des personnages.

En dernière analyse, l'intermédialité apparaît comme un phénomène mouvant. On ne peut l'envisager en dehors des notions de mouvements et de passages. La variété des productions en témoigne. Le polar sert de point de rencontre à l'expression de l'audiovisuel, de la presse écrite, de la caricature, de la photographie, de la peinture ou d'Internet. Venant à la rescousse de la littérature, l'assemblage de ces médias comblent les lacunes de la narration en énonçant ce dont l'écrit ne parvient pas, seule, à rendre compte. L'intermédialité devient alors un moyen d'observer le réel. Véritable discours sur les pratiques d'écriture, cette approche met en relief son rapport au monde, dans les domaines des médias. Lieu de la fragmentation, l'intermédialité se propose d'incorporer le quotidien dans la fiction, tout en bâtissant des passerelles avec la réalité. À travers ces bribes de réel, les romanciers établissent une proximité avec le lectorat dans une représentation de l'ordinaire pour évoquer l'extraordinaire, c'est-à-dire le crime. Terreau fertile, la littérature accueille et converse avec un nombre croissant de médias. Consommateurs et reproducteurs de médias, les écrivains traitent des sujets de société en employant des styles pouvant donner lieu à un métissage de formes et de contenus. En mettant à l'épreuve les frontières, l'intermédialité contribue à repenser le polar, et par extrapolation la littérature. Ainsi, cette traversée des médias questionne l'écriture postmoderne et ses limites. Genre de la modernité, le roman noir dialogue avec des médias contemporains. N'hésitant pas à visiter un univers différent de la littérature, le roman noir convoque une « ambiguïté dans sa discontinuité narrative<sup>497</sup> ». Chaque représentation médiatique est porteuse de sens. S'ensuit une interférence entre une diversité d'esthétiques.

---

<sup>497</sup> Paulette Gagnon et Marta Gili, « Avant-propos », dans *Adrian Paci. Transit*, Paris, Montréal, Milan, Jeu de Paume, Musée d'art contemporain de Montréal, PAC, p. 29, 2013.

Le déferlement médiatique signale les défis auquel le polar contemporain de la Caraïbe francophone doit faire face. Cet investissement massif de divers médias, ne représente-t-il pas un danger pour l'autonomie du genre? La question se pose dans un contexte d'omniprésence médiatique. Dans un processus de création, l'intermédialité propose une synthèse des médias. Elle les regroupe, les rapprochent, les adaptent à la structure du polar. Le terme « inter » suppose une relation, mais aussi une imbrication. Pur produit de la modernité, l'approche intermédiaire est une ode à la technologie et à l'art. L'intermédialité tente de représenter le monde contemporain en « [s]'appuyant sur l'idée qu'un art, est, essentiellement, un phénomène impur<sup>498</sup> ». Proche de l'interartialité, qui se consacre aux échanges se produisant entre les arts, l'intermédialité s'en distingue. « On peut en déduire que si l'interartialité implique toujours de l'intermédialité, cette proposition ne saurait cependant être inversée<sup>499</sup> ».

Quant à l'intermédialité, elle ne conduit pas à une rupture avec le genre du polar ni avec le média convoqué. L'observation de notre corpus le confirme. Au sein d'un texte, plusieurs pratiques intermédiaires sont mises en scène. Cependant, cet entrelacement ne modifie pas toute l'organisation textuelle. Le polar caribéen francophone devient le réceptacle de l'insaisissable, de l'hétéroclite et de l'hybride. L'intermédialité est « l'expression du décloisonnement des médias<sup>500</sup> ». Profondément interdisciplinaire, elle revisite les médias traditionnels. Face à un monde pétri d'incertitudes, l'intermédialité constitue « [u]ne remise en question qui révèle la

---

<sup>498</sup> Éric Méchoulan, *op. cit.*, p. 34.

<sup>499</sup> Walter Moser, *Interartialité*, [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche\\_concept.asp?id=13](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche_concept.asp?id=13), consulté le 7 juillet 2014.

<sup>500</sup> Harvey François, *op. cit.*, p. 272.

crise du sujet moderne et qui l'achemine vers une reconfiguration du savoir ou, à tout le moins, vers la conscience de sa nécessité<sup>501</sup> ».

À partir de sa situation dans la marge, le polar de la Caraïbe francophone plaide pour un décentrement des médias. Les écrivains sont ancrés dans la réalité de leurs îles tout en étant soumis à l'influence de la mondialisation. Ainsi, ils proposent un questionnement sur les limites territoriales tant à ce qui touche leur imaginaire qu'au concept d'îles. À l'heure de la globalisation, le polar caribéen affirme sa place. Puisant dans la culture populaire, le roman noir caribéen participe à une désacralisation de la littérature tout en redessinant ses lisières. Déjouant la concurrence des médias, le polar l'intègre en son sein tout en sollicitant la participation du lecteur. Ce dernier doit être en mesure d'identifier les traces d'un média dans l'œuvre. L'ensemble de notre corpus traverse, réutilise et renvoie des médias à destination du lectorat. Les romanciers recyclent des échantillons de médias à partir d'un substrat culturel commun afin de répondre à l'horizon d'attente des lecteurs. L'œuvre intermédiaire prend tout son sens si le lecteur identifie les traces laissées dans les textes. La réception de l'œuvre constitue le centre névralgique de l'intermédialité. Donc, la collaboration du lecteur est requise pour que l'intermédialité puisse s'exercer. Il doit déceler les marques de chaque média sans pour autant les compartimenter puisque cette approche s'affranchit des cloisons. « Le ‘ polar ’ est désormais devenu une forme universelle et transmédiate dont l'emprise – et l'empire – est quasi sans limites<sup>502</sup> ». C'est dans ce cadre que les écrivains augmentent leurs ressources créatrices et s'inscrivent dans une période contemporaine, ouverte à diverses expérimentations littéraires, en pleine mouvance de décloisonnement des arts. Spectateurs de films et lecteurs de romans policiers, les écrivains se

---

<sup>501</sup> Mariniello Sylvestra. *op. cit.*, p. 12, consulté le 20 juin 2014.

<sup>502</sup> Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité, op. cit.*, p. 51.

laissent imprégner par ces influences médiatiques. Ils recontextualisent des productions exogènes pour les besoins d'une représentation de leurs univers créoles. Ils déconstruisent alors l'image de l'écrivain francophone en marge de la modernité. Dès lors, l'écrivain pose un regard sur ses contemporains. Il nous livre ainsi une partie de son patrimoine culturel, ses rapports aux médias, aux arts tout en réévaluant leur rôle dans la société.

