



**HAL**  
open science

## Féminisme et polar

Hélène Amalric, Danielle Charest, Fanny Brasleret, Nicole Decure, Véronique Desnain, H. Japp Andréa, Delphine Kresgue-Cingal, Dominique Manotti, Annick Pignon, Isabelle Roblin, et al.

► **To cite this version:**

Hélène Amalric, Danielle Charest, Fanny Brasleret, Nicole Decure, Véronique Desnain, et al.. Féminisme et polar. 8, 2000, Actes des Journées de l'ANEF. halshs-04172554

**HAL Id: halshs-04172554**

**<https://shs.hal.science/halshs-04172554v1>**

Submitted on 27 Jul 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

ISSN 1163 - 1422

8<sup>ème</sup> journée de l'ANEF

## **Féminisme et polar**

Université Paris VII-Denis Diderot  
27 mai 2000



## SOMMAIRE

Les adhérentes de l'ANEF et le polar ( <i>Nicole Décuré</i> ).....	5
Questions brèves .....	14
Historique des rapports sociaux de sexe dans le polar ( <i>Danielle Charest</i> ).....	18
Questions brèves .....	27
La mise en abyme de la femme-écrivain de récits d'énigmes: l'exemple d'Harriet Vane dans trois romans de Dorothy L. Sayers ( <i>Isabelle Roblin</i> ) .....	29
Dieu est un <i>serial killer</i> ( <i>Annick Pignon</i> ) .....	38
Construction des personnages ( <i>Dominique Manotti</i> ) .....	44
Questions brèves .....	47
Les limites de la loi: le personnage de "justicier" chez les femmes auteurs francophones contemporaines ( <i>Véronique Desnain</i> ).....	49
Questions brèves .....	58
De Chicago à Los Angeles: l'Hollywoodisation du féminisme ( <i>Nicole Décuré</i> ) .....	61
L'antisémitisme, pourquoi? ( <i>Maud Tabachnik</i> ) et conversation .....	65
Questions brèves .....	68
Noires et noir ( <i>Nicole Décuré</i> ).....	77
Problématique de la violence dans le roman noir européen au féminin ( <i>Fanny Brasleret</i> ) .....	84
Questions brèves .....	99
<i>Serial killers</i> : du mythe littéraire à la réalité ( <i>Andréa H. Japp</i> ) .....	102
Questions brèves .....	107
Concordance et non concordance entre le réel et la fiction ( <i>Hélène Amalric</i> )	111
Les femmes lectrices et écrivains de romans à énigmes ( <i>Delphine Kresgue6cINGAL</i> ).....	114
Questions brèves .....	119



## Les adhérentes de l'ANEF et le polar

Avant, bien avant, d'être un objet d'étude, le roman policier, ou polar pour faire large, est un moyen de distraction, au même titre que le cinéma, les échecs ou la pêche à ligne. Il compte parmi ses pratiquant/es, des fans (pas vraiment des fanatiques) qui passent une grande partie de leur vie avec lui. Le dernier polar qu'on a lu est un sujet de discussion au même titre que le temps, l'émission télé de la veille ou le dernier film. On se passionne pour telle ou tel auteur, on discute les aventures de telle ou tel personnage comme si c'était un/e proche. C'est aussi, du coup, un produit commercial qui produit de gros bénéfices. Agatha Christie reste l'auteure la plus vendue en France, et dans le monde.

Les adhérentes de l'ANEF ont rempli un questionnaire, élaboré par Danielle Charest et moi-même avec l'aide de Judith Ezekiel, sur leurs habitudes de lecture de romans policiers. 40 questionnaires ont été rempli, donc un tiers des adhérentes a rempli questionnaire, ce qui est très satisfaisant.

Ce n'est pas une étude scientifique – les sociologues apparemment ont été horrifiées de voir comment le questionnaire avait été fait – et les résultats sont plus qualitatifs que quantitatifs. Mais ils reflètent bien la passion que le sujet suscite. Celles qui ne lisent pas de polar le regrettent, celles qui en lisent savent en parler, quitte à s'irriter de la façon dont les questions sont posées et qui ne correspondent pas à leur vision de cette littérature. Ce questionnaire soulève des questions qui ne manqueront pas d'être posées tout au long de la journée. Je ne suis pas sûre qu'on pourra leur apporter des réponses mais peut-être s'apercevra-t-on que le monde du polar est beaucoup plus large que ce que l'on croît, ou que ce que l'on connaît. Dans un domaine où sont publiés plus de romans qu'on ne pourra jamais lire, et de plus en plus, dans des genres très divers, des chapelles se créent inévitablement et nul/le ne peut prétendre maîtriser ce domaine. Rien qu'en dépouillant ce questionnaire, j'ai appris l'existence de nombre d'auteur/es dont j'ignorais l'existence. Quant à ceux et celles que je n'ai pas lu/es....

Commençons, de façon narcissique, par nous-mêmes.

### Généralités

La première question portait sur le sexe des participantes. Il n'y a pas de surprise: à 100% ce sont des femmes.

L'âge des participantes est de 1839 ans à nous toutes, ce qui fait une moyenne de 49,7 années, les plus jeunes ayant 29 ans, la plus âgée 78. Nous ne sommes donc pas loin d'être la ménagère de 50 ans, c'est la première conclusion

---

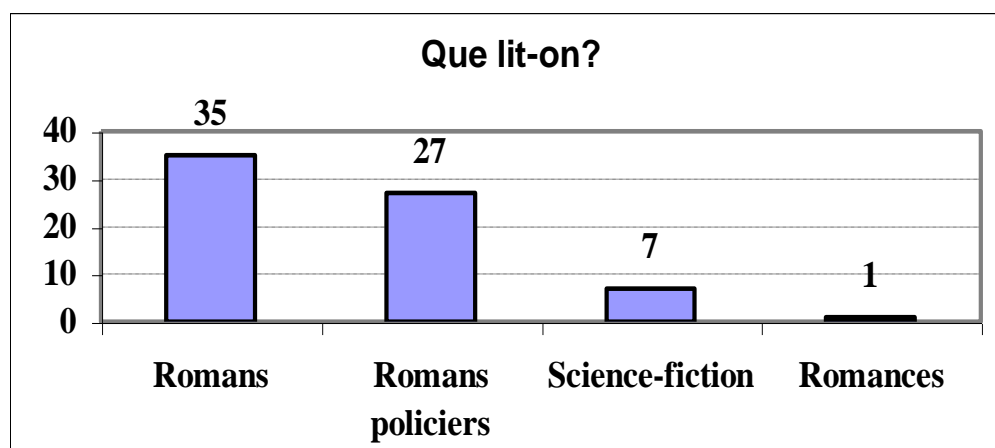
<sup>1</sup> Maîtresse de Conférences à l'Université Toulouse III, effectue une partie de son travail de recherche sur le roman policier féministe; secrétaire de l'ANEF.

que l'on peut tirer.

### Les études féministes

Tout le monde ou presque (35) travaille dans le domaine des études féministes et lit des ouvrages ou articles sur les "rapports sociaux de sexe" (36). De façon surprenante, cependant, deux personnes travaillent dans ce domaine sans lire d'ouvrages qui s'y rapportent.

### Les lectures



Si une majorité écrasante lit des romans, ce qui est une bonne chose, plus de la moitié des femmes lisent des romans policiers. Il y a peu de lectrices de science fiction (est-ce passé de mode?). Quant au terme "romance", c'est-à-dire "romans à l'eau de rose", il n'a pas été compris (ou a été ignoré) par un quart des répondantes. Une seulement "avoue" en lire. Une autre, dont ce fut pourtant le domaine de recherche, nie en lire. Étonnant. Y aurait-il une honte à lire ce genre de fiction? C'est pourtant un ingrédient important de la littérature policière de série de femmes.

Judith Ezekiel, qui est passée du roman de science fiction au roman policier avait proposé une question sur le changement d'habitudes. Il s'avère que si une majorité est restée fidèle à ses habitudes, 14 en ont changé au fil des ans. D'abord, certaines femmes sérieuses ne lisent plus que des ouvrages sérieux, elles n'ont plus le temps de lire de la fiction, sinon un roman en vacances. D'autres ont ajouté le roman policier à leurs lectures alors qu'elles n'en lisaient pas il y a dix ans.

## Pourquoi ne lit-on pas de roman policier?



Bien que les chiffres ne soient pas très importants, il est intéressant de constater que la réponse la plus souvent donnée est “Je ne connais pas le polar féministe” car cela donne l’espoir que si elles le connaissaient peut-être qu’elles en liraient. Le manque de temps est invoqué tout de suite après et le polar est perçu également comme une littérature sexiste et violente et rejetée pour ces raisons. Une adhérente considère que “la vie est un roman policier et que cela [lui] suffit pour [son] rapport à la chose”.

## Pourquoi aime-t-on le roman policier?

L’intérêt pour l’énigme, le suspense, la recherche de la solution viennent en tête des raisons d’aimer le roman policier. Tout de suite après vient l’idée que c’est un reflet du monde contemporain, avec description d’univers, d’atmosphères. Le roman noir rendrait cela mieux que le roman-roman. L’intérêt psychologique, sociologique ou historique du roman policier a également été évoqué. On considère aussi le polar comme un roman de détente et de vacances. D’autres vont un peu plus loin.

“La tension autour de la mort permet de pointer et décortiquer les injustices”.

Pour une lectrice, roman policier et roman permettent de poser des questions métaphysiques du genre:

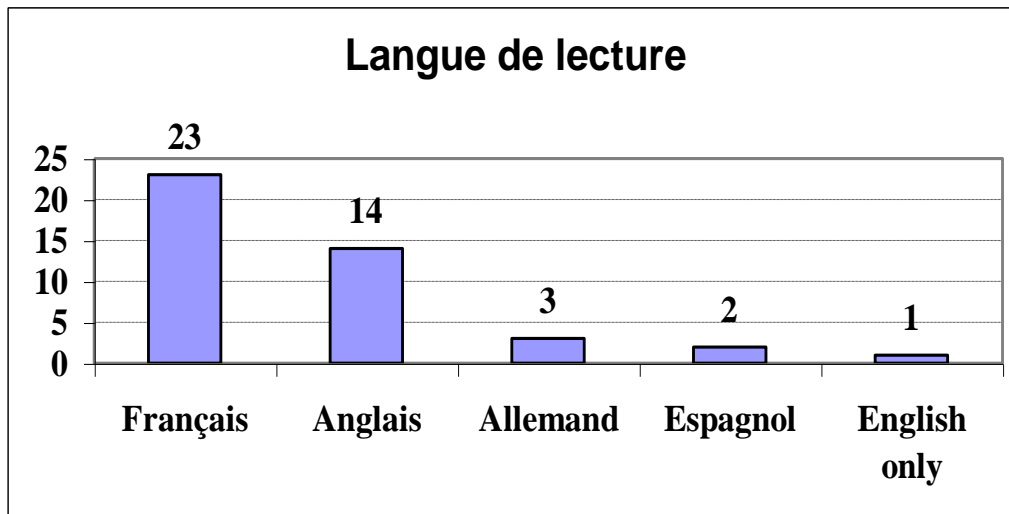
“Comment est le monde et qu’est-ce qu’on y fait, qu’est-ce qu’on y devient?”

Pour d’autres encore, le roman policier permet de se projeter dans des personnages féminins qui savent se défendre, qui n’ont pas peur. Enfin, le polar est un défoulement:

“Sans toute cette violence imaginaire et par procuration, est-ce que je serais la femme adorablement civilisée que je suis? En d’autres termes, ça me défoule.”



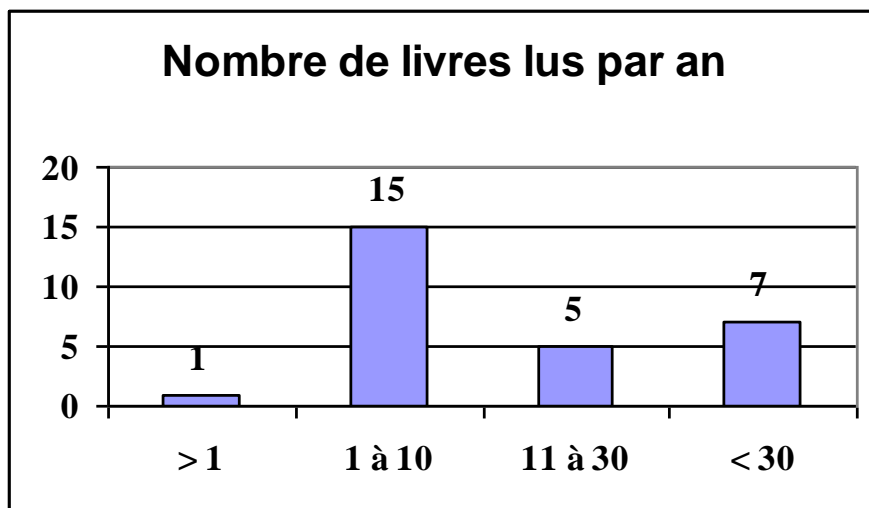
## Langue de lecture



Si 23 lisent en français, il y a quand même 14 femmes qui lisent des polars en anglais et pas toutes, loin de là, sont des anglicistes. Elles lisent en anglais les livres qu'elles ne peuvent pas attendre de voir traduits ou les livres qui ne seront jamais traduits ou les livres qu'elles trouvent par hasard ou encore les "classiques".

Quand elles ont le choix, presque autant choisissent la VO (9) que la traduction (10). Et encore une fois ce ne sont pas nécessairement des profs de langues. L'avenir des langues à l'université est prometteur.

## Quantité de polars lus et fréquence



La fréquence de lecture est une question subjective car dans les trois catégories proposées, "régulièrement", de "temps en temps" et "assez peu" on pouvait cocher une case et ensuite indiquer un nombre de livres qui, pour une

autre lectrice, correspondrait à une fréquence différente. Par exemple, quelqu'un qui lit entre 30 et 40 polars par an déclare lire "de temps en temps" alors qu'une autre qui n'en lit "que" 5 déclare lire "régulièrement". Cette différence d'appréciation correspond davantage à l'idée que le nombre de livres lus est suffisant ou insuffisant.

Si une seule femme ne lit qu'un polar par an, et encore à grand-peine, 7 femmes en lisent plus de 30 par an. Il y a donc des bibliovores, des grandes dévoreuses chez les adhérentes de l'ANEF.

### **Dernières lectures**

Environ 40 noms d'auteur/es ont été cités, certains plusieurs fois, soit 19 noms d'hommes et 31 de femmes. Si les lectures des derniers mois sont une indication, on peut en conclure que les lectrices de l'ANEF lisent plus de romans de femmes. Les appréciations, à quatre exceptions près (2 hommes, 2 femmes, parité absolue) sont positives sur la plupart des livres lus.

Dans le hit-parade des auteures les plus lues on ne trouve que des Anglaises ou des Américaines. Patricia Cornwell est citée quatre fois, Anne Perry trois fois, Elizabeth George, Barbara Neely et Sara Paretsky sont toutes trois citées deux fois. Une seule adhérente ne connaît pas de femme auteure (elle n'a lu que Thierry Jonquet). Sur les 23 commentaires de livres, deux sont négatifs et trois mitigés.

"Quel est le dernier roman de lesbienne que vous ayez lu?" Cette question a posé problème. Sept noms ont été cités. Beaucoup n'en ont lu aucun, beaucoup ne savent pas ce que c'est, certaines en ont lu il y a très longtemps. Les souvenirs laissés par cette lecture ne sont pas nécessairement impérissables.

"Je ne me souviens pas. Celui où la détective habite une maison, s'habille mal, a des muscles, du côté de San Diego, je crois."

Beaucoup se sont offusquées de la question.

"Quésaco? C'est indiqué sur la couverture?"

"Les préférences sexuelles des auteurs ne m'intéressent pas." (Elle cite quand même Val McDermid.)

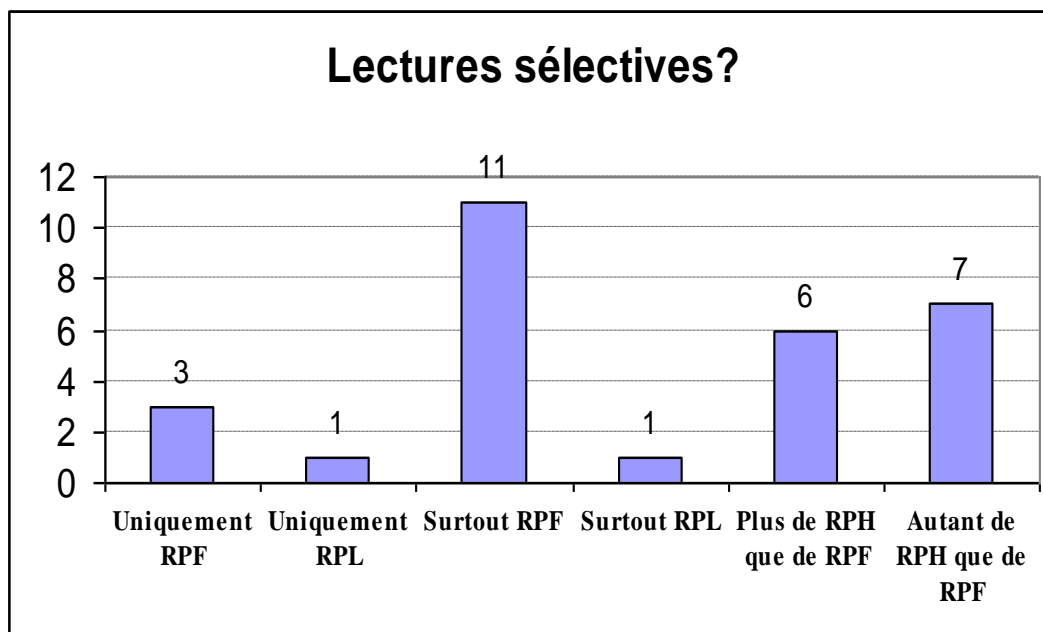
"J'ignore la plupart du temps l'orientation sexuelle de l'auteur."

Dans les 12 commentaires sur les livres lus, un seul est très négatif, deux mitigés.

La question n'était peut-être pas très bien posée: il peut y avoir confusion entre auteur/e et personnage. Mais n'y a-t-il pas souvent confusion dans l'esprit des auteur/es entre elles/eux-mêmes et leurs personnages, surtout en ce qui concerne l'orientation sexuelle? Y a-t-il des romans lesbiens écrits par des non-lesbiennes? C'est rarissime, Laurie King étant l'exception qui vient à l'esprit. De plus, les lesbiennes créent des personnages hétéros pour élargir leur audience et, une fois la lectrice/le lecteur fidélisé/e, attirer un public qui ne lirait pas de romans lesbiens vers ce roman. C'est le cas de Val McDermid ou de Penny Mickelbury. L'inverse se produit-il?

### **Lectures sélectives?**

La majorité lit surtout des romans policiers de femmes, et trois ne lisent QUE des romans policiers de femmes, ce qui corrobore ce qui a été dit sur les lectures précédemment.



Quelques commentaires appellent à une meilleure qualité.

“Un roman policier féministe, qu’est-ce que ce serait?”

“Si on ne lisait que des romans de lesbiennes on ne lirait pas beaucoup.”

“À de rares exceptions, les polars féministes et lesbiens que j’ai lus étaient mièvres.”

“Pas assez de féministes et lesbiens parce que j’en trouve très peu de bons.”

“Il y en a beaucoup mais sans doute pas assez de très bons.”

### Auteur/es favori/tes

Ceci constitue le vrai hit-parade dans les quatre catégories données: femmes, hommes, lesbiennes, homosexuels. De moins en moins de noms sont proposés dans chaque catégorie.

Femmes	Hommes	Lesbiennes	Homosexuels
Ruth Rendell (4) Patricia Cornwell (3) P.D. James (3) Mary Higgins Clark Sara Paretsky (2) Anne Perry (2) Fred Vargas (2)	Tony Hillerman (3) Lawrence Block (2) Jean-Claude Izzo (2) Manuel Montalban (2) Donald Westlake (2)	Val McDermid (2) Sandra Scoppettone (2) Maud Tabachnik (2)	Joseph Hansen (3) Lev Raphael (1)

Les résultats donnés sont ceux de l’interclassement entre les catégories.

Chez les femmes, Ruth Rendell est passée devant Patricia Cornwell et Fred Vargas est la seule Française nommée.

Il y a peu très peu de propositions pour les catégories “lesbiennes” et

“homosexuels”. Une fois encore, cette catégorisation a déplu.

“Je suis gênée par cette catégorisation à partir de choix sexuels qui aboutit à stigmatiser.”

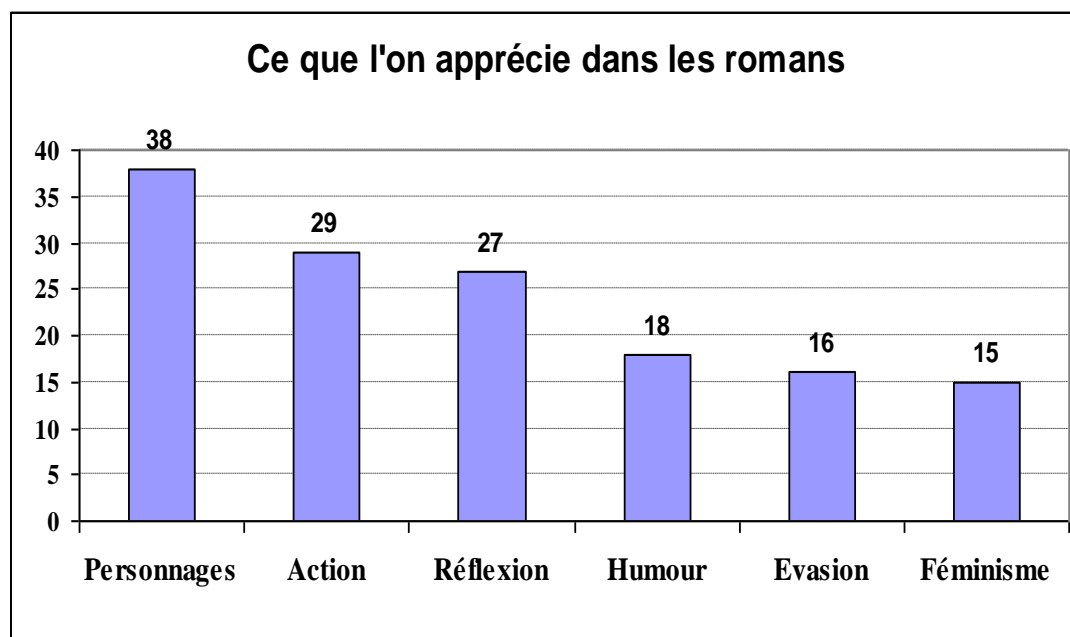
“La barbe!”

“Lesbiennes: ce ne sont pas des femmes? Homosexuels: ce ne sont pas des hommes?”

“De toute façon j’ignore leurs choix sexuels.”

“Ça ne m’intéresse pas de savoir s’ils sont homosexuels ou pas, lesbiennes ou pas.”

Le questionnaire était difficile à remplir. On demandait les critères qui faisaient aimer tel/le ou tel/le auteur/e. Les adhérentes se sont lassées. En additionnant les critères évoqués, on trouve le classement suivant:

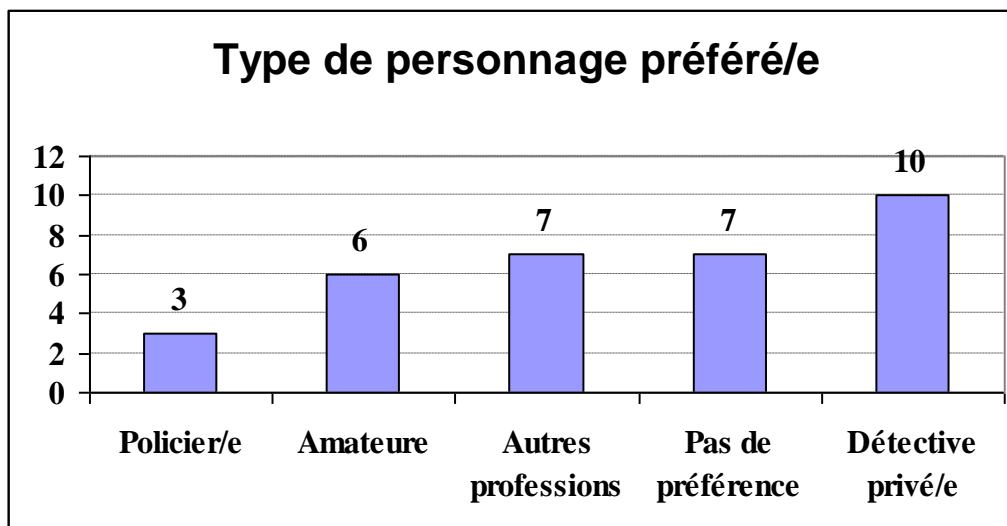


Les personnages l’emportent, suivis de l’action. Le féminisme arrive en dernier, ce qui est navrant pour notre journée mais qui s’explique par le manque de romans policiers féministes. Cependant, pour rester optimiste, remarquons que le féminisme est, quand même, cité quinze fois, ce qui n’est pas négligeable même si l’on pense que ce n’est pas suffisant.

### **Type de personnage préféré/e**

Presque la moitié des répondantes n’ont pas de préférence, pourvu que le roman soit bien écrit, qu’il y ait une bonne enquête.

Les détectives privées l’emportent. On voit dans ces personnages un rapport à la loi intéressant. Chez les professionnelles, quand ce sont des journalistes, des avocates, etc., on apprécie l’exploration d’un milieu qu’on ne connaît pas, des femmes que l’on peut admirer. On trouve qu’il est plus facile de s’identifier aux personnages d’amateurs. Quant à la police, elle est en bas de l’échelle. Peut-être cela indique-t-il aussi quelque chose sur les femmes et le rapport à la loi.



La gagnante du concours du meilleur questionnaire déclare:

“J’aime les personnages auxquels je m’identifie (Miss Marple, N. Bonaparte, A. Delaware ou Barbara Havers, par exemple) et ceux que je trouve érotiquement excitants (Spenser ou Scarpetta).”<sup>2</sup>

### **Évolution du roman policier**

Beaucoup ne savent pas, par manque de recul ou mauvaise connaissance du domaine. Certaines pensent que le roman policier est devenu plus réaliste, plus près des femmes réelles, moins psychologisant qu’autrefois, plus intégré dans des milieux sociaux différents. Les femmes sont au centre comme sujets et non comme objets, elles ne sont plus victimes. Enfin, les lesbiennes sont visibles. Une adhérente pense que par le fait de la démultiplication des romans la qualité empire mais malgré tout il y a beaucoup de nouvelles auteures intéressantes. Beaucoup pensent que l’évolution est positive.

### **Définition d’un roman policier féministe et d’un roman lesbien**

Il y a eu peu de réponses. Il ressort cependant, des réponses données, qu’il faut qu’une femme soit le personnage principal, que les femmes aient une place réelle, qu’elles soient présentées avec respect, pour leurs différences, qu’elles s’affirment avec courage, qu’elles ne soient pas systématiquement victimes de violences, qu’il n’y ait pas de descriptions très détaillées de corps de femmes mutilées, qu’elles jouent des rôles non stéréotypés et non monomaniaques (mère, putain, victime) dans des situations non caricaturales, plus réalistes, plus vraies, que les romans ne soient pas sexistes, qu’il y ait une vision critique de l’inégalité entre les sexes et une réflexion sur les rapports sociaux de sexe. Une femme propose cette définition:

<sup>2</sup> Alex Delaware, psychologue et détective, est le héros des romans de Jonathan Kellerman. Barbara Havers, est un personnage de flic dans la fiction d’Elizabeth George. Spenser est le personnage récurrent de Robert Parker et Kay Scarpetta celui de Patricia Cornwell.

“Roman féministe: personnages moins violents, type macho de service; plus psychologique; beaucoup de poésie; rapports femmes/hommes moins traditionnels, plus subtils et en finesse, même si très saignants.”

Quant au roman lesbien, si l’une pense que c’est une obsession, d’autres pensent que c’est la même chose qu’un roman féministe mais avec un/des personnage/s de lesbienne/s.

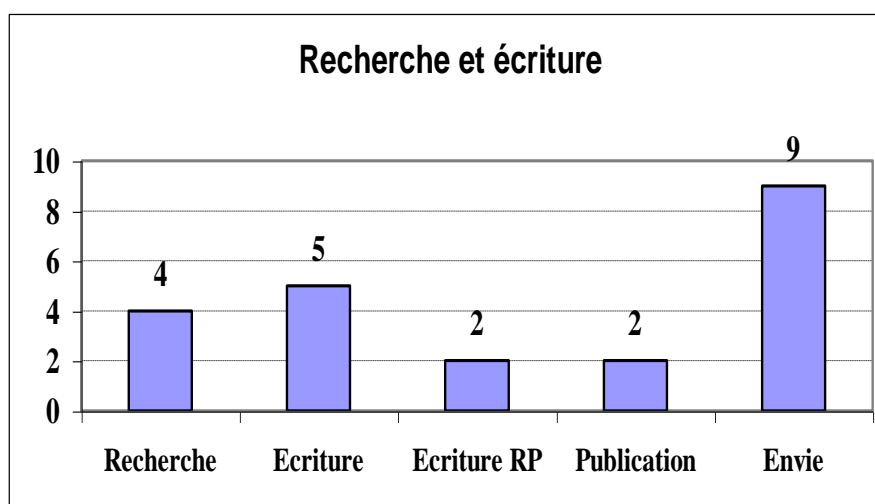
“C’est un roman qui reflète les luttes et les questionnements ayant cours dans les mouvements féministes et lesbiens.”

### Effets du féminisme et du lesbianisme politique sur le roman policier

L’influence se fait surtout sentir au niveau des personnages centraux, personnages non-stéréotypés ayant un rapport à la violence différent. Il y a moins d’action pour l’action, moins de violence gratuite, plus d’introspection, plus de complexité.

L’apport du lesbianisme politique est double: la visibilité des lesbiennes et la disparition de l’homophobie chez certain/es auteur/es.

### Recherche et écriture



Les femmes qui aimeraient écrire des romans policiers nous promettent comme personnages:

- une femme et même plusieurs,
- une prof d’études féministes,
- des petites filles, peut-être au lycée,
- une forme idéalisée d’elle-même, mais pas forcément une femme,
- une ménagère de moins de 50 ans pour créer un contre-stéréotype.

On retombe sur la ménagère du début du questionnaire!

Quelqu’un a fait une réponse à une question non posée.

“Question: Quel/s est/sont le/s roman/s policier/s qui vous a/ont le plus frappée ces dernières années? Pourquoi?”

Réponse: Ceux (rares) où il y a des femelles justicières qui tuent enfin des mâles infâmes. Un vrai souffle d’air.”

## Questions brèves

*Judith EZEKIEL*

Une première réaction rapide par rapport aux auteures citées: le palmarès m'étonne. En ce qui concerne le roman policier féministe français, je suis malheureusement très ignorante, mais pour les auteures anglophones, je trouve que le hit-parade n'est pas très féministe. J'appellerais féministes des auteures comme Marcia Muller, Sarah Paretsky, Sue Grafton, par exemple. Alors que Rendell et Cornwell, ça se discute sérieusement.

*Nicole DÉCURÉ*

Oui, parce que je pense que cela reflète le hit-parade des ventes. Ce sont les plus grosses ventes de romans policiers qui se retrouvent en tête des lectures, peut-être parce qu'on les trouve partout, on ne peut y échapper. Les autres, il faut peut-être les chercher un peu plus. Mais, Cornwell et Rendell on les trouve à tous les coins de rue.

*Judith EZEKIEL*

Je lis des polars féministes depuis la deuxième moitié des années 80. Auparavant, je n'avais presque jamais lu un polar, sauf ceux de Dashiell Hammet et Raymond Chandler. Depuis cette époque, à chaque fois que j'épuise mon stock de polars féministes et que je vais voir ailleurs, y compris chez les auteures non-féministes, je ferme les livres tout de suite: je suis ahurie par la violence contre les femmes qu'ils contiennent. Les auteurs semblent prendre plaisir à décrire en long et en large la mutilation du corps des femmes. Je suis donc étonnée du choix des auteures, auteures qui, à mon avis, font plus dans la tradition classique du polar que ce que les féministes ont fait.

*Catherine VIOLLET*

Je voudrais juste faire part de mon étonnement quant à la liste d'auteures<sup>3</sup>. Je vois bien que c'est une liste subjective mais pourquoi Patricia Highsmith est-elle absente? Est-ce que c'est un choix quand vous avez fait la liste?

*Nicole DÉCURÉ*

Je ne classe pas les romans de Patricia Highsmith dans le polar. Je les mettrais plutôt dans le roman à suspense, ou dans le roman noir qui englobe une plus grande variété de sous-genres. Je dirais que ce n'est pas du polar parce que la plupart du temps il n'y a pas de mystère à éclaircir.

*Virginia CROSBY*

Je ne comprends pas tout à fait ce que madame Ezekiel voulait dire. Pourquoi le fait qu'il y ait de la violence dans les romans serait-il une marque

---

<sup>3</sup> Référence à la liste de romans distribuée lors de la journée.

d'anti-féminisme? Au contraire, il me semble que la violence contre les femmes est un problème pour les femmes.

Judith EZEKIEL

Je voulais parler du plaisir apparent à décrire en détail les viols et les violences contre les femmes que je trouve dans des polars classiques, écrits surtout par des hommes mais pas exclusivement. Ce n'est pas le fait de montrer la violence contre les femmes, bien sûr.

Virginia CROSBY

Alors qu'est-ce que vous pensez de Patricia Cornwell, par exemple?

Judith EZEKIEL

Il me semble qu'elle est de droite. Elle a dédié l'un de ses derniers livres à un sénateur de la droite dure, Orin Hatch.

Virginia CROSBY

Ça, c'est plutôt une tâche noire.

Danielle CHAREST

Je ne sais pas si les romans de Patricia Cornwell cités dans le questionnaire sont parmi ses premiers, car ceux-ci avaient un contenu ne serait-ce qu'un peu féministe, ou parmi ses derniers qui, eux, ont perdu cette qualité. Plus elle a gagné en popularité, plus elle a édulcoré le contenu féministe de ses romans dans le but d'attirer un maximum de lecteurs.

Judith EZEKIEL

Peut-être que ce qui était féministe au début n'est plus ce qu'on attend aujourd'hui. Peut-être que le fait même d'avoir un personnage, un privé femme un peu costaud était tellement inconnu dans les premières années, que c'était déjà un acte ou une écriture féministe, ce qui n'est peut-être plus suffisant.

Dominique MANOTTI

Je ne pense pas du tout qu'il n'y avait pas de personnages féminins forts dans les romans noirs écrits par des hommes, dans les débuts du roman noir. La femme du *Faucon maltais*<sup>4</sup>, par exemple, est un personnage très fort, comme celui de la femme du *Grand sommeil*<sup>5</sup>. Il y a des femmes fortes dans le roman noir bien avant Patricia Cornwell. On ne peut pas tirer un trait d'égalité entre écrivain femme et écrivain féministe. Franchement, je ne vois pas en quoi Cornwell est le moins du monde féministe.

---

<sup>4</sup> Roman de Dashiell Hammett. Publié aux États-Unis en 1930 sous le titre *The Maltese Falcon*.

<sup>5</sup> Roman de Raymond Chandler. Publié aux États-Unis en 1939 sous le titre *The Big Sleep*.



Hélène ROUCH

Il me semble que les héroïnes que vous avez citées, celles du *Grand sommeil* ou du *Faucon maltais*, sont des femmes hors normes, contre la loi, très fortes effectivement. Mais comme ce sont des femmes fatales, idéales pour les hommes, on est tentée de ne pas valoriser l'indépendance dont elles témoignent et qu'elles recherchent. La femme médecin légiste que Cornwell invente cinquante ans plus tard est complètement dans la loi et elle fait respecter la loi. Je trouve Cornwell féministe, ou héritière des idées féministes, parce que son personnage exerce un métier masculin, qu'elle traite d'égal à égal avec ses collègues masculins, qu'elle décide, qu'elle impose, qu'elle prouve à la fois sa compétence et son indépendance. Ce qui me semble surtout témoigner des intentions féministes de Cornwell, du moins dans ses premiers romans, ce sont les termes dans lesquels elle décrit le quotidien privé et professionnel de son héroïne et, dans les dialogues, son allergie au machisme.

Dominique MANOTTI

Il y a eu depuis l'origine du roman policier, c'est-à-dire depuis le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, une présence importante des femmes parmi les écrivains de policiers. Je pense que c'est même le genre où elles sont le plus fortement représentées.

Pour la réunion de ce matin, j'ai fait un petit sondage très rapide dans une récente anthologie de la poésie française du XX<sup>ème</sup> siècle. De 1900 à 1950, sur à peu près 200 noms répertoriés dans l'anthologie, il y a trois femmes. Dans la deuxième moitié du siècle, sur 300 noms, il y a seize femmes. Donc, approximation très grossière, évidemment, on peut suggérer que dans la poésie, les femmes sont infiniment moins représentées et moins présentes que dans le polar. La question que je me pose c'est: pourquoi pense t-on qu'il y a si peu de femmes dans le polar alors qu'en fait tous les plus gros tirages sont féminins? Agatha Christie, pour ne citer qu'elle. L'idée que je proposerais, au contraire, c'est d'affirmer qu'elles sont présentes, comme partout, comme toujours, mais qu'elles disparaissent de l'histoire, c'est-à-dire qu'elles sont gommées, on les oublie, elles n'apparaissent pas comme référence, comme dans des tas d'autres domaines de l'histoire (je suis historienne de profession). Par exemple, j'ai été très frappée, quand je travaillais sur le XIX<sup>ème</sup> siècle, par une étude sur l'insurrection des canuts. Les canuts ont laissé une image totalement masculine mais quand on décompte les mille morts ramassés dans les rues, il y a autant de femmes que d'hommes. C'est un mouvement dans lequel les femmes étaient tout aussi présentes que les hommes, mais elles ont disparu de l'histoire. À mon avis, dans le polar c'est la même chose. Elles disparaissent en tant que référence. Par exemple, la première *dime novel*<sup>6</sup> a été écrite par une femme, le premier véritable

---

<sup>6</sup> Roman bon marché (10 cents = *dime*), d'aventure, policier, ou mélo, populaire entre 1850 et 1920.

polar criminel scientifique a été écrit par une femme, Anna Katherine Green,<sup>7</sup> et bien d'autres exemples. Avec cette insistance sur le fait qu'elles n'étaient pas présentes dans le polar, on contribue à effacer leur image.