## Conclusion

Au regard de notre corpus, relativement étendu, il apparaît que l'appropriation du polar de la Caraïbe francophone passe par un respect des conventions, mais aussi par des écarts. Pour rendre compte des enjeux de cette acclimatation, nous avons retracé une rétrospective du genre en mettant en évidence les diverses branches du roman policier ainsi que leurs spécificités respectives. Cette mise en perspective nous a permis de mieux cerner le contexte d'émergence et de transposition du polar dans la Caraïbe de langue française, mais aussi au sein d'autres aires culturelles francophones. Il en ressort que dans plusieurs polars issus de la francophonie, la déduction logique n'est pas l'unique avenue pour résoudre une enquête, ce qui va à l'encontre d'un principe de base du genre. Les sources que nous avons repérées attestent que, tout au long de l'histoire du roman policier, de nombreuses œuvres portent le sceau de l'irrationnel. Force est de constater, tout de même que le dénouement privilégie une explication rationnelle. Or, dans notre corpus, la quimboiseuse et la *séancière* contribuent grandement à l'avancée voire au succès de l'enquête. Le vaudou, quant à lui, est mis en scène par Gary Victor non comme un élément étrange, mais comme une composante indissociable de la culture haïtienne de telle sorte que ses romans participent autant de la démystification du vaudou que d'une certaine répudiation de la rationalité occidentale. À l'inverse, le duo Chalumeau-Nueil représente le vaudou sous un jour exotique et frelaté bien que des aspects de l'investigation demeurent mystérieux; « la logique n'explique pas tout<sup>503</sup> ».

---

<sup>503</sup> Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 14.

Dans tous les cas, la représentation de la surréalité tend à la légitimer à l'intérieur d'un genre qui y est plutôt rétif. C'est que, dans la région caraïbe, le réel ne se limite pas au monde visible, mais se fonde sur un univers invisible. En incorporant le surnaturel, les auteurs mettent en scène des enquêteurs en adéquation avec leur héritage culturel et leur imaginaire social, encore qu'ils puissent différer dans les manifestations de cet héritage selon les contextes particuliers. La résolution de l'enquête aussi découle de la capacité de l'investigateur « à remettre en question ses méthodes cartésiennes et à s'adapter à l'univers créole<sup>504</sup> ». En même temps, loin d'être écarté, le cartésianisme est perçu comme une approche essentielle à la réussite de l'enquête. Aucune démarche ne l'emporte sur l'autre, le surnaturel a besoin du rationalisme et inversement sinon les enquêtes qui y ont recours en pâtiraient. Dès lors, l'incursion de l'irrationnel occasionne une altération des conventions du roman policier. En incluant la surréalité, le polar de la Caraïbe francophone s'inscrit toutefois dans l'ère du temps car le roman policier n'a cessé de transgresser ses propres conventions, tout en remettant en cause ses frontières génériques.

Le mode d'écriture caractérisant la littérature antillaise serait donc un mode intermédiaire n'appartenant ni au réalisme pur, ni au doute du fantastique, ni à l'acceptation du merveilleux. Placé entre deux perceptions, l'une occidentale, l'autre traditionnelle, il pousserait le lecteur complice à choisir une voie intermédiaire<sup>505</sup>.

Si de nombreux protagonistes correspondent aux stéréotypes du polar conventionnel, des personnages inusités, mais communs dans l'imaginaire créole sont modelés par les écrivains qui engendrent, par ricochet, leurs propres personnages (l'indépendantiste, le rasta, l'étranger, le *bòkò*, le chabin, le policier métropolitain, la prostituée dominicaine/brésilienne, l'adjuvante, etc.). Ainsi façonnées, ces figures illustrent le contexte socioculturel dans lequel elles évoluent. De par leur évolution dans un univers complexe, les destins individuels d'hommes et de femmes

---

<sup>504</sup> Françoise Cévaër, *op. cit.*, p. 59.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 64.

rencontrés dans notre corpus permettent d'incarner les interrogations d'une collectivité aliénée. C'est dans ce cadre que d'abondantes données d'ordre historique, géopolitique, économique, social ou culturel sont introduites et ce, par le biais de digressions didactiques à destination du lecteur. Ces capsules documentaires donnent, par endroits, une perspective ethnologique au corpus. Ce didactisme peut être considéré comme un plaidoyer pour la reconnaissance des spécificités locales.

L'anthropologie, l'ethnologie et la sociologie ont compris à leur tour que la société pouvait bien nourrir le crime à partir de ce qu'elle refoule de voir et de traiter : les défauts de sa structure économique et culturelle. Le roman policier actuel se retrouve bien embarrassé par ces nouvelles causes dont il ne peut pas ne pas tenir compte. D'où sa dérive de plus en plus nette vers un roman sociologique déguisé. Et sa découverte de l'incertitude du détective quant à l'attitude légale à adopter face au criminel<sup>506</sup>.

Sous les auspices de l'Histoire, très présente dans les romans à l'étude, le lecteur est pris à témoin et doit prendre position quant aux drames d'aujourd'hui. Nombre d'œuvres concluent que la violence actuelle prend sa source dans l'histoire tourmentée de la région. En réalité, derrière les enquêtes, des romanciers dénoncent « une violence sociale, spirituelle et culturelle<sup>507</sup> ». Le véritable crime n'est pas celui que l'on croit, à savoir ce qui est présenté comme crime à élucider. Si nos hypothèses de recherche semblent se valider, il est manifeste que le vrai crime est celui de toute une société entraînée dans une tragique acculturation qui débute dès la traite négrière. C'est ainsi que l'occidentalisation, la société de consommation, la question de la langue, les préjugés de couleur, la pauvreté et le néocolonialisme sont fustigés. Dénonciateur de l'hypertrophie de la corruption, des crises économiques et du désenchantement généralisé, le polar mène une enquête sur les conflits cachés de la société caribéenne qui conduisent souvent au crime.

---

<sup>506</sup> Raymond Perrot, *op. cit.*, p. 121-122.

<sup>507</sup> Sébastien Sacré, *op. cit.* p. ii., consulté le 8 décembre 2014.



Si le roman noir témoigne de la réalité d'une société et de son évolution, il atteste aussi d'une dynamisation des littératures caribéennes par l'appropriation d'un genre en constante mutation. Nous pouvons le constater dans le fait que notre corpus propose une représentation hyperréaliste, par l'entremise, de thématiques, d'époques, de personnages ancrés dans le réel et regroupés dans des lieux contemporains. Ainsi,

les auteurs [...] se font en quelque sorte, à travers le roman policier, non seulement les ethnographes de leur propre culture mais aussi l'incarnation d'une certaine raison critique, critique politique, sociale et philosophique du monde qu'ils dépeignent. Plus précisément, on pourrait se demander si ces auteurs, tout en renouvelant les horizons imaginaires du roman policier, ne pratiquent pas un renouvellement du genre à travers le traitement des personnages, de la langue, de l'atmosphère et du décor, du sexe, de la violence et de l'enquête policière elle-même<sup>508</sup>.