Fanny BRASLERET

Est-ce qu'il n'y aurait pas également une confusion des genres? Je me demande si le lecteur lambda n'associe pas l'ensemble du roman noir à des productions très commerciales, comme par exemple la série des SAS, dans lesquelles les stéréotypes du personnage féminin sont exagérément accusés (garces ou victimes). Ces figures féminines y tiennent toujours un rôle secondaire – au mieux, elles enclenchent l'investigation. La sphère des actants leur est interdite. Leur apparition dans le récit a pour but essentiel de réveiller la libido du héros masculin (et par ce biais, celle du lecteur), tout en le rassurant sur sa virilité et sa totale domination du monde. Il me semble que ce schématisme extrême pourrait expliquer, en partie du moins, la disparition de la femme dans l'imaginaire du lecteur de littérature policière.

Catherine VIOLLET

Je voudrais répondre par rapport aux références de Dominique Manotti à la poésie et ses anthologies. Les 3% ou 5% de femmes que vous trouvez ne représentent pas du tout le nombre de femmes qui écrivent ou même qui publient de la poésie mais simplement le fait que cette anthologie reflète la société et ce qui s'y passe. Il y a beaucoup de femmes qui écrivent de la poésie, peut-être autant que des femmes qui écrivent des romans policiers. Mais c'est absolument général en France et je peux ajouter un détail de contexte. J'ai enseigné pendant quinze ans dans cette honorable maison<sup>8</sup>, au (département des lettres "Sciences des textes et documents". J'ai fait des statistiques sur le nombre de textes de femmes proposés aux étudiants, toutes années d'enseignement confondues: le chiffre oscille entre 7 et 10%. Donc ces statistiques sur l'invisibilité des écrivains de sexe féminin dans la littérature sont cohérentes. Je pense que le polar est peut-être mieux placé que d'autres catégories ou que d'autres genres littéraires, à la limite.

---

<sup>7</sup> *Le crime de la 5<sup>ème</sup> avenue*. Paris: Le Masque, n° 381. Titre d'origine: *The Leavenworth Case* (1878)

<sup>8</sup> L'Université Paris VII-Denis Diderot, dite Jussieu.

## Historique des rapports sociaux de sexe dans le polar

J'ai choisi de débiter avec une citation représentative d'une vision largement répandue de la littérature policière: "Le roman policier s'avance, dur, viril, intelligent, fort de ses procédés qui lui permettent de tout expliquer. Ce qu'il sait dissiper, c'est le flou poétique, les 'clairs-obscur du cœur'. Cette phrase de Boileau-Narcejac, publiée en 1975 dans leur livre *Le roman policier*, apparaît encore dans l'édition remaniée de 1992. C'est donc un point de vue encore d'actualité, notamment à propos de l'adéquation entre virilité et intelligence/dureté, perçue comme une caractéristique fondamentale du roman policier. Puisque plusieurs personnes, dont Fanny Brasleret, Annick Pignon et Véronique Desnain, vont faire cet après-midi des communications sur le roman noir actuel, particulièrement en France, je vais plutôt me centrer sur la construction du genre au XIX<sup>ème</sup> siècle parce qu'elle détermine et marque la production subséquente. Autrement dit, la mise en scène du rapport entre les personnages femmes et hommes et ses effets, dès ses débuts, sur la structure du genre s'est répercutée de manière – malheureusement – très prégnante au XX<sup>ème</sup> siècle, y compris de nos jours.

Pour la cohorte d'historiens, analystes, journalistes et spécialistes de la littérature policière, celle-ci débute *grosso modo* en 1841 avec trois nouvelles d'Edgar Allan Poe. Suivront Wilkie Collins (britannique), Émile Gaboriau (français), l'États-unienne Anna Katherine Green et le Britannique Conan Doyle. Ceci dit, Anna Katherine Green est extrêmement peu citée par les anthologistes, historiens et journalistes. En fait, Poe, Collins, Gaboriau et Doyle sont considérés être rien de moins que les Pères fondateurs du roman criminel.

Or, il se trouve qu'à force d'acharnement on découvre l'importance de Anna Katherine Green dont le premier roman date de 1878<sup>10</sup>. Peu de lignes lui sont consacrées dans les anthologies, quand par hasard elle est mentionnée, et un seul de ses romans a été traduit en français alors que les œuvres de ses pairs sont à peu près toutes disponibles en français. En fait, le terme générique "Pères fondateurs", encore utilisé de nos jours s'avère frauduleux puisqu'il élimine *de facto* Anna Katherine Green, un auteur fondamental du XIX<sup>ème</sup> siècle, publié à des millions d'exemplaires et traduit dans de nombreuses langues.

---

<sup>9</sup> D'origine canadienne (Montréal), elle a traversé l'Atlantique il y a maintenant plusieurs années pour s'installer en Europe (France). Elle est auteure de romans policiers (chez Masque et Diesel Press) et chercheur (mémoire sur les rapports sociaux de sexe dans la littérature criminelle, EHESS et DEA sur les personnages de lesbiennes et d'homosexuels dans le même genre littéraire à l'Université Paris VII-Denis Diderot).

<sup>10</sup> *The Leavenworth Case*, *op. cit.*

De plus, les rares fois où elle est évoquée, Anna Katherine Green est étiquetée “mère” du polar étatsunien. Est-ce que cela signifie qu’elle serait la première femme étatsunienne auteur de romans policiers ou qu’elle serait le premier auteur étatsunien, tous sexes confondus? L’ambiguïté est le résultat de la confusion que sème la sexualisation exacerbée exercée dans notre malheureuse langue française et que la grammaire anglaise permet en partie d’éviter.

Edgar Allan Poe est connu par trois nouvelles que j’ai analysées les unes à la suite des autres et c’est important qu’il y en ait eu trois parce que si un mécanisme se produit une fois, deux fois, on se dit qu’on a peut-être affaire au hasard, mais trois est un chiffre déterminant à partir duquel on peut débusquer des constantes. Avec Edgar Allan Poe, le roman policier s’est constitué en une valse à trois temps qui échappe à l’éternel binaire, du moins au niveau de la structure qui inclue forcément *une victime/un enquêteur/un coupable* reliés à un *crime/une enquête/une résolution* et l’enquêteur parvient à résoudre le mystère en identifiant les suspects qu’il élimine un à un grâce aux indices et aux témoignages, via encore une fois un triolet, constitué des questions suivantes: Qui?/Comment?/Pourquoi?

Au XX<sup>ème</sup> siècle, chacune des questions deviendra la spécialité d’une des trois veines issues du tronc planté au XIX<sup>ème</sup>: le suspense (Comment?), le roman problème (Qui?), le roman noir (Comment?). Il faut savoir que l’entrée en modernité s’effectue lors de la création du roman problème en 1920. Contrairement à ce qui est généralement mis en avant, à savoir que le roman noir serait le premier roman moderne, ce dernier n’est né qu’en 1930 et le roman problème, spécialité d’auteurs femmes, est le premier à avoir évacué, pour ne donner qu’un seul exemple, le sentimentalisme véhiculé par les auteurs hommes, tels Gaboriau, Collins et Doyle – pour ce dernier, dans ses romans. Ceci détruit le mythe entretenu par Boileau-Narcejac que le roman policier ne s’encombrerait pas des clairs obscurs du cœur et que cet absentéisme serait attribuable à l’originalité du travail des auteurs hommes.

Pour établir les règles de “la valse à trois temps”, Edgar Allan Poe idéologise le rapport entre les femmes et les hommes aux dépens des femmes afin d’en faire profiter les hommes, travail d’autant plus facile à effectuer que Poe était épaulé par le discours misogyne édifié contre les femmes en tant que contribution active à l’oppression des femmes qui sévit contre elles dans le réel.

Le premier parti pris de Poe a été d’avoir attribué la position de l’enquêteur à un homme. Or, ce personnage occupe la position centrale. C’est, en effet, la personne qui collecte les informations, les trie, découvre les indices, les compare et les organise, interroge et détermine la validité des témoignages, classe, fouille, déduit, induit, fait preuve d’une intelligence supérieure qui l’assimile à Dieu. Et on constate, d’une nouvelle de Poe à l’autre, que l’enquêteur demeure un homme, toujours le même, accompagné d’un faire-valoir, encore un homme. Bien sûr, à l’époque les femmes n’avaient pas accès aux types de métiers (policier, juge,

avocat, journaliste, etc.) qui donnent accès à l'univers du crime ou facilitent l'écriture de littérature policière. Poe était essayiste, poète, philosophe, critique littéraire. Collins était un riche médecin et grand voyageur. Gaboriau a fait des études de médecine et il a beaucoup voyagé, lui aussi. Doyle était médecin. Anna Katherine Green était fille d'avocat, ses connaissances nécessaires à l'écriture d'un roman policier étaient, pour paraphraser Virginia Woolf, non pas directes, mais indirectes. Poe a créé un enquêteur homme, ce qui semble obéir à la logique puisqu'il n'y avait pas de femmes policiers, juges, etc., à l'époque. Sauf que, Poe ayant décidé que son enquêteur serait un amateur, il aurait tout aussi bien pu opter pour une femme. Il a décidé que non. Au niveau des déclarations des témoins, sources d'informations capitales, Poe met toujours en scène un grand nombre d'hommes dont les témoignages sont variés et, surtout, s'additionnent pour fournir une vision d'ensemble de l'affaire en cours. Par contre, chaque nouvelle introduit un seul témoin femme qui, comme par hasard, est un témoin malhabile ou qui livre une fausse information rectifiée, *of course*, par les témoignages masculins ou bien encore qui ne parvient pas à évaluer avec exactitude l'heure à laquelle des suspects étaient à l'endroit où elle les a vus passer. Chacune d'elle transmet donc des informations auxquelles l'enquêteur ne peut se fier.

Dans sa troisième nouvelle, "La lettre volée", une dame se fait dérober une lettre devant ses yeux et ne parvient pas à déterminer comment s'est déroulé le vol. Ce personnage souffre d'un manque d'intelligence et la personne qui a volé, en l'occurrence un homme, est doté d'une suprême intelligence, suffisante pour offrir à l'enquêteur un duel de haut niveau. Autrement dit, Poe accorde à ses personnages masculins un capital d'intelligence supérieur à celui des femmes, une plus-value d'héroïsme et cette plus-value est rendue possible du fait qu'il crée en contrepoint des personnages femmes souffrant d'indigence intellectuelle chronique. De plus, en créant un seul personnage femme par nouvelle, il l'isole parmi des hommes compétents et ce personnage porte alors sur ses épaules le poids de sa classe de sexe. On ne trouve jamais de contrepoids qui permettrait de rétablir l'équilibre entre les deux sexes, comme, par exemple, une femme qui serait capable de fournir un témoignage de qualité. Dans la nouvelle "Le mystère de Marie Roget", l'amour entre dans l'arène par l'intermédiaire des amants réels ou hypothétiques de Marie Roget. Ainsi, les clairs obscurs du cœur apparaissent déjà, bien sûr dans la violence, puisqu'on pense que Marie Roget a été violée et jetée dans la Seine. Il est intéressant de noter que Poe a extrapolé à partir d'un fait réel étatsunien et que la véritable Marie Roget, on l'a découvert par la suite, a été en fait balancée dans l'Hudson à la suite du ratage de son avortement. Cette remarque introduit la question du rapport entre la fiction et la réalité dont s'inspirent les auteurs, thème que vont traiter cet après-midi Hélène Amalric, Andrea H. Japp et Delphine Kresge. Je ne vais donc pas m'y attarder, mais simplement donner un exemple du lien ou plutôt de l'écart que Poe effectue entre le réel et sa fiction et du type d'écart qu'il choisit de privilégier. Ainsi, à la lecture

des faits divers du XIX<sup>ème</sup> siècle, on découvre des femmes réelles, agissantes et résistantes lorsqu'elles sont victimes d'agressions physiques commises par des hommes à leur encontre ce qui n'est jamais reflété chez Poe; pas davantage, d'ailleurs, chez Collins, Gaboriau ou Doyle.

Poe écrivait des nouvelles. À partir de Collins et Gaboriau on entre en roman, forme qui offre la possibilité de développer la personnalité des personnages. Or, il s'avère que ces auteurs profitent de ce qu'on appelle le texte inutile, c'est-à-dire le texte qui n'injecte pas d'informations dans l'enquête, mais qui insuffle une ambiance de réalisme, pour s'adonner au militantisme politique. On constate, en effet, que dans le texte inutile, comme d'ailleurs à tous les niveaux de la narration, ces auteurs discréditent systématiquement leurs personnages femmes et pas de n'importe quelle manière. Un tout petit exemple chez Gaboriau dans *Monsieur Lecoq*:

“Les femmes ne parlent jamais, reprit le juge, et quand elles semblent se résigner à des révélations, c'est qu'elles espèrent avoir trouvé un artifice qui égarera les investigations. L'évidence, du moins, écrase l'homme le plus entêté; elle lui casse bras et jambes, il cesse de lutter, il avoue. La femme elle, se moque de l'évidence. Lui montre-t-on la lumière, elle ferme les yeux et répond: 'Il fait nuit.' Qu'on lui tourne la tête vers le soleil qui l'éblouit de ses rayons et l'aveugle, elle persiste et répète: 'Il fait nuit.' Les hommes, selon la sphère sociale où ils sont nés, imaginent et combinent des systèmes de défense différents. Les femmes n'ont qu'un système, quelle que soit leur condition. Elles nient quand même, toujours, et elles pleurent.”<sup>11</sup>

Gaboriau opère ici, et tout au long de ses romans, une naturalisation des femmes alors qu'il ne charcute pas ses personnages d'hommes en leur assénant une nature quelconque. Au contraire, il offre à ses personnages masculins la palette complète des traits, qualités, personnalités et comportements accessibles aux humains. Certains personnages seront sympathiques, d'autres antipathiques, certains seront vils, d'autres courageux, etc. Comme les personnages hommes sont toujours amplement majoritaires, la panoplie entière est présentée, tandis que lorsqu'il met en scène des femmes, elles sont enfermées dans leur soi-disant nature triangulaire: putes, mères ou vierges. On découvre bien sûr quelques (rares) personnages femmes forts d'innocentes pures, de mamans au grand cœur et, surtout, d'ignobles manipulatrices. On retrouve cette stratégie de naturalisation des femmes chez Collins, dans, par exemple, *La pierre de lune*<sup>12</sup>, roman construit de manière à ce que l'histoire soit rapportée par dix narrateurs qui tour à tour racontent et analysent les faits. Parmi ces rapporteurs, une femme face à neuf hommes. Ces derniers pratiquent des métiers divers, et tout comme chez Poe, ce qu'ils racontent s'additionne et octroie une richesse et une complexité à l'enquête alors que le seul rapporteur femme est une bigote

---

<sup>11</sup> Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, Paris: L'instant noir, 1987, tome 1, pp. 97-98.

<sup>12</sup> *The Moonstone*, publié en Angleterre en 1868.

insupportable et hystérique. Encore une fois, elle est isolée en tant que femme parmi neuf hommes absolument débordants d'intelligence et de pertinence et elle porte sur ses épaules le poids entier de la classe de sexe des femmes. L'intrigue tourne autour de la recherche d'une pierre volée et le suspect principal, un homme, est protégé par deux femmes amoureuses de lui. À ce propos, Dorothy Sayers dont Isabelle Roblin va parler, était non seulement auteur mais aussi théoricien du roman policier. Sayers a relevé dans ses écrits que l'ingrédient central de ce roman est l'amour., propos pertinent et tout à fait juste que par la suite Boileau-Narcejac n'ont évidemment par retenu.

Toujours est-il que pour protéger le suspect, ces deux femmes commettent bourde après bourde et, comme par hasard, sont "silenciées". La première se suicide et la seconde décide de ne plus causer. La parole leur est refusée, l'information qui leur fournirait des outils à partir desquels elles pourraient raisonner et agir sur le déroulement de l'intrigue ne leur est pas transmise par les personnages hommes et leur inconnaitance et leurs inaptitudes ou leurs bouderies ralentit l'enquête, ce qui sert à Collins de caution pour rallonger son histoire d'une bonne centaine de pages. Si on passe à Gaboriau, on plonge dans le sentimentalisme à l'eau de rose à ne pouvoir surnager. Il a créé, c'est une nouveauté, des personnages femmes coupables de meurtres. Dans l'ensemble de ses romans, on décompte trois femmes et six hommes assassins. Les meurtres commis par des hommes sont narrés dans une ambiance de suspense et le lecteur bénéficie en prime du plaisir de ne pouvoir immédiatement découvrir l'identité de l'assassin. Gaboriau offre à ses assassins hommes une aura qui permet de tourner les pages en haletant et en se posant une multitude de questions. Par contre, le lecteur assiste en direct aux meurtres commis par les femmes: non seulement est-on privé de suspense, mais les trois assassinats sont des crimes inutiles ou malhabiles ou ratés. Dans *Monsieur Lecoq*, Blanche Courtemieu tue Anne-Marie Lacheneur qu'elle croit être la maîtresse de son fiancé. Folle de jalousie, elle utilise un poison à effet rapide. Alors qu'Anne-Marie agonise sous ses yeux et qu'il est trop tard pour la sauver, Blanche réalise qu'elle n'a pas affaire à une rivale: "Elle avait commis un meurtre inutile, elle venait d'assassiner une innocente", commente avec justesse le critique Roger Bonniot<sup>13</sup> qui oublie cependant de souligner que Blanche avait des raisons objectives de se méfier, non pas d'Anne-Marie, mais de son fiancé. De plus, Gaboriau a mis entre les mains de Blanche Courtemieu l'arme du poison. On le sait, les femmes sont réputées être des empoisonneuses. C'est à la fois exact et inexact à la vérification des faits divers de l'époque dont il ressort que presque autant d'hommes que de femmes ont assassiné au moyen du poison. Mais les spécialistes s'obstinent quand même à qualifier les femmes d'empoisonneuses... dans tous les deux sens du terme.

---

<sup>13</sup> Roger Bonniot, *Émile Gaboriau ou la naissance du roman policier*, Paris: Éditions Vrin, 1985, p. 295.

Je passe sur la naturalisation présente dans toutes les strates du texte tel que la pratiquait Gaboriau ainsi que sur ses distorsions de la réalité: la liste serait trop longue. L'important est de traiter des fabuleux apports d'Anna Katherine Green au roman criminel naissant.

Wilkie Collins connaissait son œuvre et correspondait régulièrement avec elle. Conan Doyle, cadet de Green, admirait son travail et l'a rencontrée aux États-Unis. Or ces deux auteurs n'ont tenu compte d'aucune des révolutions et transformations fondamentales qu'elle a injectées dans cette littérature. Pourtant, ses innovations étaient d'autant plus importantes que, le roman policier étant un genre extrêmement codifié, le rôle et le défi de l'auteur sont de varier la formule afin de surprendre le lecteur et de l'amener dans un territoire inconnu. En d'autres termes, le mandat de l'auteur consiste à élargir les frontières de ce genre littéraire.

La révolution d'Anna Katherine Green provient de sa mise en lumière, puis de sa contestation de la misogynie militante des auteurs mentionnés ci-dessus, ces avancées ayant des répercussions importantes sur la construction du scénario. Et sa remise en question de la manière dont les hommes construisent leurs personnages des deux sexes n'a pas eu de conséquence sur le traitement de leurs personnages, ni, *a fortiori*, sur la structure et le déroulement de leurs scénarios, ce qui signifie en toute logique que ces auteurs hommes ont préféré et préfèrent s'accrocher bec et ongles à un militantisme sexiste exacerbé plutôt que d'enrichir leurs scénarios. Quelques exemples. On trouve quelques enquêteurs femmes dans des nouvelles écrites majoritairement par des auteurs hommes avant qu'Anna Katherine ne crée un enquêteur femme au nom évocateur de Violet Strange (étrange). À la différence de ses prédécesseurs, Violet Strange n'est pas mariée ou fiancée, elle n'enquête pas en bénévole et d'une manière ponctuelle pour sauver son fiancé ou mari accusé à tort de meurtre, scénario classique de son époque où une femme parvient à innocenter son amoureux en utilisant des armes "féminines": charme et séduction. Violet Strange, c'est autre chose. Elle est donc célibataire, elle décide de devenir enquêteur privé pour aider financièrement sa sœur rejetée par leur riche père qui n'a pas admis qu'elle épouse un homme pauvre. Strange travaille pour des motifs de solidarité avec une femme et elle mène une double vie. Dans les soirées mondaines, elle maintient l'apparence et les comportements exigés de la part d'une femme, obligations qu'elle abandonne lorsqu'elle travaille.

Green a aussi mis en scène Amelia Butterworth, présente dans plusieurs romans dont *Le crime de la 5<sup>ème</sup> avenue*<sup>14</sup>, le seul à avoir été traduit en français et qu'il faut lire avec les yeux du XIX<sup>ème</sup>: ça repose du mielleux et du sexisme des Gaboriau, Collins et Doyle. Amelia est une femme volontairement célibataire, elle enquête par curiosité intellectuelle à une époque où le rationalisme était la qualité la plus prisée dans le roman policier tout comme dans la société. Elle met

---

<sup>14</sup> Publié par Le Masque (n° 381) en 1950. Titre original: *The Leavenworth Case* (1878).



dans la bouche de ses personnages hommes les propos que créent des auteurs hommes, elle n'oblitére pas la misogynie et, fait nouveau, elle la combat alors que dans les romans d'hommes, comme on l'a vu, les femmes sont bâillonnées ou bien on leur met en bouche des réparties imbéciles. Amelia lutte par exemple contre Cuff, un policier qui refuse qu'elle enquête et elle gagne son combat. Elle détecte ses stratégies lorsqu'il tente de la manipuler en minaudant, en la flattant, etc., elle traque donc ces stratégies considérées comme féminines, mais à la différence des auteurs hommes, Green ne naturalise pas Cuff. Elle le considère comme représentatif de l'arrogance des hommes envers les femmes sans pour autant concevoir le sexisme comme la manifestation d'une nature masculine, conception qui ouvre la voie aux changements par la lutte. Green insuffle une vision sociologique des rapports femmes/hommes tandis que les auteurs hommes précédents étaient parfaitement capables d'utiliser l'outil sociologique pour analyser le social et sombraient soudain dans l'irrationalité quand ils mettaient en scène des femmes. Gaboriau, par exemple, crée le duc de Sairmeuse, un homme féminisé en ce sens qu'il est tributaire de la fortune de son fils et il se trouve que Gaboriau décrit très, très, très bien les tourments et frustrations légitimes de son cher duc:

“Lorsqu’il était sous ces obsessions, il observait et étudiait son fils comme une maîtresse défiante un amant sujet à caution. Il croyait lire dans ses yeux quantité de pensées qui n’y étaient pas. Et selon qu’il le voyait gai ou triste, parleur ou préoccupé, il se rassurait ou s’effrayait davantage.

[...]

Il y avait des jours où, véritablement, il se sentait devenir fou.

- Que suis-je? s’écriait-il, écumant de rage; un jouet entre les mains d’un enfant. J’appartiens à mon fils. Que je lui déplaise, il me brise.”<sup>15</sup>

Lorsqu'un homme souffre d'une petite partie des dépendances que subissent les femmes, un auteur comme Gaboriau est tout à coup capable d'analyser et de comprendre les mécanismes qui mènent cet homme sur le sentier de l'assassinat de la personne qui le tient sous sa coupe. Mais lorsqu'il fait s'agiter (c'est ainsi qu'il les fait se mouvoir) des femmes placées dans la même position, le fait qu'elles veuillent tuer est présenté au lecteur comme la manifestation inadmissible et condamnable d'une perversité typiquement féminine. Elles sont capables de toutes les manipulations pour s'emparer de la fortune d'un homme victime. Par une opération de transfert, la victime n'est plus la femme opprimée mais l'homme qui l'opprime. Sur le plan du contenu, Anna Katherine Green, on le voit, se détache radicalement de ses collègues hommes en évitant généralement le piège de la naturalisation. D'autre part, sur le plan de la structure et du déroulement du scénario, elle crée non seulement la dialectique entre personnages femmes et hommes, mais elle innove aussi en inventant le scénario

---

<sup>15</sup> Émile Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, Paris: L'instant noir, 1987, tome 1, pp. 97-98.

parallèle. Ainsi, dans *Miss Hurd: An Enigma*<sup>16</sup>, Green met en scène une femme qui décide de quitter son mari et un homme qui décide de quitter son épouse. À cause de la différence de position sur l'échiquier social entre la femme et l'homme qui quittent leurs conjoints, le déroulement et l'aboutissement des deux histoires divergeront. Le personnage homme se débarrassera de sa femme en la tuant avant de folâtrer où bon lui semble, le personnage femme sera poursuivi et traqué par son maître et Dieu qu'elle a osé quitter. Bien qu'ils ouvrent des perspectives infinies, on ne retrouve pas ces scénarios parallèles chez les contemporains et successeurs de Green qui, il est important de le faire remarquer, était un auteur exceptionnel parce qu'isolé parmi des auteurs masculins.

Je me suis trop attardée sur le XIX<sup>ème</sup>, alors je vais tâcher d'introduire le vingtième siècle en trois minutes. La fin de l'exceptionnalité représentée par l'arrivée de nombreux auteurs femmes a été rendue possible par le féminisme du début du XX<sup>ème</sup> siècle. Le roman problème qu'elles ont créé leur a servi de tremplin pour introduire une série de personnages femmes enquêteurs qui vont de l'amateur au privé, de Miss Marple (Agatha Christie) à Miss Silver (Patricia Wentworth). Il se trouve que le roman problème a été fort décrié et considéré comme un jeu futile alors que c'est un type de roman particulier à la construction complexe puisqu'il exige de la part de l'auteur de disperser au cours du roman des indices permettant au lecteur de se mesurer à l'enquêteur, et ce sans que les indices soient faciles à découvrir.

De plus, le roman problème a, contrairement au roman noir, la réputation de ne pas être sociologique et pourtant Agatha Christie, pour ne donner qu'un exemple, présente un univers privé ou semi-privé où règne le danger. Chaque suspect avait des raisons de tuer et aurait pu le faire, ce qui n'était pas le cas auparavant. De plus, elle a élargi la notion de suspect en intégrant dans cette catégorie des femmes à qui elle a octroyé des armes dont elles ne pouvaient disposer auparavant dans les romans du XIX<sup>ème</sup>, ce qui a eu pour effet de multiplier et compliquer les possibilités de scénarios. Ainsi, on a accès à une galerie de suspects beaucoup plus étendue que dans le roman classique des hommes où le moins attentif des lecteurs sait, par exemple, que lorsqu'apparaît un personnage de femme manipulatrice, ce sera forcément elle qui aura poussé un homme à tuer, auquel cas le lecteur peut deviner qui est le coupable sans avoir à recourir à ses facultés intellectuelles.

D'autre part, Christie se joue des conventions misogynes pour les détourner et égarer le lecteur. Un exemple, *Mort sur le Nil*<sup>17</sup>. Elle y présente le personnage typique produit par les auteurs hommes, celui de la femme amoureuse d'un homme qui l'a abandonnée pour une riche héritière et qui ne parvenant pas à se détacher, le suit et le poursuit, dans ce cas-ci dans une croisière sur le Nil. On se dit, bien oui, c'est le personnage classique. Or elle utilise cette convention pour

---

<sup>16</sup> Publié en 1894.

<sup>17</sup> *Death on the Nile*, 1937.

nous emmener, c'est le cas de le dire, en bateau parce qu'on réalise à la fin qu'en réalité cet homme et elle étaient toujours amoureux. Ils avaient prétendu être séparés afin de brouiller les cartes et pouvoir ainsi se débarrasser de l'épouse fortunée.

Par rapport à l'amour, Christie se démarque encore une fois des auteurs hommes en adoptant un regard critique dans plusieurs de ses romans, dont *Rendez-vous à Bagdad*<sup>18</sup>, roman où le personnage principal, une femme, réalise en cours d'intrigue qu'elle a été manipulée par un personnage homme, prétendant être en amour avec elle. Cette prise de conscience fera bifurquer l'intrigue dans une nouvelle direction et l'objectif du personnage femme deviendra double: déjouer les stratégies du séducteur et résoudre l'énigme.

En bref, les auteurs femmes renouvellent le genre en mettant en lumière le sexisme, en le combattant, en hissant au rang d'humains leurs personnages femmes, tout aussi aptes à l'héroïsme et à l'intelligence que les personnages hommes qui, du coup, perdent la plus-value d'héroïsme et d'intelligence que leur attribuent les auteurs hommes au prix de multiples invraisemblances. Ce faisant, les auteurs femmes vivifient le roman policier jusque là ancré dans des conventions rétrogrades. Il n'est cependant pas étonnant que le roman noir, pratiqué majoritairement par des auteurs hommes (jusqu'aux années 80 où interviennent des auteurs femmes issues de la vague féministe contemporaine), refusera et méprisera ces avancées pour instituer entre autres le mythe du héros – homme – solitaire, un être en fait entouré d'une multitude de personnages masculins solidaires et d'une secrétaire/maman/putain alors que le véritable personnage solitaire de leur romans est, encore et toujours, une femme réduite à l'état de sous-humain, le tout en conformité avec les discours misogynes qui réaffirment et perpétuent l'oppression des femmes.

---

<sup>18</sup> *They Came to Baghdad*, 1951.

## Questions brèves

Delphine KRESGE-CINGAL

J'ai l'impression que ton intervention est un petit peu trop manichéenne parce que, même si tu as dit à un moment qu'il fallait lire avec les yeux du XIX<sup>ème</sup> siècle, je crains que, malheureusement, ce n'est peut-être pas tout à fait ce que tu as fait. Certes, effectivement, certains pères fondateurs ont une attitude misogyne, mais il faut quand même placer certaines limites. Je pense que tu n'as pas pris en compte certaines œuvres de Collins comme *Man and Wife* (1872)<sup>19</sup> où il dénonce les lois anglaises qui détruisent les femmes, qui les asservissent à leurs maris, voire à des hommes qu'elles n'auraient pas nécessairement voulu épouser. Je pense que tu as un peu simplifié. Je pense qu'il est beaucoup plus facile de critiquer le statut de la femme au XIX<sup>ème</sup> siècle, maintenant qu'on est au XX<sup>ème</sup> siècle, comme Anne Perry lorsqu'elle critique aujourd'hui le statut de la femme du XIX<sup>ème</sup> siècle. Ils étaient prisonniers de certaines conventions. Aujourd'hui, nous sommes probablement prisonniers d'autres conventions. Certes, il eut été plus courageux de leur part d'essayer de passer au-delà de ces conventions.

Certains l'ont fait et je crois que Collins fait partie de ces gens qui sont passés par-dessus ces conventions. Je ne suis pas tout à fait d'accord sur ton intervention sur *La Pierre de Lune* non plus parce qu'effectivement il joue sur les préjugés que les gens vont avoir sur les femmes. Justement, tu parlais de Miss Clack, cette bigote, mais si tu regardes de très, très près, il y a une seule personne dans le roman, un seul des narrateurs qui voit parfaitement qui est le véritable coupable, il s'agit justement de Miss Clack. Elle est la seule à avoir eu des doutes sur ce personnage-là. En fait, Collins joue sur les préjugés des lecteurs vis-à-vis de cette femme. Elle est à moitié foldingue. Elle balance des tracts à la moindre occasion. Justement, il critique un peu les préjugés que le lecteur va avoir. Je pense que tu as un petit peu simplifié.

Pareil pour Conan Doyle où, certes, les femmes peuvent être viles, manipulatrices. Mais il y a aussi des hommes qui sont vils, manipulateurs chez Conan Doyle, de la même façon, qu'il y a des hommes forts et courageux. Je pense que tu as fait l'économie d'Irene Adler (*A Scandal in Bohemia*, 1891) qui est le seul adversaire valable de Sherlock Holmes, même au-delà de Moriarty. Moriarty échoue devant Sherlock Holmes au bout d'un moment. Irene Adler n'échoue jamais. C'est le seul personnage qui tient tête à Holmes et qui ne soit pas manipulatrice. À l'origine, on pense effectivement qu'elle cherche à manipuler le roi de Bohême. En fait, ce n'est pas du tout ça. Elle choisit son compagnon. Le mariage qu'elle finit par contracter n'est pas un mariage arrangé. C'est une femme qui choisit son compagnon. C'est un personnage parfaitement équilibré, parfaitement fort et je pense que tu as un peu simplifié à ce niveau-là.

Certes, certains de ces écrivains n'ont pas été des féministes avant l'heure,

---

<sup>19</sup> Wilkie Collins, *Mari et femme* dans *Intégrales I*, Paris: Le Masque, 1996.

mais on ne peut pas non plus leur reprocher tout ce que tu leur as reproché. Gaboriau, certes, dans une large mesure. Mais pour Collins et Doyle, je crois que tu simplifies quand même.

Danielle CHAREST

Bon évidemment, il a fallu que j'aie très vite pendant mon exposé et, de ce fait, j'ai éliminé beaucoup d'éléments d'analyse importants. Mais ce qui me semble important à faire ressortir est que, même si un auteur homme écrit un roman dans lequel il défend les femmes, il n'empêche que sur le plan de la structure, les personnages de femmes sont constamment coincés entre l'homme qui les agresse d'une part et celui qui les défend d'autre part. Les auteurs hommes ne leur octroient aucune marge de manœuvre dans ce système en forme de mâchoire qui se rabat sur elles et les enferme. Ce mécanisme de contrôle des personnages femmes, on le retrouve en action aussi bien chez Gaboriau que chez Collins ou Doyle. Les personnages hommes sont les protecteurs des femmes et jamais les femmes ne sont mises en situation d'être aptes à s'auto-défendre ou même à prendre position sur ce qu'elles subissent. D'autre part, c'est aussi un phénomène répétitif chez les auteurs hommes que de créer un personnage de femme exceptionnelle, comme par exemple Irene Adler chez Conan Doyle. Elle est l'exception qui confirme la règle de la soi-disant incapacité chronique des personnages femmes à réagir, prendre position, se défendre elles-mêmes, en bref à se poser comme sujets actifs ou ne serait-ce qu'intelligents. Puisque ce personnage est exceptionnel, les autres personnages de femmes représentent la norme, c'est-à-dire des incompetentes, des salopes, des perverses, etc.

Dominique MANOTTI

J'admire beaucoup votre érudition. Ne pourrait-on conclure de cet échange très rapide qu'il serait important de faire une édition commentée de Green, par exemple? Ce serait plus intéressant pour nous et ce que nous pouvons penser que de rester continuellement sur l'idée que le roman noir est un genre misogyne. Je connaissais uniquement *Le crime de la 5ème avenue*. Je trouve que son œuvre mériterait vraiment une réédition commentée.

## **La mise en abyme de la femme-écrivain de récits d'énigmes: l'exemple d'Harriet Vane dans trois romans de Dorothy L. Sayers**

Entre 1923 et 1937, Dorothy Sayers (1893-1957) a écrit treize romans policiers et deux recueils de nouvelles. Lord Peter Wimsey, son détective-héros, apparaît dans douze de ces romans et dans la plus grande partie des nouvelles. Par contre, le personnage de Harriet Vane, détective amateur et elle-même écrivain de récits d'énigme, n'est introduit que dans le sixième, *Strong Poison*<sup>21</sup>. Elle y joue un rôle passif mais néanmoins très important: celui de l'innocente injustement accusée. Lord Peter Wimsey, qui s'est épris d'elle lors de son procès, découvre l'identité du véritable assassin et lui évite ainsi la peine capitale. Ils finissent par se marier quelques années et quelques romans plus tard dans *Busman's Honeymoon*, paru en 1937<sup>22</sup>, qui est également le dernier roman de Dorothy Sayers (un autre recueil de nouvelles sera publié en 1942). Dans les récits qui chronologiquement séparent la première demande en mariage de Lord Peter dans *Strong Poison* du mariage lui-même dans *Busman's Honeymoon*, celui-ci mène l'enquête, soit seul dans *Five Red Herrings*, *Murder Must Advertise*, *The Nine Tailors*, soit avec Harriet Vane dans *Have his Carcase* où, peu de temps après son procès, Harriet découvre un cadavre sur un rocher au cours d'une randonnée, et dans *Gaudy Night*<sup>23</sup> où elle enquête à Oxford, l'université où elle a fait ses études, sur une série d'inquiétants incidents, notamment des lettres anonymes. Leur association n'est donc en aucun cas systématique, et les romans où ils détectent de conserve sont minoritaires. De plus, *Gaudy Night* est à la limite du genre policier puisqu'il n'y a, en fin de compte, ni meurtre, ni cadavre<sup>24</sup>. Le troisième roman dans lequel le couple

---

<sup>20</sup> Agrégée et maîtresse de conférences en anglais à l'Université du Littoral-Côte d'Opale. Travaille sur le roman britannique contemporain et, en particulier, sur la re-écriture, sous une forme ou sous une autre, par les auteurs de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle des grands classiques du XIX<sup>ème</sup>. Elle s'intéresse également au roman policier en tant que genre.

<sup>21</sup> *Strong Poison* (1930); New York: Avon Books, 1967; abrégé pour les citations en *SP*.

<sup>22</sup> *Busman's Honeymoon*; (1937), Harmondsworth: Penguin, 1964.

<sup>23</sup> *Five Red Herrings* (1931); London: New English Library, 1974.

*Have his Carcase* (1932); Harmondsworth: Penguin, 1963; abrégé pour les citations en *H*.

*Murder Must Advertise* (1933); London: Four Square Books, 1959.

*The Nine Tailors* (1934); New York & London: Harvest/HBJ Books, 1962.

*Gaudy Night* (1935), London: Four Square Books, 1963; abrégé pour les citations en *GN*.

<sup>24</sup> Voir, par exemple, S. S. Van Dine, "Twenty Rules for Writing Detective Stories", *American Magazine* 106: 3, septembre 1928, règle n°7: "There simply must be a corpse in a Detective Novel, and the deader the corpse the better; no lesser crime than murder will suffice", cité dans

travaille ensemble, *Thrones, Dominations*<sup>25</sup>, est un cas à part puisqu'il est posthume et qu'il a été achevé par Jill Walsh, un écrivain britannique contemporain, à partir des copieuses notes, commentaires et plans divers laissés par Dorothy Sayers. Il n'a été publié qu'en 1998 et se présente sur la couverture comme "a new Lord Peter Wimsey/Harriet Vane mystery": les deux personnages sont clairement associés dans l'activité de détection.