En acclimatant le polar, les écrivains ne se contentent pas de reproduire des personnages conventionnels, ils en conçoivent de nouveaux et manifestent une volonté de redéfinir le genre et, par extrapolation, la littérature francophone issue de la Caraïbe.

Au final, les romans s'accordent à déconstruire l'image stéréotypée des Antilles en représentant une Caraïbe infernale où il n'y a que violence, désastre et antagonisme. Nombre de ses habitants s'adonnent au crime pour s'élever contre l'injustice. Pour pallier un système judiciaire défaillant voire inique, des personnages prennent l'initiative de (se) rendre justice quitte à emprunter les procédés des criminels. En réalité, toutes les catégories raciales et sociales sont concernées par le crime. L'enquêteur a fort à faire pour identifier le coupable, mais il n'y parvient pas toujours. Parce qu'elles refusent le rôle conventionnel de victimes, il peut compter sur l'assistance primordiale d'adjuvantes : ces femmes nombreuses, dans le corpus, prônent une

---

<sup>508</sup> Françoise Naudillon, « Black Polar », *op. cit.*, p. 104.

résistance avec d'autant plus de ferveur qu'elles sont les témoins, dans leur foyer, leur milieu de travail, des conditions de dégradation sociale. C'est en cela que les figures féminines créditées d'audace et de perspicacité, se démarquent de l'image traditionnelle qui leur est dévolue dans le polar. Ce fut d'ailleurs l'une des découvertes de notre étude, à savoir que, même si les personnages féminins sont secondarisés, ils parviennent à occuper un rôle déterminant dans la résolution de l'enquête.

Loin d'épuiser ses limites, le roman noir s'imprègne des médias, authentiques caisses de résonance de la société, pour rendre compte du réel. À l'heure de la globalisation, où les mobilités humaines et idéelles n'ont jamais été aussi importantes, où la notion de frontière est réexaminée, la littérature semble interroger ses propres cloisonnements. Cette réévaluation témoigne de « l'art d'écrire contemporain<sup>509</sup> ». À partir de son emplacement dans la marge, le polar caribéen donne voix au chapitre aux écrivains de la région dans un contexte de mondialisation. Dès lors, les romanciers s'invitent dans la discussion en proposant leur vision du monde. En altérant les conventions du genre, le polar caribéen francophone s'inscrit dans l'air du temps, car l'évolution du genre n'est-il pas fonction de cette pratique de contester ses propres conventions?

À la conclusion de cette thèse, bon nombre de questions se posent encore et appellent des prolongements, notamment en ce qui touche aux conditions de production du polar, à la sociologie du genre, à l'institution littéraire francophone de la Caraïbe ainsi qu'au phénomène de

---

<sup>509</sup> Joël Des Rosiers, *op. cit.*, p. 124.

sérialisation dont la croissance est notable. Compte tenu de l'hétérogénéité des contextes d'énonciation des territoires concernés, surtout en ce qui a trait aux préoccupations socioéconomiques et politiques, il y aurait lieu de poursuivre la réflexion sur les divergences du polar issu d'Haïti, de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Guyane française. Vu l'engouement du public pour ces régions perçues comme exotiques, indice d'une fascination constante qui ne se dément pas, il y a lieu de croire que les textes en provenance de la Caraïbe annoncent un changement du paysage littéraire. Ils sauront répondre à ces attentes et élargir ainsi le lectorat, avide d'univers pittoresques, tout en bénéficiant de plus de reconnaissance.

## Bibliographie

### 1. Corpus à l'étude

BRÉDENT, Georges, *La ville Carnaval, l'énigme du mardi gras*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2007.

CHALUMEAU, Fortuné et Alain NUEIL, *Pourpre est la mer*, Genève, Éditions Eboris, 1995.

CONFIANT, Raphaël, *Du rififi chez les fils de la veuve*, Petit-Bourg, Caraïbéditions, coll. « Polar », 2012.

DELSHAM, Tony, *Chauve qui peut à Schœlcher*, Schœlcher, Martinique Éditions, 2003.

-----, *Valentin et Soraya*, Schœlcher, Martinique Éditions, 2008.

MOUREN-LASCAUX, Patrice, *Canal Laussat*, Paris, L'Harmattan, 1994.

PARADIS, André, *Le Soleil du fleuve*, Matoury, Ibis rouge, 2002.

PÉPIN, Ernest, *La Darse rouge*, Petit-Bourg, Caraïbéditions, coll. « Polar », 2011.

ROBIN, François, *Après la mangrove*, Saint-Denis, Éditions Orphie, coll. « Policier d'Outre-mer », 2011.

ROBIN-CLERC, Michèle, *Au vent des fleurs de canne*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2000.

VETTIER, Jacques, *La petite marchande de doses*, Paris, Baleine, coll. « Le Poulpe », 1998.

VICTOR, Gary, *Saisons de porc*, Montréal, Mémoire d'encrier, livre numérique, 2009 [2008].

-----, *Soro*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011.

### 2. Études sur le polar

BELHADJIN, Anissa, *Polar et imaginaire*, Université de Paris 3, <http://www.vox-poetica.org/t/lna/belhadjin.pdf>, consulté le 19 décembre 2012.

BLETON, Paul, *Ça se lit comme un roman policier : comprendre la lecture sérielle*, Québec, Éditions Nota Bene, 1999.

BLANC, Jean-Noël, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991.

CHRISTIAN, Ed, « Introducing the post-colonial detective : putting marginality to work », dans Ed Christian (dir.), *The Post-colonial detective*, London, Palgrave, 2001, pp. 1-16.

COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1992.

DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.

-----, « Un carré herméneutique : la place du suspect », dans Yves Reuter (dir.), *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989, pp. 173-180.

ÉVRARD, Franck, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996.

FABRE, Cédric, « Le roman noir, littérature d'avenir », dans Collectif, *Quel XXI<sup>e</sup> siècle. La pensée du midi*, 2005/2, n° 15, Actes Sud, pp. 46-49, <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2005-2-page-46.htm>, consulté le 4 novembre 2015.

HERBECK, Jason, « Detective narrative typology : going undercover in the French Caribbean », dans Nerls Pearson et Marc Singer (dir.), *Detective fiction in a postcolonial and transnational world*, Surrey, Ashgate, 2009, pp. 62-80.

JAOUEN, Hervé et al., « Personnage et écriture », dans Yves Reuter (dir.), *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989, pp. 180-202.