Pourquoi Dorothy Sayers éprouva-t-elle, à un certain moment de sa production romanesque policière, le besoin de mettre en scène un autre personnage de détective et, plus spécifiquement, un personnage elle-même auteur de récits d'énigme? Il convient de noter que, en soi, le choix d'un détective femme est déjà significatif car, comme le fait remarquer Alexandre Lous dans un dossier spécial "roman policier" du *Magazine Littéraire*, paradoxalement, même si les auteurs féminins de récits d'énigme sont très nombreux, en particulier dans le domaine anglophone, l'univers de la détection lui-même reste un monde d'hommes et, mises à part la Miss Marple d'Agatha Christie et, dans une bien moindre mesure, la Miss Silver de Patricia Wentworth, toutes deux d'ailleurs d'un âge canonique, aucune femme détective "n'a engendré de mythes comparables à Sherlock Holmes, le Père Brown, Hercule Poirot, Maigret, Wolfe ou Marlowe" puisque "quand quelques femmes ont voulu, de façon originale, typer un personnage et qu'elles ont décidé d'en faire le héros de plusieurs de leurs livres, elles ont porté leur choix sur un homme"<sup>26</sup>. C'est d'ailleurs le cas pour Harriet Vane dont le héros métafictionnel est un homme, Robert Templeton! Cette situation est en train de changer, notamment aux États-Unis<sup>27</sup>. À son époque, le choix de Dorothy Sayers d'un détective femme avait donc non seulement le mérite de l'originalité mais aussi celui de faire entendre dans le roman un point de vue féminin, ce qui entraîne indéniablement un certain nombre de conséquences sur le plan narratologique. Elle lui permet aussi d'exprimer la difficulté d'être femme et écrivain de récits d'énigme dans la société britannique de l'entre-deux guerres. Que sa détective-écrivain soit de plus une universitaire permet aussi à Dorothy Sayers de donner au genre une légitimité littéraire

---

Suzanne Dutruch, *Les techniques et les thèmes du récit d'énigme anglais (Auteurs Féminins), 1920-1950*, Paris: Didier Érudition, 1985 (thèse d'État de 1978), p. 160; adaptation française *Mystère-Magazine* 38, mars 1951: "Un roman policier sans cadavre, ça n'existe pas. J'ajouterai même que plus ce cadavre est mort, mieux cela vaut".

<sup>25</sup> *Thrones, Dominations*, New York: St. Martin's Press, 1998; abrégé pour les citations en TD.

<sup>26</sup> Alexandre Lous, "Meurtres au féminin", *Le Magazine Littéraire* 194, avril 1983, p. 36.

<sup>27</sup> En effet des auteurs américains comme Amanda Cross, Marcia Muller, Sara Paretsky, Sue Grafton et Linda Barnes ont toutes des femmes détectives comme héroïnes de leurs romans policiers. En Grande-Bretagne, P.D. James met en scène occasionnellement une détective privée, Cordelia Gray (*An Unsuitable Job for a Woman*, au titre révélateur, publié en 1972), mais c'est bien Adam Dalgliesh qui reste son héros le plus célèbre; et Antonia Fraser a écrit quelques romans policiers dont Jemima Shore est l'héroïne (par exemple *The Cavalier Case*, 1990).

certaine et elle montre que comme tous les bons romans, les bons romans de détection demandent du travail, de la patience et du courage. De plus, sur un plan purement narratif, le fait même que Harriet est auteur de romans policiers est toujours intrinsèquement lié à l'histoire principale. Dorothy Sayers est, en effet, trop bon écrivain pour plaquer artificiellement le métier exercé par son héroïne sur l'intrigue sans en tirer parti. Ainsi, dans *Strong Poison*, c'est précisément son métier d'écrivain de récits d'énigme qui rend Harriet suspecte; dans *Gaudy Night*, c'est parce qu'elle écrit des romans policiers et qu'elle est considérée comme experte en crimes et délits divers que ses anciens professeurs lui demandent de mener l'enquête; et, dans *Thrones, Dominations*, c'est pour aider sa femme dans sa recherche sur la vitesse de décomposition des corps jetés dans une rivière pour son prochain roman que Lord Peter Wimsey trouve une vieille carte des égouts et rivières souterraines de Londres<sup>28</sup> qui lui fournira en fin de compte la clé de l'énigme puisqu'il découvrira ainsi la manière dont le meurtrier s'est débarrassé du cadavre.

Examinons maintenant d'un peu plus près le personnage de Harriet Vane. Elle a souvent été présentée comme l'*alter ego* fictionnel de Dorothy Sayers et il y a effectivement bon nombre de points de convergence entre l'auteur et son personnage. Sans aucun doute, le fait de projeter des aspects de son expérience personnelle sur le papier devait exercer sur Dorothy Sayers une fascination certaine et lui faciliter les choses, puisque, *a priori*, elle parlait de ce qu'elle connaissait bien. Ainsi, comme son auteur, Harriet Vane a fait ses études à Oxford. Cependant Dorothy Sayers, elle-même ancienne étudiante de Somerville où elle a obtenu en 1915 sa maîtrise en littérature médiévale avec mention très bien, invente pour Harriet un *college* pour femmes imaginaire, Shrewsbury College (alors qu'elle fait de Lord Peter Wimsey un étudiant de Balliol, authentique et vénérable établissement oxfonien). Tout comme sa créatrice, Harriet y obtient sa maîtrise avec mention très bien et elle est à juste titre fière de son succès universitaire. Toutes deux ont également mené une existence scandaleuse pour l'époque (fin des années 20, début des années 30): *Strong Poison* raconte comment, après ses brillantes études universitaires, Harriet Vane a vécu quelques années avec un poète sans être mariée et qu'elle a ensuite refusé de l'épouser et, dans la réalité, Dorothy Sayers a eu un fils illégitime. À l'image de Dorothy Sayers, qui en plus de *La Divine Comédie* traduisit, par exemple, *La Chanson de Roland* en anglais, Harriet Vane se livre également à ce qu'elle considère comme un véritable travail universitaire, c'est-à-dire, en ce qui la concerne, de la recherche littéraire. Dans *Gaudy Night*, cette recherche a un but utilitaire puisqu'elle lui sert de couverture pour expliquer son séjour prolongé à Oxford mais elle correspond également à la vérité: Harriet est effectivement en train de préparer une étude sur Le Fanu, écrivain irlandais né à Dublin en 1814,

---

<sup>28</sup> TD, pp. 49 et suivantes.



célèbre pour ses histoires de fantômes et de vampires et en particulier *Carmilla*, publiée en 1872, et considéré comme l'un des précurseurs de Bram Stoker, l'auteur de *Dracula* (1897). Comme Dorothy Sayers, c'est aussi par l'écriture de récits d'énigme, qu'elle décrit comme "le métier de son choix" (TD 150), qu'elle assure son indépendance financière, capitale pour elle puisqu'elle ne veut pas dépendre de quiconque. C'est aussi une femme d'affaires avisée, qui est parfaitement consciente de l'importance de la publicité pour ses ventes; elle évoque à plusieurs reprises dans *Strong Poison* et *Have his Carcase* le succès de scandale qu'elle a obtenu lors de son procès pour meurtre, relevant l'ironie de la situation: elle est devenue célèbre en tant qu'auteur de romans policiers pour un meurtre qu'elle n'a pas commis et doit donc par la suite faire la preuve de la qualité intrinsèque de ses œuvres pour continuer à vendre. Jusqu'à son mariage à Lord Peter Wimsey, son choix existentiel se résumait à "écrire ou mourir de faim" (TD 150). Harriet est donc une professionnelle et elle apporte à la préparation de ses romans tout le soin minutieux d'une véritable universitaire, caractéristique qu'elle partage également avec sa créatrice. Le lecteur la voit d'ailleurs, à plusieurs reprises, dans les affres de la création romanesque, toujours difficile, et les titres de deux de ses romans sont mentionnés: *The Sands of Crime* (GN 15) et *Death 'Twixt Wind and Water*, qu'elle est en train d'écrire dans la douleur dans *Gaudy Night* et qui est publié dans *Thrones, Dominations*, où Harriet en offre un exemplaire à sa belle-sœur (TD 167). Ni les talents d'érudite de Harriet ni ses capacités à écrire de bons récits d'énigme ne sont à aucun moment mis en doute, même si à l'occasion c'est Lord Peter qui suggère à Harriet une solution lorsqu'elle ne parvient pas à résoudre un problème narratif (par exemple, H 291). Une seule fois, dans *Have his Carcase*, Harriet admet avoir cédé à la facilité en faisant de son héros, Robert Templeton, un individu pour qui les vêtements n'ont pas d'importance parce qu'elle-même ne connaît pas les règles de l'élégance vestimentaire masculine (H 52). Cette ignorance l'empêche d'ailleurs de faire un certain nombre de déductions importantes au sujet du cadavre, Paul Alexis, ce que Wimsey, qui lui connaît ces codes et s'habille avec le plus grand soin, ne manquera pas de faire. Dorothy Sayers prend donc son personnage féminin d'écrivain au sérieux: contrairement, par exemple, à la Mrs Ariadne Oliver d'Agatha Christie, autre personnage écrivain de romans policiers qui apparaît épisodiquement et qui est absolument ridicule et ne sert qu'à mettre en valeur Hercule Poirot, Harriet jouit d'une certaine reconnaissance, à la fois personnelle et universitaire, pour la qualité de son travail: Lord Peter tient son œuvre en haute estime (GN 293) et elle est félicitée à plusieurs reprises dans les différents romans, comme *Gaudy Night*, où Miss Lydgate, professeur de prosodie, fait l'éloge du travail et du style de Harriet, qu'elle qualifie d'érudit même si c'est de la fiction policière. L'intrigue de ses romans, en particulier, fait l'objet de tous ses soins: ainsi par exemple dans *Have his Carcase*, regrettant son manque de connaissances techniques au sujet des marées, elle se dit que si le héros de ses

propres romans policiers, Robert Templeton, avait été confronté à ce problème au cours d'une de ses enquêtes, elle aurait *bien entendu* fait une recherche pour obtenir les informations nécessaires (*H* 17). Sa rigueur scientifique et sa conscience professionnelle ont d'ailleurs failli lui coûter la vie: c'est justement parce qu'elle voulait prouver par expérience, pour le roman qu'elle était en train d'écrire, à quel point il était facile d'acheter de l'arsenic qu'elle a été injustement accusée du meurtre de son ex-amant, le juge et l'écrasante majorité du jury refusant de croire à un mobile aussi ridicule. L'écriture de récits d'énigme est ainsi à double tranchant pour Harriet: à la fois ses romans lui permettent de vivre mais ils ont aussi bien failli la faire pendre.

Quand elle finit par accepter d'épouser Lord Peter Wimsey, au brillant intellect, qui s'est humanisé à son contact et progressivement dépouillé de ses oripeaux de bouffon, Harriet Vane a acquis, en tant que personnage, une consistance et une autonomie certaines et a été établie par sa créatrice comme une partenaire crédible pour lui (et inversement). Comme le dit Jill Walsh dans sa brève préface à *Thrones, Dominations*, il fallait pour épouse à Lord Peter une femme de caractère qui soit son égale sur le plan intellectuel. Cependant le mariage complique la situation d'écrivain de Harriet: une partie de sa belle-famille (et notamment sa belle-sœur) s'attend à ce qu'elle cesse d'écrire car cette activité est vulgaire et indigne de la femme d'un aristocrate (*TD* 20). Il faut cependant noter que Lord Peter, au contraire, ne s'oppose absolument pas à ce que sa femme continue sa carrière d'écrivain et qu'il l'encourage même dans cette voie. Elle-même éprouve quelque difficulté à se remettre à écrire car sa motivation première a disparu: étant mariée à un homme très riche elle n'est plus *obligée* d'écrire pour vivre (*TD* 150).

Si, comme nous l'avons vu, il y a bien des points communs entre auteur et héroïne, et aussi grande qu'eût été, peut-être, la tentation autobiographique de l'auteur Dorothy Sayers, le personnage Harriet Vane, en tant qu'écrivain, réfute totalement cette approche: pour elle, c'est précisément parce qu'elle est comblée sur tous les plans par son mariage qu'elle va écrire une histoire tragique, alors que lorsqu'elle était déprimée et frustrée elle ne pouvait écrire que des "comédies intellectuelles" (*TD* 49). En tant qu'auteur et en tant que femme, Harriet évolue considérablement au cours des différents romans de Dorothy Sayers et, de la même manière, son héros métaphictionnel, Robert Templeton, subit lui aussi des transformations fondamentales, ainsi que les personnages secondaires. Dans *Have his Carcase*, il est tout d'abord présenté, de manière tout à fait conventionnelle, comme étant doté d'un esprit supérieur et d'une force physique extraordinaire, particulièrement doué pour toutes sortes de sciences et il est, pour couronner le tout, d'une laideur sympathique et attirante. Le narrateur y fait de nombreuses allusions aux romans de mystère si populaires à son époque, totalement invraisemblables et mal écrits (*The Trail of the Purple Python*, par exemple, *H* 156) et parallèlement Harriet commence à se lasser de l'omniscience

et l'omnipotence de son propre héros, qui rappelle fâcheusement, par certains côtés, le Python Écarlate<sup>29</sup> et ses cousins. Elle finit par se rebeller contre les conventions du genre, imposées par les maisons d'édition, et notamment l'inévitable scène d'amour entre l'héroïne et l'ami du détective au point de refuser de l'écrire (*H* 152-153). Dans *Gaudy Night*, l'insatisfaction de Harriet envers le genre d'histoires qu'elle raconte dans ses livres ne fait que croître. Au cours d'une discussion avec Lord Peter, elle prend conscience qu'il lui est impossible de continuer à produire mécaniquement le même genre de récits d'énigme classiques aux personnages stéréotypés, où seule compte l'ingéniosité de l'intrigue, et qu'elle se doit désormais impérativement d'écrire des romans plus crédibles psychologiquement. Le véritable travail d'écriture commence alors et c'est dans la douleur, mais aussi dans l'exaltation, qu'elle accouche finalement de Wilfrid, personnage secondaire tourmenté aux motivations obscures, inspiré à Harriet par Peter, qui fait ressortir l'inanité des autres personnages et en particulier celle du héros Robert Templeton et oblige Harriet à complètement remanier l'ensemble de son roman (*GN* 360). Il y a ici un parallèle particulièrement intéressant entre ce qui se passe au niveau du texte (les romans de Dorothy Sayers) et du métatexte (les récits de Harriet Vane). Les problèmes du contenant se reflètent dans le contenu: l'importance croissante de Harriet dans la vie de Lord Peter Wimsey et la passion qu'elle lui inspire humanisent celui-ci et lui évitent de n'être qu'un Robert Templeton, et l'influence grandissante de Lord Peter permet à Harriet de donner à ses propres personnages une plus grande dimension et d'écrire des véritables romans policiers et non plus de simples récits d'énigme (*GN* 292). Et comme tous les bons romans, ils doivent également permettre à l'auteur comme au lecteur d'entrevoir les tréfonds de l'âme humaine. Comme le fait remarquer Suzanne Dutruch,

“[...] chacun des deux personnages a son double. Peter Wimsey, créature de D.L. Sayers, se reflète en Wilfrid (*Templeton?*), créature de Harriet Vane, écrivain de romans policiers. En Harriet Vane se reflète D.L. Sayers, Pygmalion lucide, qui ne peut tuer son héros que s'il est devenu vivant (et il l'est puisqu'il a une ombre) et qui le tue, littérairement parlant, en lui faisant épouser son propre reflet, Harriet Vane, la créatrice qui a remodelé son personnage à l'image de Peter Wimsey et a travaillé, douloureusement, à le rendre humain.”<sup>30</sup>

La détection n'est plus un simple exercice intellectuel, ce n'est plus simplement une joute entre deux esprits supérieurs. C'est peut-être l'un des aspects les plus intéressants des romans de Dorothy Sayers, qu'ils ne s'arrêtent pas simplement à l'explication du crime (à la Agatha Christie): Lord Peter Wimsey en effet n'oublie pas que l'arrestation du criminel entraîne, en fin de compte, sa condamnation à mort et sa pendaison. Ainsi *Busman's Honeymoon* (le

<sup>29</sup> Exemple type de héros de roman policier populaire invraisemblable inventé par Dorothy L. Sayers.

<sup>30</sup> Suzanne Dutruch, *op. cit.*, p. 612.

dernier roman de Dorothy Sayers, ne l'oublions pas) se termine non pas sur une note positive (le triomphe du détective) mais sur le récit de l'ultime visite de Lord Peter au condamné à mort (à qui il demande pardon) et de son angoisse et de son désarroi alors que, blotti dans les bras de sa femme, il attend en sanglotant l'heure de l'exécution du criminel qui a refusé de se repentir. Néanmoins, aussi bien Lord Peter Wimsey que Harriet Vane souscrivent totalement à l'idéologie qui sous-tend le roman policier: "le meurtre prémédité représente un détournement très grave du mécanisme de régulation sociale [...] Il incombe au détective de renouer le pacte social, de restaurer l'ordre des choses [...]"<sup>31</sup> et seule l'expiation peut permettre à la société de retrouver le fragile l'équilibre qui a été rompu par le crime. Lord Peter a une conception hautement morale du récit d'énigme: pour lui, les histoires de détection de Harriet ne sont pas "frivoles" (même si la frivolité a du bon) car elles contiennent la promesse d'un monde juste où les coupables sont punis, les victimes innocentes vengées, en un mot les injustices réparées (*TD* 151 sqq). Cette conception du récit d'énigme, sérieusement mise à mal par la vision beaucoup plus sombre et pessimiste de la nature humaine développée par le roman noir de l'après-guerre, était partagée à l'époque de Dorothy Sayers, comme nous le rappelle André Vanoncini: "[Le lecteur de roman policier] souhaite, après avoir reniflé l'odeur de soufre, que la rupture du contrat social soit réparée par le triomphe de la vérité et, si possible, de la justice"<sup>32</sup>. Il s'agit donc indéniablement d'une littérature de l'ordre et la mise en abyme du genre ne fait que renforcer ce penchant: aussi bien dans les récits doublement fictifs de Harriet que dans les romans de Dorothy Sayers, à la fin, le coupable est identifié et le meurtre vengé.

Les romans que Harriet écrit servent aussi à contraster, à l'intérieur même du roman de Dorothy Sayers, fiction et "réalité", détective de papier et "véritable" enquêteur, toujours aux dépens du premier. Comme Lord Peter Wimsey, héros de Dorothy Sayers, Robert Templeton, le héros de Harriet Vane, est un détective amateur. Harriet elle-même associe les deux à plusieurs reprises: ainsi dans *Have his Carcase*, tout en regrettant sa propre ignorance du mode de vie campagnard, elle se dit que Robert Templeton ou même Lord Peter Wimsey auraient, eux, résolu l'énigme qui se pose à elle, Robert Templeton parce qu'il est omniscient et Lord Peter Wimsey parce qu'il a été élevé à la campagne (*H* 24). Mais la similitude s'arrête là et, comme nous l'avons vu, à la fin de *Gaudy Night*, c'est en fait le personnage de Wilfrid qui assumera certain des traits de Peter Wimsey. Il y a, bien sûr, des ressemblances superficielles entre Robert Templeton et Peter Wimsey: par exemple, tous deux sont très intelligents mais ce sont aussi des hommes de terrain (le confortable fauteuil d'Hercule Poirot n'est pas pour eux), des sportifs accomplis, ils ont tous deux souvent recours à des instruments de détection divers et variés, aucun des deux n'est vraiment beau au sens

<sup>31</sup> André Vanoncini, *Le roman policier*, Que sais-je?1623, Paris: PUF, 1993, p. 34.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 9.

conventionnel du terme mais tous deux sont virils et séduisants. Au début de *Have his Carcase*, c'est Lord Peter lui-même qui fait appel au brave Robert Templeton lorsqu'il "joue" au détective traditionnel de récit d'énigme, comparant favorablement sa méthode à celle d'un autre héros de romans policiers, Michael Finsbury (*H* 134). C'est d'ailleurs une constante dans les romans policiers, comme le souligne Franck Évrard: "de nombreuses références intertextuelles à des enquêteurs mythiques émaillent les textes policiers, comme si à l'origine de tout récit policier se trouvait déjà une énigme écrite"<sup>33</sup>. Mais en fait, dans ce roman, Robert Templeton finit par servir de repoussoir à Lord Peter: Harriet ne peut s'empêcher de contraster les deux, aussi bien dans leur méthode de travail que dans leur style individuel, et elle ridiculise Robert Templeton (et avec lui les héros et les romans de son espèce), détective de papier à la puissance deux, en faisant remarquer à de nombreuses reprises la différence entre la manière dont "son" détective aurait agi dans ses propres romans et la "réalité" du meurtre dans lequel elle-même est impliquée et le décalage entre détection romanesque et détection "réelle". Par exemple, non seulement Robert Templeton a suivi des cours de médecine et peut donc examiner avec un sang-froid et une nonchalance remarquables les cadavres les plus répugnants mais, de plus, toujours prêt à toute éventualité, il ne se déplace jamais sans son thermomètre, alors que Harriet, confrontée au cadavre encore chaud de Paul Alexis, est passablement secouée par sa macabre découverte; de plus, elle n'a bien évidemment pas de thermomètre dans son sac à dos et avoue que, de toutes manières, elle ne saurait pas comment s'en servir dans ce cas précis (*H* 15; 17). L'humour est facile et c'est là peut-être l'un des *topoi* les moins intéressants du roman.