KONATÉ, M., « Lire en fête : le polar affiche ses lettres de noblesse », [http://www.africatime.com/guinee/nouvelle.asp?UrlRecherche=archives.asp%3Frech%3D1%26no\\_pays%3D15%26no\\_categorie%3D1%26keyword%3D%26BtnGo.x%3D7%26IsPanafricain%3D0%26IsAfrique%3D&no\\_nouvelle=157613](http://www.africatime.com/guinee/nouvelle.asp?UrlRecherche=archives.asp%3Frech%3D1%26no_pays%3D15%26no_categorie%3D1%26keyword%3D%26BtnGo.x%3D7%26IsPanafricain%3D0%26IsAfrique%3D&no_nouvelle=157613), consulté le 25 octobre 2012.

*Le Nouvel Observateur*, « “Le Mystère de la chambre jaune” exposé à la BNF », 10 décembre 2008, <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20081210.BIB2620/le-mystere-de-la-chambre-jaune-expose-a-la-bnf.html>, consulté le 12 novembre 2015.

LE PELLEC, Yves, « Private eye/private I : le privé, le secret et l'intime dans le roman noir classique », dans Yves Reuter (dir.), *Le roman policier et ses personnages*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 1989, pp. 139-155.

LITS, Marc, *Le genre policier dans tous ses états. D'Arsène Lupin à Navarro*, Limoges, PULIM, 2011.

-----, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1993.

MADIOT, Béatrice, « Jazz et polar », *Les œuvres noires de l'art et de la littérature. Tome 1*, dans Alain Pessin, Marie-Caroline Vanbremeersch (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », pp. 167.

*Marianne Polars, Hors-Série*, « Caraïbéditions. Le bastion du polar antillais », Mars 2015, p. 28.

MARSAUD, Olivia, « Le polar s'encre en Afrique (1 ère partie) : sueurs froides à Dakar », <http://www.afrik.com/article471.html>, consulté le 25 octobre 2012.

MESPLÈDE, Claude (dir.), *Dictionnaire des littératures policières, A-I*, Nantes, Joseph K., 2008.

PÉCHEROT, Patrick, « L'engagement lucide du polar. De Chandler à Daeninckx », dans Bérourd Sophie et Tania Régis (dir.), *Le roman social. Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, 2002, Paris, Les Éditions de l'Atelier/ Éditions Ouvrières, pp. 249-257.

PERROT, Raymond, *Mots et clichés du roman policier*, Paris, In Octavo Editions, 2003.

PETIT, Maryse et Gilles MENEGALDO (dir.), « Présentation et problématiques », dans Maryse Petit et Gilles Menegaldo (dir.), *Manières de noir. La fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 7-16.

REUTER, Yves, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 2009.

-----, « Le système des personnages dans le roman à suspense », *Le roman policier et ses personnages*, dans Yves Reuter (dir.), Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 1989, pp. 157-172.

SCHWEIGHAEUSER, Jean-Paul, *Le roman noir français*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 1984.

TODOROV, Tzvetan, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 11-19.

VANONCINI, André, *Le roman policier*, Paris, PUF, 2002.

### 3. Cadre théorique

AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

-----, « Sociocritique et argumentation : l'exemple du discours sur le "déracinement culturel" dans la nouvelle droite », dans Neefs Jacques et Marie-Claire Ropars (dir.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Lille, Presses de l'Université de Lille, 1992, pp. 29-50.

ANGENOT, Marc, « Le discours social : problématique d'ensemble », dans Gilles Bourque, Jules Duchastel et Régine Robin (dir.), *Cahiers de recherche sociologique*, Volume 2, numéro 1, avril 1984, <http://www.erudit.org/revue/crs/1984/v2/n1/1001977ar.pdf>, consulté le 5 mars 2015.

-----, *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et discours », 1975.

-----, *Mil huit cent quatre-vingt neuf. Un état du discours social*, Montréal, Le Préambule, 1989.

-----, « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans Neefs Jacques et Marie-Claire Ropars (dir.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses de l'Université de Lille, 1992, pp. 9-27.

COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992.

DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, 2005 [1978].

-----, « L'institution du texte », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Lille, Presses de l'Université de Lille, 1992, pp. 125- 144.

DUCHET, Claude, « Introduction. Le projet sociocritique : problèmes et perspectives », dans Graham Falconer et Henri Mitterand (dir.), *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Samuel Stevens Hakkert & Compagny, 1975, pp. IX- XII.

-----, « Positions et perspectives », dans Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, pp. 3-8.

DUCROT Oswald et Jean-Marie SCHAEFFER (dir.), « Genres littéraires », *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1995 [1972], p. 521.

DUCROT Oswald Ducrot et Tzvetan TODOROV, « Genres littéraires », *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 195.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

POPOVIC, Pierre, « Situation de la sociocritique – L'École de Montréal », *Spirale*, n° 223, nov-déc. 2008, <https://www.erudit.org/culture/spirale1048177/spirale1061713/16743ac.pdf>, consulté le 29 septembre 2015.

REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2011.

ROBIN, Régine, « Le discours social et ses usages », *Cahiers de recherche sociologique*, dans Gilles Bourque, Jules Duchastel et Régine Robin (dir.), vol. 2, n° 1, avril 1984, consulté le 5 mars 2015, <http://www.erudit.org/revue/crs/1984/v2/n1/1001976ar.pdf>, p. 5-17.

-----, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans Neefs Jacques et Marie-Claire Ropars (dir.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses de l'Université de Lille, 1992, pp. 95-121.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989.

#### **4. Études sur la critique postcoloniale et francophone**

AÏSSAOUNI Driss et Vincent SIMEDOH, « Histoire et fiction dans les littératures francophones », *Fabula*, [http://www.fabula.org/actualites/histoire-et-fiction-dans-les-litteratures-francophones\\_67512.php](http://www.fabula.org/actualites/histoire-et-fiction-dans-les-litteratures-francophones_67512.php), consulté le 6 mai 2015.

BÉNIAMINO, Michel, *Les études littéraires francophones : état des lieux*, Paris, Montréal, L'Harmattan, coll. « Travaux et recherches », 2003.

COMBE, Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1995.

MOURA, Jean-Marc, « Des discours caribéens », dans Lieven D'Hulst, Jean-Marc Moura, Liesbeth De Bleeker et Nadia Lie (dir.), *Caribbean Interfaces*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2007, pp. 185-202.

-----, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.

-----, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, coll. « Écritures francophones », 1999.

MOURALIS, Bernard, *Les contre-littératures*, Paris, Presses universitaires de France, 1975.

#### **5. Littérature et culture de la Caraïbe francophone**

ANGLADE, Georges, *Les Blancs de mémoire*, Montréal, Boréal, 1999.



BARNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.

BIRINGANINE, Ndagano et Monique BLÉRARD-NDAGANO, *Introduction à la littérature guyanaise*, Cayenne, CDDP de la Guyane, 1996.

BISCHOFF, Liouba, « Panique aux Antilles », <http://malfini.ens-lyon.fr/document.php?id=132>, consulté le 12 janvier 2011.