Cependant, dans *Thrones, Dominations*, c'est grâce à la fiction que la vérité est révélée: contrairement aux apparences et à ce que croit Charles Parker, le "véritable" détective de Scotland Yard, la mort de Rosamund Harwell n'est pas l'œuvre d'un inconnu et c'est en la traitant comme s'il s'agissait d'un meurtre dans un récit d'énigme (ce qu'elle est, bien sûr) où tout a une signification et rien n'est laissé au hasard, contrairement à la vie quotidienne, que Peter et Harriet finiront par démasquer le coupable et trouver la faille dans son alibi. L'approche *fictionnelle* s'avère donc supérieure à l'approche *réaliste*.

Comme nous l'avons vu, les apparitions épisodiques de Harriet Vane dans les romans policiers de Dorothy Sayers ont permis à l'auteur de faire entendre un point de vue féminin dans le récit à énigme mais aussi fourni un moyen pour mener de l'intérieur de ses romans une réflexion sur le genre lui-même et la nécessaire transformation du récit d'énigme en roman policier. Comme le fait remarquer Franck Évrard, "la conscience de n'être que pure fiction conduit le texte à se mettre en abyme, à se réfléchir en se redoublant et en se pensant

---

<sup>33</sup> Franck Évrard, *Lire le roman policier*, Paris: Dunod, 1996, p. 85.

lui-même. L'auteur est tenté par une écriture du commentaire qui se met théâtralement en question, revient sur elle-même"<sup>34</sup>. Ce questionnement sur leur propre devenir est (en partie) ce qui fait des romans de Dorothy Sayers une œuvre inscrite dans la modernité, et même la post-modernité, puisque l'une des caractéristiques du post-modernisme est précisément cette aptitude à l'auto-réflexivité.

*Isabelle Roblin et Annick Pignon*  
Paris, 2000

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 97.

## Dieu est un *serial killer*

Il sera question de la première page de deux romans, l'un de Patricia Cornwell, *Postmortem* paru aux États-Unis en 1990<sup>36</sup>, l'autre de Patrick Raynal, *Fenêtre sur femmes*, paru en France en 1988<sup>37</sup>. Ce dernier est un représentant type de cette génération post-gauchiste, devenue la coqueluche de la critique et des médias. Le thème récurrent de ce polar masculin est moins la question sociale et politique que la restauration de l'identité masculine et la nostalgie du mythe viril des vieux polars. Cornwell appartient, quant à elle, à cette génération post-féministe de nouvelles romancières qui ont passablement dépoussiéré le genre. Toutes ne sont pas féministes, mais beaucoup le sont. Si les références culturelles et l'ancrage dans le passé sont constants chez Raynal, Cornwell est résolument contemporaine, qu'il s'agisse du sujet – l'enquête concerne un tueur sadique qui assassine des jeunes femmes indépendantes – ou qu'il s'agisse de son enquêtrice, Kay Scarpetta plongée dans un milieu masculin hostile. L'affaire traitée par Raynal appartient au registre classique, voire académique, des tragédies familiales.

Nombreuses sont les analyses explicites, chez la romancière, qui dénoncent des comportements misogynes. Même le texte de Raynal comprend quelques pages sur l'aliénation des femmes. Or, les deux extraits que j'ai choisis n'appartiennent pas à ce niveau conscient d'écriture, ils ne sont pas davantage essentiels pour l'intrigue, ce sont les premières lignes qui permettent traditionnellement à l'auteur/e de situer le personnage central. Les mêmes éléments sont présents chez Raynal et Cornwell: l'eau, une vitre, un regard. Mais toute la question est là. Qui regarde? Qui est regardé? Qui domine? Qui est dominé? Deux visions s'imposent, diamétralement opposées, le jour, la nuit. À l'un la maîtrise, à l'autre le cauchemar et l'effroi.

Si le titre de Cornwell est neutre, celui de Raynal annonce, d'emblée, la domination masculine et donc la finalité du texte: les femmes ne peuvent pas, ne doivent pas sortir du cadre. L'évidente référence au titre français du film de Hitchcock, *Fenêtre sur cour*, renforce, s'il en est besoin, la réification des femmes. Or, la réification est considérée comme un procédé spécifique de l'écriture du polar. Du polar en soi. Du moins tant que les romancières n'auront pas investi en masse cette chasse gardée qu'est, pour les hommes, le roman noir urbain. Cornwell, et bien d'autres auteures, vont pratiquer un travail de déréification, déréifier notamment les victimes, leur redonnant une dimension

---

<sup>35</sup> Auteure. A publié des textes courts et des nouvelles sous le nom d'Anne Delmer. Dernier ouvrage: *Nus et masques* (Éditions Jacqueline Chambon, 1995). Recherche sur les rapports sociaux de sexe dans le champ culturel contemporain.

<sup>36</sup> Patrick Raynal, *Fenêtre sur femmes*, Paris: Albin Michel, 1988.

<sup>37</sup> Patricia Cornwell, *Postmortem*, Paris: Librairie des Champs Elysées, 1992.

humaine, alors qu'elles sont souvent, chez les romanciers, un prétexte pour valoriser l'intelligence et le savoir-faire de l'enquêteur. Bien plus, les enquêtrices s'identifient aux victimes quand il s'agit de femmes, comme Scarpetta s'identifiant à Lori Petersen dans *Post mortem*. Plus les femmes acquièrent d'autonomie, plus elles s'élèvent, plus la violence des romanciers est sadique à leur égard: corps écartelés, chair disloquée et putréfiée qui n'a plus ni nom ni identité. Ainsi le fameux procédé de réification est moins une caractéristique formelle du roman noir qu'une vision des êtres propre au mode de pensée masculin. Les femmes, en investissant le continent noir des hommes, ont défini l'écriture et l'imaginaire masculins comme tels, leurs phobies, leurs obsessions.

Revenons à Raynal. La domination est d'abord un regard: fenêtre sur, dit le titre. Regard qui cadre et borne les femmes, les remet à leur place selon l'ordre traditionnel, la triade classique du XIX<sup>ème</sup> siècle: prostituée amoureuse, vierge timide, mère-sacrifice qui, la première, dit la supériorité du fils et qui lui est si dévouée qu'elle ne peut lui survivre. Raynal fait encore mieux que le mythe chrétien: Marie a au moins le droit de vivre après le Christ. Dieu, dans l'iconographie religieuse, est souvent représenté par un œil unique dans un triangle. L'enquêteur raynalien s'appelle Clerc, celui qui sait, l'homme de compétence et d'expérience, homme de lumière aussi, celui qui fera toute clarté sur ces sombres affaires de femmes. *Lux fiat* effectivement.

L'œil cadre obsessionnel. Présent, dominant dès la première page. Le chapitre commence par un regard panoramique de Clerc à partir de la fenêtre de son bureau d'assureur, sur la mer et Nice, regard d'homme désabusé de l'homme qui a vécu: "Depuis longtemps, ma fenêtre n'avait plus rien à m'apprendre". Seule, la mer, image banale de la féminité, qui renvoie au titre mais surtout à la dédicace. "À ma mère et à toutes celles qui ont suivi", est énigmatique, insaisissable, traduisant l'insatisfaction existentielle du héros blasé, sa quête jamais assouvie. Clerc est évidemment un grand séducteur et un grand baiseur: "La mer semblait fuir. Comme le premier mot d'une lettre d'amour...". Or, rien de moins insaisissable que la jeune fille, assise sagement dans son bureau, qui attend patiemment que Clerc se retourne et revienne à leur discussion. Elle est sous l'emprise de Clerc, comme la mère, figure archétypale des femmes qui ont suivi, qui ont imité le bon modèle. Élise mourra assassinée par Madeleine, sa propre mère, devenue folle de n'avoir pu être architecte, la seule à être hors cadre, et c'est donc elle par qui tout arrive, le désordre, la mort. Chez Raynal, les mères tuent les filles mais elles ne survivent pas à la mort des fils. Ainsi, Lucie de Brissac, qui meurt après que son fils est assassiné. Doux fantasme masculin comme l'on voit. Madeleine a voulu créer, bâtir; Raynal l'élimine dans la folie. Autre fantasme d'homme: l'élimination des femmes de la scène créative. On connaît les clichés de la critique académique sur l'artiste dieu. Dieu ne peut être qu'un homme.

Le regard de Clerc cadre donc le monde, la mer infinie, la ville, l'espace



social où Clerc assure les biens des riches après avoir tenté de les renverser dans sa jeunesse gauchiste. Le dos ostensiblement tourné, Clerc, comme la mer refluant, se retire en son for intérieur, geste théâtral s'il en est, pose de l'homme pensant, ailleurs, si loin, inaccessible... De la mer infinie le regard de Clerc daigne enfin se poser sur la jeune Élise. Elle a beau être riche et Clerc un petit-bourgeois sans avenir, elle est d'abord une femme et, à ce titre, elle prend le moins de place possible, les genoux serrés, "ses petites fesses effleuraient le bord de mon fauteuil". Abondent les signes de faiblesse et de fragilité, auxquels s'ajoutent les signes érotiques d'une "sensualité non éclosée". La suite est un dialogue où la jeune Élise, constamment sur la défensive, est fascinée par la virilité blasée du grand homme. Raynal, en quinze lignes, pose Clerc en maître quasi absolu, maître de l'espace, maître du temps (il suspend le dialogue, il le rythme à sa guise), maître des mots, maître des femmes. Élise, subjuguée, s'écrie à la fin: "Vous êtes vraiment le seul homme que j'aie jamais rencontré" (*sic*). Pour réactiver le mythe viril déconstruit par tant de femmes, d'hommes aussi, Raynal doit le dire explicitement, ce qui est en contradiction avec la fonction du mythe et son travail invisible, Raynal est obligé de le rabâcher selon la méthode Coué ou les rites religieux obsessionnels: l'homme est grand, l'homme est intelligent, l'homme est ceci, cela On n'est jamais loin du grotesque et c'est pourquoi les femmes parlent tant dans son roman. Elles ont à dire ça, la domination merveilleuse des hommes et, si elles le disent d'elles-mêmes, c'est donc qu'elle est légitime. Même les romans de la collection Harlequin sont plus modernes et réalistes.

Nous trouvons les mêmes éléments dans la première page du roman de Cornwell: l'eau, une vitre, un regard. La romancière ne dit rien de la fonction exceptionnelle de Scarpetta qui est médecin légiste. Cette première scène est au contraire une scène banale de l'oppression féminine.

Au lieu de la mer infinie de Raynal, l'auteure décrit une pluie qui inonde, qui submerge; il fait nuit, la vitre est noire. Le monde n'est pas cet espace ouvert que voit Clerc, où tout est repérable. Le monde que voient les femmes est d'abord masqué, difficile à voir, difficilement déchiffrable. La femme est interdite de regard. Et ce n'est pas un hasard si Cornwell a fait de son enquêtrice un médecin légiste qui voit justement ce que les autres ne voient pas, qui révèle et interprète les indices du crime sur les cadavres qu'elle dissèque, alors que les inspecteurs prennent docilement des notes.

Scarpetta est donc plongée dans un univers nocturne qui domine tout, la vie consciente et subconsciente. Elle ne décide de rien, la scène s'impose à elle sous la forme d'un cauchemar effrayant. "Une face blême oscillait derrière les vitres noires ruisselantes de pluie. Inhumain, c'était le visage informe d'une poupée confectionnée avec un bas de nylon, qui plongeait son regard mauvais dans ma chambre". Regard de mort, du tueur psychopathe qui veut l'anéantir parce qu'elle est femme. Cette vision renvoie à l'imaginaire violent commun aux femmes, fait

de fantasmes, d'obsessions sur les harcèlements et les agressions contre le corps féminin. Scarpetta n'est nulle part en sécurité, ni dans ce lieu intime par excellence qu'est la chambre à coucher, ni dans cet autre espace intime qu'est la vie psychique. La face blême est anonyme, mais au-delà de l'affaire criminelle en cours, cette face inconnue est emblématique de la haine des hommes, l'anonymat signifie sa permanence et son ubiquité. Et ce cauchemar préfigure la scène finale où, effectivement, le tueur agresse Scarpetta dans sa propre chambre. L'enquêtrice n'est pas encore révélée comme telle dans ces premières lignes, elle est seule, femme entre toutes, et c'est là la force de cette première page qui renvoie au vécu commun à l'ensemble des femmes.

Scarpetta est réveillée par un appel urgent: un nouveau crime a été commis par le tueur sadique. La victime: une jeune femme médecin comme Scarpetta, sauvagement torturée. Et contrairement à l'habitude qui fait du réveil un retour libérateur à la réalité, c'est le crime réel qui dépasse le cauchemar par son horreur. Le tueur a brisé chaque doigt de la victime, brisant là symboliquement sa réussite sociale et sa supériorité. Scarpetta s'identifie aussitôt à la jeune morte. Autant parce qu'elle est bouleversée que parce que l'assassin cible une catégorie particulière, des femmes indépendantes, qui ont réussi socialement. Et Scarpetta en est une représentante type.

Ainsi Cornwell produit un enchaînement de problématiques, ainsi s'articulent trois niveaux, trois procès qui mettent en scène accusés et victimes, hommes et femmes.

*Premier niveau:* l'intrigue policière elle-même, un *serial killer* tuant un type de femme bien précis, jeune, indépendante financièrement, célibataire. Il s'agit d'une nouvelle criminalité en relation directe avec l'émancipation sociale et privée des femmes. Le tueur ne tue pas quelqu'un de son entourage, mais les femmes qui remettent en cause sa supériorité de mâle. Toute femme de ce type est à abattre.

*Deuxième niveau:* le procès de Scarpetta, constamment aux prises avec la misogynie de son milieu professionnel majoritairement masculin. Elle n'est pas à sa place, elle est donc coupable. L'un de ses supérieurs, qui est d'ailleurs convaincu de sa compétence, lui tend un piège pour la chasser de sa fonction. En somme, il pense comme le tueur mais il a un pouvoir et, de ce fait, sa méthode est moins sanglante: il s'agira seulement d'éliminer socialement Scarpetta. La nouvelle misogynie des hommes est fondée sur la reconnaissance implicite de l'intelligence et de la valeur des femmes, voire sur une fascination, ce qui la rend proche de la forme la plus courante de l'antisémitisme.

*Troisième niveau:* allégoriquement la fonction de médecin légiste renvoie à l'autopsie générale d'un phénomène social, la criminalité masculine. Du chaos de chair déchiquetée, Scarpetta fait naître un ordre et une causalité: si la virilité est triomphante chez Raynal, elle est malade chez Cornwell, souvent dangereuse et antisociale. La romancière inverse les stéréotypes, c'est l'homme qui est

désordre. Il s'agit là d'une réflexion sociale, non de la passion fétichiste d'un quadragénaire en mal d'identité pour le cadavre d'une jeune fille.

L'opposition des deux auteurs correspond à la contradiction inhérente au polar, à sa recette d'écriture: l'importance des figures mythiques, des conventions, des poncifs, mais aussi la nécessité d'une écriture réaliste qui rende compte des mutations socio-économiques, politiques, idéologiques. Pendant longtemps la contradiction n'a pas été visible dans les polars masculins parce que la situation des femmes ne changeait guère. Mais, après les années soixante-dix, l'accès des femmes à des fonctions nouvelles, notamment à celle d'inspectrice, la génération actuelle d'auteurs s'emparant du roman noir urbain bouleverse les données.

Ainsi Cornwell, dans *Postmortem*, a refusé de faire de Scarpetta une figure fétiche, en voie de mythification; elle place au contraire tous les conflits vécus par l'enquêtrice dans la question générale de la différence des sexes. D'emblée, le point de vue féministe choisit l'écriture réaliste, gomme mythes et stéréotypes. Pour une évidente raison: ceux-là sont masculins. Mais cette écriture-là est-elle encore possible? Raynal, dans sa restauration du mythe viril, n'est ni réaliste ni contemporain, malgré une dénonciation politiquement correcte de l'aliénation des femmes – mais seulement dans la bourgeoisie. S'il veut restaurer le mythe, il est obligé de le dater à grands renforts de références cinéphiliques, littéraires, dans la vieille imagerie des femmes dévouées corps et âme qui mourront pour que le mythe survive. En somme Clerc/Raynal est un *serial killer* symbolique.

Cependant, cette opposition réel/mythe qui correspond, presque idéalement dans le cas de Cornwell et de Raynal, aux points de vue féminin, féministe/viril, misogyne, est loin d'être stable et générale. Ainsi les romanciers peuvent choisir la veine réaliste. Jean-Hugues Oppel n'hésite pas à mettre en scène, dans son roman *Six-pack*<sup>38</sup>, un homme vulnérable et névrosé qu'il oppose à une femme libre et forte. Marbella est inspectrice, elle a toutes les qualités, compétence, humour, charme, courage. Son collègue, Saverne, la laisse désarmée face au *serial killer* qui l'assassine. Si le cerveau de l'inspecteur fonctionne à merveille, sa peur des femmes (il est incapable de répondre aux avances de sa collègue qu'il désire pourtant), son impuissance l'empêchent d'abattre lui-même le tueur; il urine, il défèque dans la confusion la plus totale. Le scénario classique (l'homme tue le méchant et sauve la victime qui tombe dans ses bras) est remis en question par la présence de l'inspectrice qui désire, qui possède l'arme et peut faire justice. En la désarmant, Saverne brise le parcours de son émancipation. Le vieux scénario est impossible; l'homme a perdu son pouvoir, le nouveau est impensable, la femme possède tout. Il vaut mieux qu'elle meure. Certes, Oppel est réaliste et ose dire la faiblesse masculine, mais le désir est le même que chez Raynal et tant d'autres: à mort les nouvelles femmes, les femmes libres qui

---

<sup>38</sup> Jean-Hughes Oppel, *Six-pack*, Paris: Rivages et Payot, 1997.

prennent la place, les places.