BRÉBION, Dominique, « Les départements français d'Amérique à l'heure du post-tropicalisme. Enracinement culturel et dialogue avec le monde », <http://www.ugr.es/~hum736/revista%20electronica/numero14/07/deptos%20franceses.pdf>, consulté le 6 mai 2015, p. 60-86.

CÉSAIRE, Aimé, *Et les chiens se taisaient*, dans *Aimé Césaire. Poésie, théâtre, essais et discours*, Paris, CRNS Éditions, Présence Africaine Éditions, 2013 [1956].

CONFIANT, Raphaël, « Questions pratiques d'écriture créole », dans Ralph Ludwig (dir.), *Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, pp. 159-180.

-----, « Citoyens au-dessus de tout soupçon », <http://www.montraykreyol.org/spip.php?article4166>, consulté le 2 janvier 2013.

CORZANI, Jack, *La Littérature des Antilles-Guyane françaises*, tome I, Fort-de-France, Éditions Désormeaux, 1978.

-----, *La Littérature des Antilles-Guyane françaises*, tome II, Fort-de-France, Éditions Désormeaux, 1978.

-----, *La Littérature des Antilles-Guyane françaises*, tome V, Fort-de-France, Éditions Désormeaux, 1978.

-----, *La Littérature des Antilles-Guyane françaises*, tome VI, Fort-de-France, Éditions Désormeaux, 1978.

CRUSE, Romain, *Une géographie populaire de la Caraïbe*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Essai », 2014.

DE BLEEKER, Liesbeth, « Vers une étude de la scénographie », dans Lieven D'Hulst, Jean-Marc Moura, Liesbeth De Bleeker et Nadia Lie (dir.), *Caribbean Interfaces*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2007, pp. 263-282.

DE CAUNA, Alexandra, *L'image des quartiers populaires dans le roman antillais*, Paris, Karthala, coll. « Monde caribéen », 2003.

FENDLER, Ute, « Polars antillais et africains : des enquêtes policières sous le signe de l'humour et de la critique sociale », dans Kwaterko Jozef (dir.), *L'humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 61-78.

GOUDE, Jérôme, « Banal oubli », *Le matricule des anges. Le mensuel de la littérature contemporaine*, [http://www.lmda.net/din/tit\\_lmda.php?Id=60140](http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=60140), consulté le 7 novembre 2012.

GRACCHUS, Fritz, *Les lieux de la mère dans les sociétés afro-américaines*, Paris, Éditions Caribéennes, 1986.

HERBECK, Jason, « Le Polar aux Antilles et le cas de *Rosalie l'Infâme* d'Évelyne Trouillot », dans Nadève Ménard (dir.), *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Paris, Karthala, 2011, pp. 279-290.

HOFFMAN, Léon-François, *Littérature d'Haïti*, Vanves, EDICEF/AUPELF, coll. « Histoire littéraire de la francophonie », 1995.

LAFLEUR, Marie-Rose, *Lang a fanm. Ou ce que le créole dit des femmes*, Matoury, Ibis Rouge, 2005.

LE PELLETIER, Catherine, *Littérature et société*, Matoury, Ibis rouge éditions, coll. « Espace outre-mer », 2014.

LUDWIG, Ralph, « Introduction : Écrire la parole de nuit », dans Ralph Ludwig (dir.), *Écrire la parole de nuit : la nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1994, pp.13-25.

JUMINER, Bertène, *Les Héritiers de la presque île*, Paris, Présence africaine, 1979.

MONTRAY KREYOL, « Un polar de Raphaël Confiant. *Du rififi chez les Fils de la Veuve* », <http://www.montraykreyol.org/article/du-rififi-chez-les-fils-de-la-veuve>, consulté le 29 avril 2015.

NAUDILLON, Françoise, « Romans d'amour monstrueux, roman d'amour impur », dans Françoise Naudillon et Isaac Bazié (dir.) *Femmes en francophonie. Écritures et lectures du féminin dans les littératures francophones*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Essai », 2013, pp. 175-185.

-----, « Tony Delsham, écrivain populaire », *Interculturel Francophonies, Regards sur la littérature antillaise*, n° 8, 2005, textes réunis et présentés par Daniel Delas, Lecce (Italie), Alliance française, 2005, pp. 157-173.

NDIAYE, Christiane, « Avant-propos », dans Christiane Ndiaye (dir.), *Rira bien ... Humour et ironie dans les littératures et le cinéma francophones*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008, pp. 5-9.

-----, « Parole ouverte » dans Christiane Ndiaye (dir.), *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2004, pp. 269-270.

PIERRE, Émeline, *Le caractère subversif de la femme antillaise dans un contexte (post)colonial*, Paris, L'Harmattan, 2008.

ROCHMANN, Marie-Christine, « L'Afrique dans l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant », dans Obed Nkuzimana, Marie-Christine Rochmann, Françoise Naudillon (dir.), *L'Afrique noire dans les littératures et les imaginaires antillo-guyanais*, Paris, Karthala, 2011, p. 42-64.

SATYRE, Joubert, « La Caraïbe », dans Christiane Ndiaye (dir.), *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2004, pp. 141-196.

SCHIMIDT, Nelly, *Histoire du métissage*, Paris, Éditions de La Martinière, 2003.

VIGNES, Hervé, *Guyane à fleur de mots. Essai littéraire : la représentation du milieu naturel guyanais dans les œuvres de Jean Galmot, René Jadfard et Micheline Hermine*, Vitry-sur-Seine Val-de-Marne, Éd. Aguer, 1995.

## 6. Études sur le surnaturel

ALBERT, Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005.

ALEXIS, Jacques Stephen, *Les arbres musiciens*, Paris, Gallimard, 1957.

-----, « Prolégomènes à un manifeste du Réalisme merveilleux des Haïtiens », <http://www.cairn.info/revue-presence-africaine-2002-1-page-91.htm>, consulté le 17 avril 2014.

BABELIO, blog littéraire, <http://www.babelio.com/quiz/2283/Enqueteurs-de-fantasy>, consulté le 29 novembre 2014.

BÉCHACQ, Dimitri, « La construction d'un vaudou haïtien savant », dans Hainard Jacques, Mathez Philippe et Olivier Schinz (dir.), *Vodou, un art de vivre*, Infolio/ MEG, Genève, 2008, pp. 27-69.

BELOT, Adolphe et Jules DAUTIN, *Le secret terrible. Mémoires d'un caissier*, Paris, E. Dentu Éditeur, 1876.

BENOIST, Jean, *Métissage, syncrétisme, créolisation : métaphores et dérives*, 1996, [http://classiques.uqac.ca/contemporains/benoist\\_jean/Metissage\\_syncrétisme\\_creolisation/Metissage\\_syncrétisme\\_creolisation.pdf](http://classiques.uqac.ca/contemporains/benoist_jean/Metissage_syncrétisme_creolisation/Metissage_syncrétisme_creolisation.pdf), consulté le 22 juillet 2014.

BROUARD, Carl, *Anthologie secrète*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2004.

BUARD, Jean-Luc, « Le monstre immortel, de J.D. Kernish : un détective de l'occulte féminin », dans Lauric Guillaud et Jean-Pierre Picot (dir.), *Les détectives de l'étrange. Domaine anglo-saxon. Tome I*, Paris, Edition Manuscrit, 2007, pp. 259-274.

CARRAUD, Jypé, *Tim-Tim Bois-Sec*, Paris, Rivages/Mystère, 1996 [1948].

CÉVRAËR, Françoise, « Enquêtes occultistes : les policiers antillais face au surnaturel », *Présence francophone*, Numéro 72, 2009, pp. 48-65.

CHELEBOURG, Christian, *Le surnaturel, Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006.

DE MAUPASSANT, Guy, *La Main*, <http://maupassant.free.fr/textes/main.html>, consulté le 21 novembre 2014.

DANTICAT, Edwidge, « Noir, assurément », dans Edwidge Danticat (dir.), *Haiti Noir*, Paris, Asphalte éditions, 2011, pp. 9-13.

DEPESTRE, René, *Hadriana dans tous mes rêves*, Paris, Gallimard, 1988.

*Dictionnaire électronique des synonymes*, entrée « vaudou », <http://www.crisco.unicaen.fr/des/synonymes/vaudou>, consulté le 12 novembre 2015.

FLYS-JUNQUERA, Carmen, « Detectives, hoodoo and *brujeria* », dans Dorothea Fischer-Hornung et Monika Mueller (dir.), *Sleuthing ethnicity : the detective in multiethnic crime fiction*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, pp. 97-113.

GUILLAUD, Lauric, « Les détectives de l'occulte : du “*psychic sleuth*” à l'enquêteur ontologique », dans Lauric Guillaud et Jean-Pierre Picot (dir.), *Les détectives de l'étrange. Domaine anglo-saxon. Tome I*, Paris, Edition Manuscrit, 2007, pp. 11-45.

GUILLAUD, Lauric et Jean-Pierre PICOT (dir.), « Avant propos », dans Lauric Guillaud et Jean-Pierre Picot (dir.), *Les détectives de l'étrange. Domaine anglo-saxon. Tome I*, Paris, Edition Manuscrit, 2007, pp. 9- 12.

GYSSSELS, Kathleen, *Le folklore et la littérature orale créole dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe)*, Mémoire de maîtrise, Bruxelles, Académie royale des sciences d'outre-mer, 1997, [http://www.kaowarsom.be/documents/MEMOIRES\\_VERHANDELINGEN/Sciences\\_morales\\_politique/Hum.Sc.\(NS\)\\_T.52,1\\_GYSSSELS%20K.\\_Le%20folklore%20et%20la%20littérature%20orale%20créole%20dans%20l'oeuvre%20de%20Simone%20SchwarzBart%20\(Guadeloupe\)\\_1997.pdf](http://www.kaowarsom.be/documents/MEMOIRES_VERHANDELINGEN/Sciences_morales_politique/Hum.Sc.(NS)_T.52,1_GYSSSELS%20K._Le%20folklore%20et%20la%20littérature%20orale%20créole%20dans%20l'oeuvre%20de%20Simone%20SchwarzBart%20(Guadeloupe)_1997.pdf), consulté le 08 août 2014.

HAINARD Jacques, MATHEZ Philippe et Olivier SCHINZ (dir.), « Introduction » *Vodou*, Genève, Infolio/ MEG, 2008, pp. 11-23.

HIMES Chester, *La Reine des pommes*, dans Chester Himes, *Cercueil et Fossoyeur*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007 [1957].

-----, *Tout pour plaire*, dans Chester Himes, *Cercueil et Fossoyeur*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007 [1959].

HILLERMAN Tony, *Là où dansent les morts*, Paris, Rivages, 2001 [1973].

HORVATH, Christina, « La marge comme espace de résistance dans l'œuvre de Gary Victor », dans Collectif, *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens*, Port-au-Prince, Presses Nationales d'Haïti, 2007, pp. 281-299.

HURBON, Laënnec, « Sorcellerie et pouvoir en Haïti », *Persée*, Vol. 8, N° 48-1, 1979, [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/assr\\_0335-5985\\_1979\\_num\\_48\\_1\\_2188](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/assr_0335-5985_1979_num_48_1_2188), consulté le 16 septembre 2015, pp. 43-52.

LAROCHE, Maximilien, « Imaginaire populaire et littérature. Le houngan, le zombi et le mécréant », *Notre libraire. Revue du livre : Afrique, Caraïbes, Océan indien. Littérature haïtienne. De 1960 à nos jours*, Numéro 133, Janvier - Avril 1998, pp. 82-89.

LÉTI, Geneviève, *L'univers magico-religieux antillais, ABC des croyances et des superstitions d'hier à aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2000.

MALESKI, Estelle, *Le roman policier à l'épreuve littératures francophones des Antilles et du Maghreb : enjeux critiques et esthétiques*, thèse de doctorat, Bordeaux, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2003, <http://www.limag.refer.org/Theses/Maleski.htm>, consulté le 21 novembre 2014.

MASSÉ, Raymond, *Détresse créole. Ethnoépidémiologie de la détresse psychique à la Martinique*, Québec, PUL, 2008.

MASTERTO, Graham, *Magie vaudou*, Paris, Fleuve noir, 2006.

NAUDILLON, Françoise, « Black Polar », *Présence francophone*, numéro 60, 2003, pp. 96-110.

-----, « Enquête d'histoire : le roman policier populaire de la Caraïbe », dans Véronique Bonnet, Guillaume Bridet et Yolaine Parisot (dir.), *Caraïbe et océan indien. Questions d'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp 94-108.

-----, « Soleil, sexe et rhum », Cristina Boidard Boisson, (dir.), « Le polar francophone », *Francofonia*, n°16, 2007, pp. 95-125.

N'ZENGOU-TAY, Marie José, « Le Vodou dans les romans et nouvelles de Gary Victor : entre fantastique et merveilleux », *Francofonia*, 1998, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29500714>, consulté le 8 avril 2014.

PADURA, Leonardo, *L'automne à Cuba*, Paris, Métailié, 1999 [1998].

PEARSON, Nerls et Marc SINGER, « Open cases : dectection, (post)modernism, and the state », dans Nerls Pearson et Marc Singer (dir.), *Detective fiction in a postcolonial and transnational world*, Burlington, Ashgate, 2009, pp. 1-14.