Mais le revirement de Cornwell est beaucoup plus perturbant. Sept ans après *Post mortem* paraît *Mordoc*<sup>39</sup> où elle abandonne toute analyse féministe et progressiste. Scarpetta n'est plus femme parmi d'autres, elle est différente, exceptionnelle, reconnue et louée pour ses bons et loyaux services par le système lui-même, le FBI, fief masculin, omniprésent dans les romans postérieurs de l'auteure. La réussite de Scarpetta est devenue une affaire individuelle. L'enquête menée concerne aussi un *serial killer*, mais Mordoc est une femme, une universitaire frustrée, aigrie, qui se venge, par une tuerie sinistre, de l'Institution qui n'a pas reconnu son talent. Rien de plus misogyne et antiféministe à la fois que le message de la romancière: ce n'est plus un homme qui est un danger social, mais une femme. Parce qu'elle revendique. Une place légitime. Comme Scarpetta dans *Postmortem*. On peut voir dans ce reniement une conséquence de la position conservatrice de Cornwell. Si les conservateurs acceptent à la rigueur la réussite de quelques femmes, une position féministe est inconcevable car elle entraîne la contestation de l'ordre social dans son ensemble. Le revirement de Patricia Cornwell rappelle ce principe élémentaire, combien le féminisme est politique, qu'il a cette dimension qu'on lui refuse si souvent. Ici, par exemple, dans cette France si correctement à gauche, où les Raynal, les Opper, tant d'auteurs qui clament haut et fort leur antifascisme et leurs grands idéaux condamnent froidement à mort ou à la folie les femmes dans leurs fictions.

*Patricia Cornwell*, New York, 2000

---

<sup>39</sup> Publié en France par Calmann-Lévy en 1997. Titre original: *Unnatural Exposure* (1997).

## Construction des personnages

Je ne peux pas avoir sur ce que j'écris un point de vue clair et objectif, un regard critique, et il est très difficile pour moi d'en parler. Alors, ce que j'ai envie de faire, c'est de vous dire très rapidement comment j'ai construit mes personnages, quel est mon rapport avec les personnages.

Je suis historienne, et je l'ai été pendant longtemps. À 50 ans, j'ai eu envie de passer à l'écriture romancée. Je crois que la raison pour laquelle je suis passée au roman a beaucoup marqué la construction de mes personnages. J'ai été syndicaliste pendant toute une partie de ma vie. Syndicaliste dans l'interprofessionnel, jamais dans le milieu enseignant. Au cours de ces années de syndicalisme, j'ai vécu une expérience, j'ai animé une lutte qui a été pour moi quelque chose d'extraordinaire, la lutte des travailleurs turcs clandestins du Sentier pour leur régularisation en 1979-1980. Par la suite, j'ai très, très mal vécu les années Mitterrand, je me suis retirée de la vie politique assez vite après l'élection présidentielle de 81 et j'ai eu envie de laisser une trace écrite d'un combat qui, pour moi, avait été un des derniers combats porteurs de sens.

Donc, j'ai essayé d'abord de le décrire dans un texte historique, mais je me suis aperçue que c'était assez difficile, pas possible même, parce que je n'arrivais pas à rendre, à travers une démarche historique, ce qui avait été pour moi la richesse affective du conflit. Alors, j'ai eu envie d'en rendre compte à travers un roman et ce roman ne pouvait être à mes yeux qu'un roman noir.<sup>41</sup> Noir, parce que la réalité du quartier l'était, et noir aussi parce que c'est la littérature que j'aime.

Quand j'essaye ici de définir mes personnages, ce qui me frappe c'est que leur construction a beaucoup à voir avec l'expérience du quartier et l'expérience de la lutte elle-même. C'est à partir de la réflexion sur le quartier du Sentier et sur cette lutte que, petit à petit, se sont dégagés les personnages. Les choses se sont faites dans cette mécanique-là. Le Sentier, le quartier, mais aussi l'activité économique qui y est liée, et les hommes qui y travaillent, sont à mes yeux un archétype du roman noir. C'est, à la fois, un quartier tout à fait marginal dans l'économie et la société française et, en même temps, un quartier qui est totalement intégré à la vie d'une branche économique importante, la confection, fondamental pour la survie de cette branche, parfaitement connu de tous, parfaitement toléré. En même temps, c'est un quartier hors règle, hors des règles du code du travail, de la Sécurité Sociale, du contrôle de l'immigration, mais en même temps soumis à des règles qui sont ses propres règles internes, extrêmement fortes et tout à fait respectées. En même temps, c'est un quartier qui

---

<sup>40</sup> Historienne et romancière.

<sup>41</sup> Dominique Manotti, *Sombre Sentier*, Paris: Le Seuil, 1995.

vit dans une forme de violence latente très grande mais aussi avec des formes de relations interpersonnelles fortes, auxquelles les travailleurs sont très attachés. Je n'ai jamais rencontré un travailleur du Sentier qui, si on lui avait donné le choix, aurait préféré aller travailler en usine. Bref, c'est un milieu qui doit être décrit à travers un roman noir. Je ne suis pas sûre que je m'en sois rendu compte sur le moment mais, en essayant d'y réfléchir après coup, je m'aperçois que la construction des personnages a été très influencée par la perception que j'avais du quartier même et de la lutte qu'y avaient menée les Turcs. Alors c'est vrai que, du coup, il y a relativement peu de personnages féminins. Mais, je crois que les types de personnages que j'ai essayé de construire sont des personnages qui sont toujours assez complexes. Je ne cherche pas, à travers la mise en vie des personnages, une mécanique d'identification. Je ne cherche pas à m'identifier moi-même à l'un de mes personnages, pas plus que je ne cherche à provoquer cette identification chez le lecteur/la lectrice. De même que moi, quand je lis un roman, je ne cherche pas du tout à m'identifier à l'un quelconque des personnages. Si je suis confrontée à une littérature d'identification, j'ai le sentiment de perdre ma liberté de lectrice qui est une liberté très active, et ça ne m'intéresse pas. Je pense qu'un roman c'est un rapport. Un rapport entre l'écrivaine ou l'écrivain et le lecteur ou la lectrice. Je pense que la part de création de la lectrice est extrêmement importante, comme les interprétations brillantes qui viennent d'être faites sur différents auteurs en témoignent. Donc, je ne cherche pas à construire des personnages auxquels les gens sont sommés de s'identifier. Je ne cherche pas à construire des personnages qui débouchent sur une morale ou sur une vérité. De même que je ne cherche pas à construire des intrigues qui se terminent.

On parlait tout à l'heure d'Agatha Christie. Je trouve que c'est une bonne auteure. Comme personne ne peut la contourner dans l'histoire du roman policier, elle est systématiquement discréditée. J'ai relevé dans les articles du dossier du *Monde* de 1996 sur "Le polar au féminin",<sup>42</sup> quelques appréciations sur elle: "des personnages qui ne se tiennent pas, sans intérêt... de braves sentiments anglais habillés en confection... des paysages mous, d'incroyables médiocrités de la langue ", etc. Bon, on ne peut pas la contourner, on la discrédite. Mais, moi, je me rends compte, en essayant de réfléchir sur mes lectures adolescentes, que j'ai aimé chez elle la peinture d'un ordre social tout en surface, parfaitement fragile, puisque il est susceptible d'être remis en cause à tout moment et par n'importe qui, puisque tous les personnages peuvent être des assassins. Et quand l'ordre est enfin rétabli, à la fin du roman, parce que c'est vrai qu'elle le rétablit, ce n'est jamais que l'ordre des apparences, tout le monde le sait et elle la première.

Pour moi, dans ce que j'essaye d'écrire, il n'y a pas de rétablissement de l'ordre à la fin. En aucun cas. Rien n'est jamais bouclé. Comme dans une lutte

---

<sup>42</sup> Dossiers et documents littéraires du *Monde*, n° 12, juillet 1996.

sociale, une grève. À la fin d'une grève, on entend les gens rentrer en disant: "Rien ne sera jamais plus comme avant!" Bon, vous savez qu'il n'y a jamais de fin. Moi, j'essaye d'avoir des personnages de ce type et des situations de ce type.

Voilà. Ce n'est pas une lecture de mes personnages que je vous propose. J'essaye plutôt de dire comment je les ai construits.

*Dominique Manotti*  
Paris, 2000

## Questions brèves

Françoise PICQ

Je comprends, c'est comme cela que j'ai compris ton premier livre. Mais la question c'est: après. Pour tes livres suivants, tu t'es intéressée à d'autres milieux, comme le milieu du foot, bien avant le grand moment du foot<sup>43</sup>.

Dominique MANOTTI

D'abord, je n'envisageais pas du tout qu'il y ait une suite. Mais est-ce possible d'arrêter? Apparemment, non. En tout cas, il y a eu de fortes pressions pour qu'il y ait suite. Alors, je me suis demandée ce que j'avais envie d'écrire, toujours en fonction de mon expérience passée. Les choses sont claires: je voudrais faire une chronique des années Mitterrand, une chronique des années fric. Je ne sais pas si j'y parviendrais, mais le projet est là.

D'où l'envie d'écrire sur le foot, bien avant la Coupe du Monde, parce que le foot est un phénomène, peut-être pas central, mais certainement très important dans notre société. C'est un endroit où transite une quantité d'argent considérable et où se focalisent des tas de phénomènes. Qu'est-ce que c'est que le sport aujourd'hui? Qu'y a-t-il derrière? Comment s'emmêlent sport et politique? Quel est le sens de ces énormes manifestations de la Coupe du Monde? Comment se fait-il qu'aujourd'hui, où il y a si peu de participations à des mouvements sociaux forts, il y ait une participation de masse aussi importante à des manifestations de ce genre? Il y a vraiment beaucoup de questions qui se posent, que je me pose en tout cas. J'aurais bien voulu arriver à faire un roman fort sur le foot, sur ce phénomène tout à fait particulier qui touche à la fois à la réalité fondamentalement friquée des années 80-90, à l'imbrication étroite entre politique et fric, entre corruption et sport, entre drogue et sport, entre sport et virilité, et essayer de rendre compte un tout petit peu, aussi, de la passion populaire.

Voilà. On m'a demandé de garder les personnages. J'en ai exécuté un<sup>44</sup>, je ne reprendrai pas l'autre.

Nicole DÉCURÉ

Isabelle Roblin a parlé de Dorothy Sayers. J'ai trouvé ce petit livre d'elle, assez intéressant, qui s'appelle *Are Women Human?*<sup>45</sup> Elle dit: "Les imbéciles congénitaux dans les magazines me réclament parfois de parler de romans policiers du point de vue des femmes. À une telle requête, je ne peux que répondre: 'Ne soyez pas stupide. Autant demander quel est le point de vue des

---

<sup>43</sup> Dominique Manotti, *Kop*, Paris: Payot et Rivages, 1998.

<sup>44</sup> Dominique Manotti, *À nos chevaux!*, Paris: Rivages, 1997.

<sup>45</sup> Publié en 1947.



femmes sur le triangle équilatéral’ »<sup>46</sup>.

**Laurent ARURAUULT**

(A *Dominique Manotti*) En fait, il me semble que vous ayez quand même beaucoup de personnages masculins et assez peu de personnages féminins. Vous avez expliqué que vous ne souhaitez pas forcément une identification du lecteur au niveau des personnages mais néanmoins est-ce que dans l’avenir vous pensez développer plus de personnages féminins?

**Dominique MANOTTI**

Oui, j’ai peu de personnages féminins. Je pense que c’est en partie lié à ce que j’écris, c’est-à-dire à l’origine même des personnages mais pas seulement. Quand j’ai commencé à écrire *Sombre Sentier*, je suis partie de quatre personnages pour structurer le récit: un commissaire qui mène une enquête sur un trafic de drogue à l’intérieur du Sentier. Un jeune Turc qui anime la lutte des travailleurs de la confection; un commissaire de quartier, un personnage central du Sentier parce qu’il existe une relation très étroite entre les ateliers clandestins et la police d’arrondissement; et une femme “entrepreneuse”, entre guillemets, qui dirige tout un énorme circuit d’argent noir à l’intérieur du Sentier. Et puis, il s’est passé quelque chose que je n’ai pas maîtrisé. Au fur et à mesure que l’histoire avançait, les deux premiers personnages avaient un poids de plus en plus important et j’avais beaucoup de mal à faire vivre la femme. Pourtant, dans l’histoire, elle est omniprésente, tout le monde parle d’elle, c’est à elle que se réfère toute une partie du récit. Mais elle n’apparaît physiquement qu’à la fin du récit, dans les dernières scènes. Je crois que j’ai beaucoup de difficultés à faire vivre des personnages féminins, justement j’ai du mal à les tenir à distance.

---

<sup>46</sup> Dorothy L. Sayers, *Are Women Human?* Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans, 1971, pp. 30-31. 1<sup>ère</sup> édition: *Unpopular opinions*, 1947.

## Les limites de la loi: le personnage du “justicier” chez les femmes auteurs francophones contemporaines

Le personnage du justicier (c'est-à-dire celui qui, au nom d'une éthique personnelle, enquête et punit lorsque la loi s'en montre incapable) est un classique du polar, et du roman noir en particulier. Le “privé” américain, qui prend souvent le relais d'une police débordée ou corrompue, incapable de maintenir l'ordre, est souvent présenté comme le dernier rempart entre une société en déroute et une vague montante de criminalité. De ce fait, ses actions, même si elles sortent du cadre de la loi, sont justifiées. Si cela implique inévitablement une critique du système de justice, le message n'en est pas moins conservateur et misogyne, en particulier chez les auteurs, tels que Spillane et Ellroy, chez qui le catalyseur du désordre est le plus souvent une femme, toujours irrésistible, manipulatrice, se servant de sa sexualité et donc dangereuse. Sa destruction marquant le succès du héros, le justicier prône donc un retour à un ordre qui est avant tout masculin et si les auteurs nous offrent une critique de la société, elle vise avant tout l'inaptitude de la police et de la législature à maintenir un système dont l'une des valeurs de base est la hiérarchie des sexes, même si l'enquête se concentre *a priori* sur des éléments dissidents masculins. Ainsi donc, même si le personnage justicier traditionnel fait figure d'*outsider* du fait qu'il ne se tient pas strictement aux limites de la loi, il est néanmoins représentatif d'un ordre social et sexué bien défini. Cependant une des caractéristiques du roman policier est la régularité avec laquelle les auteurs ont su pervertir les règles imposées par le genre, en particulier en France où l'on note une tendance à critiquer, non seulement les points faibles des institutions, mais aussi le système lui-même. C'est peut-être ce qui explique en partie le nombre croissant de femmes qui écrivent dans ce genre: par le biais de l'histoire criminelle, c'est la société toute entière qui est placée sous le projecteur et la liberté d'action du personnage de justicier, une fois libéré de son rôle normatif traditionnel, ouvre la porte à l'expression de valeurs nouvelles.

La narration dans laquelle l'enquêteur ne fait pas partie du système, en particulier lorsque la première personne du singulier est utilisée, permet d'offrir une vision “excentrée” du monde et du procédé d'identification du lecteur au protagoniste (bien que certains auteurs, tels que Dominique Manotti, essaient de réduire cette possibilité autant que possible, ce phénomène est cependant très courant) et exige que cette vision soit assimilée et perçue comme étant “correcte”.

---

<sup>47</sup> Française, maîtresse de conférences à l'Université d'Édimbourg. B.A., Ph. D (*Hidden Strategies: The Social Construction of Gender in Racine*). Domaines de recherche: les femmes dans le polar contemporain; le XVII<sup>ème</sup> siècle, en particulier le théâtre et les femmes écrivains.

La marginalité du protagoniste, peut être flagrante (la SDF de *Dodo* de Sylvie Granotier par exemple<sup>48</sup>) ou plus subtile: Gloria Parker-Simmons chez Andrea H. Japp est professionnellement brillante mais ses problèmes psychologiques, qui sont eux-mêmes le résultat des abus dont elle a souffert, en font un témoin plutôt qu'une participante à la vie sociale. Quel que soit le cas, ce décalage par rapport à la norme force le lecteur à adopter une perspective qui peut être différente de sa vision habituelle du monde et à faire l'expérience, par personnages interposés, des préjugés auxquels font face les protagonistes. L'enquête du justicier étant nécessairement déclenchée par un sentiment d'injustice, la cohérence narrative du texte exige que le lecteur partage ce sentiment et donc les valeurs présentées, quelles que soient les différences entre sa position sociale et son style de vie et ceux du protagoniste justicier.

Le détective privé à l'américaine n'étant pas vraiment une profession représentative de la société française, on trouve donc, dans le rôle de l'enquêteur du polar français, deux possibilités: le policier ou para-légal et l'amateur. Le personnage justicier se retrouve le plus souvent dans cette dernière catégorie s'il est le protagoniste principal, mais il est aussi parfois l'objet de l'enquête, et la distinction entre l'acte moralement répréhensible et l'acte légalement criminel mais justicier (et donc dans une certaine mesure, moral) est alors dépendante de l'interprétation que nous en donne l'enquêteur.

Roman policier procédurier, de détection ou noir, les femmes auteurs nous présentent, dans de nombreux cas, des héros et héroïnes qui, même lorsqu'ils travaillent pour le système, font néanmoins figure de marginaux et sont plus préoccupés par la notion de justice que par l'application à la lettre de la loi.

Ils font, de ce fait, souvent face à des crises de conscience qui mettent parfois leur carrière en danger: c'est le cas chez Fred Vargas, Maud Tabachnik et, dans une certaine mesure, chez Japp et chez Manotti. Même s'ils ne commettent pas eux-mêmes l'acte justicier ou illégal, ils s'en font souvent complices en refusant de dévoiler ou d'arrêter le criminel. Il ne s'agit pas ici pour l'enquêteur de se faire le substitut d'un système qui marcherait si ses agents n'étaient pas corrompus, mais de mettre en lumière les faiblesses de ce système au niveau de ses principes fondamentaux. La justice et la loi sont juxtaposées pour montrer les limites de cette dernière: la loi n'est pas toujours juste. Stephanie Benson, dont les livres proposent une vision particulièrement manichéenne du monde, met en scène des policiers qui doutent de l'efficacité de leur tâche (entre autre lorsqu'ils sont confrontés à la corruption de leurs collègues, comme dans *Un singe sur le dos*), s'identifient aux victimes et leur promettent vengeance dans un effort de rédemption personnelle. Ainsi dans *Le loup sous la lune bleue*, le frère d'une enfant assassinée entre dans la police par souci de justice mais la conclusion du roman marque aussi sans équivoque possible la fin de ses illusions quant à

---

<sup>48</sup> Toutes les références se trouvent en fin d'article.

l'aptitude du système à fournir une solution juste et à punir les coupables.