PIERRE, Jobnel, « Gary Victor : la société haïtienne entre sa mémoire et ses dieux », dans Nadève Ménard (dir.), *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Paris, Karthala, 2011, pp. 435- 441.

PETIT, Maryse, « De Poe à Mérimée : savants lecteurs de savoirs étranges », dans Lauric Guillaud et Jean-Pierre Picot, (dir.), *Les détectives de l'étrange. Domaine anglo-saxon. Tome I*, Paris, Édition Manuscrit, 2007, pp. 49-79.

PRICE-MARS, Jean, *Ainsi parla l'oncle*, 1928, [http://classiques.uqac.ca/classiques/price\\_mars\\_jean/ainsi\\_parla\\_oncle/ainsi\\_parla\\_oncle.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/price_mars_jean/ainsi_parla_oncle/ainsi_parla_oncle.pdf), consulté le 17 avril 2014.

RAY, Jean, *Le livre des fantômes*, Bruxelles, Claude Lefrancq Éditeur, 1997 [1947].

ROUMAIN, Jacques, *La montagne ensorcelée*, Paris, Le temps des cerises, 2013 [1931].

SACRÉ, Sébastien, « Fantôme et sexualité dans les littératures caribéennes francophones : des dangers du stéréotypes aux transformations mythiques », *Présence francophone*, Numéro 72, 2009, pp. 139-160.

-----, *Spiritualité et réalisme merveilleux dans la littérature caribéenne francophone : la reconstruction d'une identité*, thèse de doctorat, University of Toronto 2010, [https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/33825/6/Sacre\\_Sebastien\\_R\\_201011\\_PhD\\_thesis.pdf](https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/33825/6/Sacre_Sebastien_R_201011_PhD_thesis.pdf), consulté le 8 décembre 2014.

SIVÉC, Harry, « Préface », dans Jacques Hainard, Philippe Mathez et Olivier Schinz (dir.), *Le Vodou, un art de vivre*, Genève, Infolio/MEG, 2007, p. 9.

SCHON, Nathalie, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, Paris, Karthala, 2003.

SOITOS, Stephen H., *The blues detective. A study of African American Detective Fiction*, Amherst, Massachusetts, The University of Massachusetts Press, 1996.

TIPPENHAUER, Yasmina, « Les intellectuels haïtiens et le vaudou », dans Hainard Jacques, Mathez Philippe et Olivier Schinz (dir.), *Vodou*, Infolio/ MEG, Genève, 2008, pp. 87-104.

VAN DINE S.S., *Vingt règles pour le crime d'auteur*, [http://www.noircommepolar.com/f/curiosa.php?curiosa\\_menu=3](http://www.noircommepolar.com/f/curiosa.php?curiosa_menu=3), consulté le 29 avril 2014.

## 7. La question de la violence

BENSA, Alban, *Nouvelle-Calédonie, un paradis dans la tourmente*, Paris, Gallimard, 1990.

BIBLE, *L'original avec les mots d'aujourd'hui*, Second 21, Genève, Société Biblique de Genève, 2007, Psaumes 55, v.10-12.

BRAUD, Philippe *Violences politiques*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2004.

CAISSY LAVOIE Audrey, *La représentation de la violence chez trois auteurs haïtiens*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2007.

CARDI, Caroline et Geneviève PRUVOST, « Introduction générale. Penser la violence des femmes : enjeux politiques et épistémologiques », dans Caroline Cardi et Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012, pp. 13-64.

CORZANI, Jack, « Fortune littéraire de la catastrophe de Saint-Pierre », dans Alain Yacou (dir.), *Les catastrophes naturelles aux Antilles. D'une Soufrière à l'autre*, Paris, CERC-Katharla, 1999, pp. 75-97.

-----, « La littérature face à la violence. Le cas des Antilles-Guyane », dans Franca Marcato-Falzone (dir.), *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne. Vol. II, La derriva delle francofonie*, Bologne, Editrice Bologna, 1992, pp. 13-38.

DEJOURS, Christophe, « Suicide », dans Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire de la violence*, Paris, PUF, 2011, pp. 1240-1244.

DUPUIS, Patrick, « La violence initiale », dans *Mondesfrancophones.com. Revue mondiale des francophonies*, <http://mondesfrancophones.com/espaces/psyches/la-violence-initiale/>, consulté le 5 mai 2015.

FANON, Frantz, *Les damnés de la terre* Paris, La Découverte, 2011 [1961].

GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Poche, 1998 [1972].

JALABERT, Laurent « Les violences politiques dans les Etats de la Caraïbe insulaire (1945 à nos jours) », *Amnis*, n° 3, 2003, <http://amnis.revues.org/484>; DOI : 10.4000/amnis.484, consulté le 04 mai 2015.

JEANNEROD, Dominique, « L'invective contre la norme. Pragmatique de la violence verbale dans l'écriture de San-Antonio », dans Marie-Hélène Larochelle (dir.), *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*, Laval, PUL, 2007, pp. 163-175.

JOUVE, Emeline et al., « L'acte inqualifiable ou le meurtre au féminin : Révéler, avouer, témoigner », Fabula, [http://www.fabula.org/actualites/l-acte-inqualifiable-ou-le-meurtre-au-feminrevelavouertemoigner\\_59228.php](http://www.fabula.org/actualites/l-acte-inqualifiable-ou-le-meurtre-au-feminrevelavouertemoigner_59228.php), consulté le 28 janvier 2015.

KISTNAREDDY, Ashwiny O., « Rebelles, prostituées et meurtrières chez Ananda Devi », dans Frédéric Chevillot et Colette Trout (dir.), *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*, Amtersdam, New York, Éd. Rodopi, 2013, pp. 115-128.

LEBAS, Clothilde, « La violence des femmes, entre démesure et rupture », dans Caroline Cardi et Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012, pp. 245-256.

LE BIHAN, Yann, *Femme noire en image. Racisme et sexisme dans la presse française actuelle*, Paris, Hermann, 2011.

LEGIFRANCE,  
<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000405369>, consulté le 6 février 2015.

LEMÉNAGER, Grégoire, « Haïti : génération séisme », *Le Nouvel Observateur*, <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20120216.OBS1599/haiti-generation-seisme.html>, consulté le 7 avril 2014.

LEMONDE, Anne, *Les femmes et le roman policier*, Montréal, Québec/Amérique, 1984.

MAFFESOLI, Michel, *Essais sur la violence*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Biblis », 2014.

MOURALIS, Bernard, « Les disparus et les survivants », *Notre librairie*, « Penser la violence », n° 148, 2002, pp. 12-18.

NGALASSO, Mwatha Musanji, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre librairie*, « Penser la violence », n° 148, 2002, pp. 72-79.

NUISSIER, Errol, *Les violences dans les sociétés créoles*, Petit-Bourg, Caraïbéditions, 2014.

PARÉ François, « La violence dans les littératures francophones », dans Julie Hyland, Larbi Taouaf et Soumia Boutkhal (dir.), *La violence à l'œuvre*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Cahiers du CELAT », 2002, pp. 7-15.

POLGAR, Antoine J., « De la violence dans la littérature postcoloniale francophone. Légitimité et transcendance », dans Julie Hyland, Larbi Taouaf et Soumia Boutkhal (dir.), *La violence à l'œuvre*, Montréal, UQÀM, coll. « Cahiers du CELAT », 2002, pp. 75-88.

POMMIER, Gérard *Le nom propre. Fonctions logiques et inconscientes*, Paris, PUF, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 2013.



REGINA, Christophe, « Violence des femmes, un tabou social? », dans Véronique Bedin et Jean-François Dortier (dir.), *Violence(s) et société d'aujourd'hui*, Auxerre, Éditions Sciences humaines, 2011, pp. 39-43.

SARTRE, Jean-Paul « Préface », dans Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2011 [1961], pp. 431-448

SPIRE, Alexis, « Pour une approche sociologique de la délinquance en col blanc », *Champ pénal. Penal Field*, « La délinquance en col blanc. Étude de cas », Vol. X, 2013, <http://champpenal.revues.org/8582>, consulté le 15 mai 2015.

VERDIER, Raymond, « Avant-propos », dans *Vengeance. Le face-à-face victime/agresseur*, Paris, Autrement, 2004, pp. 5-7.

WATERMEZ, Vanessa, « La violence dans les relations lesbiennes : recension des écrits », dans Caroline Cardi et Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012, pp. 220-230.

WIEVIORKA, Michel, *La violence*, Paris, Balland, coll. « Voix et regards », 2004.

-----, « Violence et racisme », *Revue européenne des sciences sociales*, Tome XXX, 1992, N° 94, p 135-144, [http://www.jstor.org/stable/40369996?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/40369996?seq=1#page_scan_tab_contents), consulté le 5 mai 2015.

## 8. Études sur l'intermédialité

AMANOUA, Atcha Philip, « L'écriture postmoderne dans le roman ivoirien », dans Adama Coulibaly, Philip Amangoua Atcha et Roger Tro Deho (dir.), *Le postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeu et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 43-62.

BALLE, Francis, *Médias et société. Édition – Presse – Cinéma – Radio – Télévision – Internet*, Paris, Lextenso Éditions, 2011.

BIBLIOTHÈQUE DE VINCENNES, « Balade entre jazz et polar », [http://biblio.vincennes.fr/portail/decouvrir/a\\_decouvrir/iso\\_album/jazz\\_&\\_polar.pdf](http://biblio.vincennes.fr/portail/decouvrir/a_decouvrir/iso_album/jazz_&_polar.pdf), consulté le 12 février 2014.

CABOCHE, Elsa et Désirée LORENZ, « Bande dessinée et intermédialité », [http://www.fabula.org/actualites/bande-dessinee-et-intermedialite\\_61519.php](http://www.fabula.org/actualites/bande-dessinee-et-intermedialite_61519.php), consulté le 8 juillet 2014.

CARAION, Marta, « Texte-photographie : la vérité selon la fiction », dans Jean-Pierre Montier et al., *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, pp. 67-81.

DES ROSIERS, Joël, *Métaspora, essai sur les patries intimes*, Montréal, Triptyque, 2013.

DURAND, Alain-Philippe, *Un monde techno. Nouveaux espaces électroniques dans le roman français des années 1980 et 1990*, Berlin, Weidler Buchverlag, 2004.

ELLOSTRÖM, Lars, « Introduction », dans Lars Elleström (dir.), *Media borders, multimodality and intermediality*, Houndmills, Palgrave MacMillan, 2010, pp. 1-8.

HIGGINS, Dick, « Statement on intermedia », <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>, consulté le 21 mai 2014.

FOURNEL, Jean-François, « “Desports”, la revue qui réconcilie sports et littérature », *La Croix*, <http://www.la-croix.com/Actualite/Sport/Desports-la-revue-qui-reconcilie-sport-et-litterature-2014-01-21-1094253>, consulté le 27 mai 2014.

GAGNON, Paulette et Marta GILI, « Avant-propos », *Adrian Paci. Transit*, Paris, Montréal, Milan, Jeu de Paume, Musée d'art contemporain de Montréal, 2013, pp. 29-30.

GARCIA, Bob, *Jazz et polar*, Paris, Ed. Laurent Debarre, 2007.

GONÇALVES, Maria Odete, « Luis Miguel Nava et l'*Inercia du Desercão* : Espaces d'interception entre poésie et cinéma », dans Célia Viera et Isabel Rio Novo (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, l'Harmattan, 2009, pp. 159-168.

HARVEY, François, *Écritures composites : interférences génériques et médiatiques chez Hubert Aquin et Alain Robbe-Grillet*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2008.

HÉBERT, Louis et Lucie GUILLEMETTE (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Laval, PUL, 2009.

HUGLO, Marie-Pascale, « Le secret du raconteur », *Intermédialités*, « Raconter », n°2, 2003, pp. 45-62.

MADIOT, Madiot, Béatrice, « Jazz et polar », dans Alain Pessin et Marie-Caroline Vanbremeersch (dir.), *Les œuvres noires de l'art et de la littérature. Tome 1*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2002, pp. 167-191.

MARINIELLO, Sylvestra, « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans Célia Viera et Isabel Rio Novo (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, l'Harmattan, 2009, pp. 11-30.

-----, « Présentation », *Cinemas. Revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 2-3, « Cinéma et intermédialité », <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/compte-rendu/MARINIELLO-Cinemas.pdf>, consulté le 20 juin 2014.

MEAZZI, Barbara, *Du roman policier comme au théâtre*, Cahier d'études romanes, <http://etudesromanes.revues.org/1161>, consulté le 18 février 2014.

MICHON, Jacques et Denis SAINT-JACQUES, « Médias », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, pp. 377-378.

MÜLLER, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas : Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, pp. 105-134.

PAVIS, Patrice, « Média », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

RAJEWSKY, Irina O., « Media borders of qualified media », dans Lars Elleström (dir.), *Media borders, multimodality and intermediality*, Houndmills, Palgrave MacMillan, 2010, pp. 51-68.

SANTINI, Sylvano, « Éclaircies à travers les brumes de l'intermédialité. Entretien avec Éric Méchoulan », *Spirale* n°229, novembre – décembre, 2009, pp. 34-37.

-----, « Éclaircies à travers les brumes de l'intermédialité. Entretien avec Éric Méchoulan (II<sup>e</sup> partie) », *Spirale* n° 230, janvier – février 2010, pp. 40-42.