Lorsque le justicier est un enquêteur amateur, la narration se doit dans une certaine mesure, pour être efficace, de positionner le lecteur du côté de la victime afin de provoquer et de soutenir son intérêt vis-à-vis de l'enquête. Lorsque nous avons à faire à une "justicière" (enquêteuse ou proie) et que son enquête est motivée par un désir de vengeance, on peut y voir une critique implicite d'un système qui se refuse à traiter tous ses citoyens de la même façon. Cela ne se limite pas, bien sûr, aux femmes et peut s'appliquer de façon identique à tout groupe social ne faisant pas partie de l'élite normative, mais ce système est particulièrement apte à accuser la victime lorsque c'est une femme et que le crime est d'une nature sexuelle. Nadine Monfils le fait remarquer par le biais de son Commissaire Léon: "Il croyait en la justice, pas dans les hommes qui la gouvernaient. Savait que les riches avaient plus de chances de s'en sortir que les pauvres et qu'il n'y avait aucune logique. Il avait vu des gens condamnés à des années de prison pour vol sans coups ni blessures, et d'autres à quelques mois seulement pour viols!" (*Madame Édouard*, p. 70). On en trouve également des exemples dans Stephanie Benson: "Les lois ne s'appliquent pas de la même façon pour tout le monde." (*Le loup dans la lune bleue*, p. 135). Bien que ceci semble être une évidence pour la plupart des lecteurs, les auteurs nous rappellent ainsi qu'il existe une morale au-delà de la loi et nous invitent à les suivre dans leur recherche de justice absolue. *Un été pourri* de Tabachnik, où les policiers montrent une curiosité malsaine sur le lesbianisme d'une femme violée et tuée, et *La raison des femmes* de Japp, où la mère de la victime d'un viol, elle-même prostituée, est convaincue qu'il serait futile de s'adresser à la police, nous fournissent des exemples concrets de la façon dont la non-neutralité des agents de la loi pousse la victime à poursuivre une action justicière. Les "justicières" sont, dans ces deux livres, les proies des enquêteurs et, de ce fait, ne semblent pas à première vue très différentes de tout autre personnage de suspect se livrant à une vengeance personnelle; mais la perspective du lecteur, qui est basée sur un binaire "coupable/innocent", est inévitablement perturbée lorsque le suspect commence à bénéficier de la protection du représentant de la loi (cela inclut bien sûr les membres des services policiers mais aussi ceux qui leur sont affiliés, tels que Gloria Parker-Simmons chez Japp).

La "complicité" qui se développe entre la proie et le chasseur, bien qu'elle soit passive plutôt qu'active, met en doute l'aptitude de la loi à produire une solution juste. La fracture entre loi et justice est symbolisée par la décision de son agent de ne pas faire "son devoir", de ne pas livrer le coupable à cette "justice" qui a des bases légales mais est incapable, aux yeux du "justicier" mais aussi à ceux de l'enquêteur et à ceux du lecteur, de produire une solution "morale".

Cette distinction entre loi et justice est particulièrement frappante dans la série des Sandra Khan de Tabachnik où la meurtrière du premier roman, dont la culpabilité n'est pas en doute, devient, dans trois romans subséquents,

l'enquêtrice, c'est-à-dire la représentante de la justice. Ce renversement nécessite, pour que le lecteur accepte cette position, que son crime initial soit perçu comme un acte, sinon moral, du moins salubre et nécessaire. Cela peut se faire précisément parce que, dans l'optique du roman noir en particulier, chacun peut devenir victime, enquêteur ou criminel (c'est le cas bien sûr du "justicier" qui a été la victime ou agit en son nom et qui peut remplir tour à tour plusieurs rôles). Ce glissement d'un rôle à l'autre semble particulièrement logique lorsque ce personnage est une femme: d'abord parce que le roman policier se veut réaliste et que les femmes sont encore exposées dans notre société à de nombreux dangers liés à leur genre. La dernière scène de *Gémeaux*, dans laquelle l'héroïne de Tabachnik, enquêtrice et donc chasseur, devient elle-même proie, épiée par le tueur qui a échappé à la police, est particulièrement intéressante à cet égard: la scène qui nous est présentée (deux femmes seules dans une maison isolée, surveillées par un homme qui attend le moment propice pour violer et tuer) a des résonances au-delà de l'intrigue à proprement parler; c'est un danger auquel toute femme peut être exposée, qu'elle soit ou non entrée en contact avec le milieu criminel. Ensuite parce que, bien que l'image de la femme-victime soit loin de représenter une nouveauté, lorsque ce statut change, lorsque la victime devient justicière, nous nous trouvons face à un concept qui peut être perçu comme servant précisément le but du roman policier dans son incarnation la plus fondamentale qui consiste à intriguer le lecteur, à lui faire peur peut-être, s'il s'identifie au personnage principal, à le faire lire jusqu'à la fin. En effet, la justicière ne bénéficie pas d'une autorité "naturelle" dans un univers patriarcal et les dangers auxquels elle est exposée, du fait de son sexe au cours de son enquête, rendent celle-ci d'autant plus ardue. Au-delà de toute intention didactique, comme celle souvent invoquée chez les auteures américaines de polar, le rapport des femmes à la loi, leur manque possible de confiance en cette institution, le désir de dépasser cette fonction de victime et la nécessité qui en découle de passer à une attitude justicière, ainsi que leur rôle d'*outsider* par excellence, font des femmes les protagonistes idéales du roman noir. L'héroïne de *La mort des bois* et *La mort des neiges* chez Brigitte Aubert, incapable de bouger, de voir ou de parler, pourrait être perçue comme l'ultime incarnation des difficultés auxquelles font face les enquêtrices et justicières lorsque l'accès à certains lieux ou à certaines informations leur est interdit, lorsque leur voix n'est pas entendue du fait de leur genre sexué. Il convient d'ailleurs de souligner que l'acte meurtrier commis par une femme, lorsqu'il n'est pas le résultat d'un désir de revanche lié à une transgression spécifique (comme le meurtre ou le viol d'un être proche par exemple), est souvent expliqué, de *Fatale* (Manchette, 1977) à *Une petite folie meurtrière* (Monfils, 1995), par les frustrations et mauvais traitements subis par les femmes dans le contexte domestique.

Si le roman noir américain traditionnel expose, comme le dit Reuter, un "conflit entre les valeurs de certains héros et un monde 'dégradé' dans lequel les

valeurs se sont perdues” (p. 61), les romans noirs contemporains, et en particulier ceux écrits par les femmes, soulignent l’importance de valeurs qui ne sont pas perdues mais qui, si elles sont reconnues par la loi en principe, ne sont pas toujours prises en compte dans son application. En effet, l’enquête de l’amateur est pratiquement toujours déclenchée par l’impossibilité pour la loi d’entrer en action, parfois tout simplement du fait du manque de confiance de la victime à l’égard de l’institution qui la représente (ce qui en soi suggère un échec du système), souvent à cause du refus des représentants de l’ordre de prendre les inquiétudes ou les plaintes de la victime au sérieux.

De nombreuses femmes auteurs de roman noir nous proposent donc des protagonistes qui sont marginalisés non pas par leur nostalgie vis-à-vis d’un “paradis perdu” où l’ordre et la loi seraient au service d’individus qui leur ressemblent mais par le fait qu’ils ne se reconnaissent pas forcément dans les forces sociales dominantes qui établissent ces lois: les femmes, les prostitué/es, les homosexuel/les, les SDF ont tous des raisons de se sentir marginalisés par la loi, ou du moins par ses agents. Cette situation peut devenir particulièrement ambiguë lorsque le représentant de la loi lui-même fait partie d’un groupe qui n’a pas toujours été protégé par la loi et qui fait encore face à bien des égards à des préjugés importants. C’est le cas par exemple du Commissaire Daquin de Manotti, dont les méthodes peu orthodoxes privilégient la notion de justice et qui fait preuve d’un certain cynisme en ce qui concerne l’aptitude de la loi à punir les coupables.

Cette aptitude est d’ailleurs souvent mise en question par la rupture du “contrat” traditionnel entre lecteur et auteur de roman policier qui veut que le coupable soit dévoilé et puni dans le dénouement de l’intrigue. Manotti, Monfils, Fonteneau, Brac, Tabachnik, pour n’en citer que quelques-unes, vont toutes, dans certains de leurs dénouements, à l’encontre de cette attente. Cette rupture, quand le coupable échappe à la justice, nous offre une vision plus réaliste du monde et établit clairement à la foi les limites de la loi et la présence constante de dangers qui entourent les victimes potentielles que nous sommes tous.

Il est à noter que l’attitude justicière est particulièrement explicite dans les romans mettant en scène des lesbiennes (Christa/Tabachnik/Charest) où il est clair que ce qui est illégal n’en est pas moins juste, que ce soit par légitime défense (Charest, *L’érablière*, p. 186: “Il l’avait mérité de toute façon”) ou parce que les représentants de la loi, ou la loi elle-même, ne sont pas capables ou refusent de protéger certains groupes. Il semble clair que la vogue des romans policiers dans les éditions lesbiennes spécialisées en Amérique du Nord est liée au besoin des lectrices de s’identifier à des protagonistes justicières dont la subjectivité correspond à la leur et pour qui l’action justicière est à la fois un acte libérateur et une revendication politique. On pourrait d’ailleurs dire que la production de ces maisons d’édition correspond le plus souvent à un mouvement social plutôt que littéraire.

C'est donc peut-être au niveau de ce qui constitue la justice, dans son sens le plus absolu plutôt que dans son sens légal, que la production récente de polars écrits par les femmes francophones se démarque du roman policier traditionnel, et en particulier américain, tout en continuant le courant engagé du néo-polar français, même si cet engagement se détache clairement de la volonté didactique affirmée que l'on remarque chez les femmes auteurs de polar aux États-Unis. Dans le roman français, l'engagement est plus subtil mais la critique du système de justice, de la loi elle-même et de la place des femmes dans la société se signale aussi souvent par la présence de personnages justiciers, par le manque de résolution nette de l'enquête (la proie du justicier, bien que clairement coupable légalement et moralement n'est pas amenée à la justice) mais surtout par le positionnement du lecteur du côté du justicier, qu'il soit proie ou chasseur. Or il est clair que la justice qu'il pratique va souvent à l'encontre des règles établies puisque sa marginalité n'est pas basée sur une perte de valeurs par la société mais au contraire sur des valeurs (telles que l'égalité des sexes, la validité de styles de vie encore considérés par beaucoup comme marginaux ou répréhensibles, les droits de groupes minoritaires) qui ne sont pas encore fermement établies dans les lois ou dans les esprits. On est donc loin des grands loups solitaires de la jungle urbaine américaine qui se battent seuls contre la dégradation d'un monde répressif et conservateur où être une femme, faire partie d'un groupe ethnique ou avoir une sexualité soi-disant déviante est en soi subversif et où les personnages appartenant à l'un de ces groupes sont le plus souvent représentatifs du désordre contre lequel se bat le justicier. Le justicier français contemporain créé par des femmes ne prône pas le retour à un ordre supposé idéal et menacé mais au contraire expose les faiblesses de l'ordre établi et propose au lecteur des valeurs nouvelles par le biais d'un positionnement "hors-la-loi".

## **Bibliographie des auteurs cités**

### **Brigitte Aubert**

*Les quatre fils du Dr. March*, Seuil, 1992

*La rose de fer*, Seuil, 1993

*Ténèbres sur Jacksonville*, Seuil, 1994

*La mort des bois*, Seuil, 1996 (Grand Prix de la Littérature Policière)

*Requiem Caraïbe*, Seuil, 1997

*Transfixions*, Seuil, 1998

*Le couturier de la mort*, Seuil, 2000

*La mort des neiges*, Seuil, 2000

*La morsure des ténèbres*, Seuil, 2000

### **Stephanie Benson**

*Une chauve-souris dans le grenier*, L'Atalante, 1995  
*Un singe sur le dos*, L'Atalante, 1996  
*Le loup dans la lune bleue*, L'Atalante, 1997  
*Crève de plaisanterie*, Le Poulpe/Baleine, 1997  
*Un meurtre de corbeaux*, Rivages/Noir, 1999  
*Sombre Liverpool*, L'Atalante, 1999  
*Brumes sur la Mersey*, L'Atalante, 1999  
*Carnivore express*, Seuil, 2000

### **Virginie Brac**

*Sourire kabyle*, Fleuve Noir, 1982  
*Mort d'un fauve*, Fleuve Noir, 1983  
*Cœur-caillou*, Fleuve Noir, 1997  
*Tropique du pervers*, Fleuve Noir, 2000

### **Danielle Charest**

*L'érablière*, Le Masque, 1997  
*L'échafaudage*, Le Masque, 1999  
*Conte à rebours*, Diesel Press, 2000

### **Emma Christa**

*Elles sont pas croyables*, Canaille/Revolver, 1996  
*Elles sont toujours pas croyables*, Canaille/Revolver, 2000

### **Pascale Fonteneau**

*Confidences sur l'escalier*, Série Noire/Folio, 1992  
*États de lame*, Série Noire, 1993  
*Les fils perdus de Sylvie Derijke*, Série Noire, 1995  
*Les damnés de l'artère*, Baleine/Le Poulpe, 1996  
*Otto*, Série Noire, 1997  
*La puissance du désordre*, Baleine/Instantanés du polar, 1997  
*Curieux sentiments*, Lignes Noires, 2000  
*La vanité des pions*, Série Noire, 2000

### **Sylvie Granotier**

*Comme un coq en plâtre*, Le Poulpe/Baleine, 1996  
*Sueurs chaudes*, Série Noire, 1997  
*Courrier posthume*, Baleine, 1998  
*Dodo*, Série Noire, 2000

### **Andrea H. Japp**

• *Série Gloria Parker-Simmons*  
*La parabole du tueur*, Livre de poche, 1996



*Le sacrifice du papillon*, Le Masque, 1997

*Dans l'œil de l'ange*, Le Masque, 1998

*La raison des femmes*, Le Masque, 1999

- **Autres**

*La Bostonienne*, Le Masque, 1991 (Prix Cognac)

*La petite fille au chien jaune*, Le Masque, 1993

*Elle qui chante quand la mort vient*, Le Masque, 1993

*C.S. meurtres*, Le Masque, 1994

*La femelle de l'espèce*, Le Masque, 1996

*Autopsie d'un petit singe* (Nouvelles), Le Masque, 1998

*Le septième cercle*, Flammarion, 1998

*La voyageuse*, Flammarion, 1999

*Entretiens avec une tueuse*, Le Masque, 1999

*Le silence des survivants*, Le Masque, 2000

### **Dominique Manotti**

- **Série Daquin**

*Sombre Sentier*, Éditions du Seuil, 1995 (Prix du Festival de Saint-Nazaire, 1996)

*A vos chevaux*, Payot/Rivages, 1997

*Kop*, Payot/Rivages, 1998

### **Nadine Monfils**

- **Série Commissaire Léon**

*Une petite douceur meurtrière*, Série Noire, 1995

*Monsieur Émile*, Série Noire, 1998

*Madame Édouard*, Vauvenargues, 1999

*La nuit des coquelicots*, Vauvenargues, 1999

- **Autres**

*Il neige en enfer*, Le Cercle, 2000

*Le silence des canaux*, Vauvenargues, 2000

**Yves Reuter**, *Le Roman policier*, Nathan, 1997

### **Maud Tabachnik**

- **Série Sandra Kahn**

*Un été pourri*, Viviane Hamy, 1994

*La mort quelque part*, Viviane Hamy, 1995

*Le festin de l'araignée*, Viviane Hamy, 1996

*Gémeaux*, Viviane Hamy, 1998

*Le tango des assassins*, Le Masque, 2000

- **Autres**

*La vie à fleur de terre*, Denoël, 1990

*L'étoile du temple*, Viviane Hamy, 1997

*Fin de parcours*, Viviane Hamy, 1997  
*Lâchez les chiens*, Flammarion, 1998  
*Les cercles de l'enfer*, Flammarion, 1998  
*L'empreinte du nain*, Flammarion, 1999  
*La mémoire du bourreau*, Hachette, 1999  
*Le sang de Venise*, Flammarion, 2000

**Fred Vargas**

*Les Jeux de l'amour et de la mort*, Le Masque, 1991 (Prix Cognac)  
*Ceux qui vont mourir te saluent*, Viviane Hamy, 1994  
*Debout les morts*, Viviane Hamy, 1995 (Prix de la ville du Mans & Prix Mystère de la critique)  
*Un peu plus loin sur la droite*, Viviane Hamy, 1996  
*L'homme aux cercles bleus*, Viviane Hamy, 1996 (Prix du Festival de Saint-Nazaire, 1997)  
*Sans feu ni lieu*, Viviane Hamy, 1997  
*L'homme à l'envers*, Viviane Hamy, 1999

*Fred Vargas*, Frontignan, 2000

## Questions brèves

*Fanny BRASLERET*

Je voudrais ajouter quelque chose par rapport à l'intervention de madame Pignon sur Patrick Raynal. Je suis d'accord avec elle: Raynal, dans ses écrits, réitère une vision très masculine, voire machiste. Par contre, je trouve qu'en tant que directeur de la Série Noire il a considérablement ouvert la collection aux romancières françaises et européennes. En effet en 1985, Claude Mesplède remarque que sur 783 auteurs de la collection, 39 seulement sont des femmes, dont deux françaises ("La Femme dans la Série Noire, Cigarettes, whisky et petites pépés", *Antoinette*, n°238, avril 1985). Or, depuis sa nomination en 1991, Patrick Raynal a publié les Françaises Michèle Courbou, Sylvie Granotier, Nadine Monfils, Chantal Pelletier, Michèle Rozenfarb, Catherine Simon, la Belge Pascale Fonteneau, l'Espagnole Maria Antònia Oliver, l'Italienne Nicoletta Vallorani, etc.

Deuxièmement, je souhaiterais poser une question à madame Manotti, concernant le processus d'identification. En tant que lectrice, vous dites refuser l'identification aux personnages de la fiction. Dois-je comprendre que vous passez directement à un second niveau de lecture, à une analyse de l'œuvre qui permet d'en dégager structures, intérêt et originalité? En d'autres termes, êtes-vous une lectrice critique?

*Dominique MANOTTI*

Il me semble qu'il existe une littérature qui est une littérature franchement d'identification. Je vais prendre deux exemples parallèles. *S.A.S* pour les hommes, c'est-à-dire qu'il ne se passe strictement rien sauf un certain nombre de scènes pornographiques reliées par une histoire vague, et ça se lit beaucoup parce que le lecteur se rêve à la place du héros. Pour les femmes, la collection Harlequin, ou Barbara Cartland, qui somment la lectrice (il n'y a que des lectrices) de s'identifier à la jeune fille méritante à qui il arrive toujours la même chose et qui finit par épouser le bon docteur. Ce genre de littérature ne m'intéresse pas, quel que soit le sens de l'identification. Et je trouve, dans la littérature féministe américaine, un certain nombre d'œuvres du même type, c'est-à-dire qui sont faites consciemment pour que la lectrice s'identifie au personnage féminin principal.

Moi ce que j'aime, effectivement, c'est la littérature qui me fait vibrer, qui me fait penser, qui me permet une lecture critique du milieu, de la société, des personnages qui sont retranscrits. J'aime entretenir des rapports complexes avec ce que je lis.

*Danielle CHAREST*

J'aurais des petites questions et remarques en rapport avec ce que tu as dit tout à l'heure, Véronique Desnain, à propos des romans féministes étatsuniens, à savoir que ce n'est pas nécessairement de la bonne littérature dans la mesure où elle est idéologique. Le terme "idéologique" est-il approprié?

*Véronique DESNAIN*

Non, je ne pense pas que ça vienne de l'idéologie. Ça vient du fait qu'on a des éditions, telles que Naiad, qui produisent dix romans par mois<sup>49</sup> et que, tout comme Harlequin par exemple, ils ont une liste de choses qui doivent arriver à la page 50, à la page 80, à la page 120. Dans le roman policier ça ne marche pas très bien parce qu'on a quand même besoin de surprise de temps en temps.

*Danielle CHAREST*

Première chose, le fait que ce mécanisme soit attribué à des romans écrits par des femmes ou des lesbiennes me gêne parce que des collections françaises, par exemple les éditions Baleine, tout en se donnant une image d'extrême-gauche, sont extrêmement misogynes et sexistes et ce, de manière répétitive, dans des scénarios au déroulement prévisible. Je pense à un auteur comme Lecas qui reproduit dans ses romans une idéologie sexiste, photocopiée et re-photocopiée depuis la naissance du genre, sans que pour autant ses romans, dont il suit la ligne idéologique soient étiquetés masculins, ce qui est pourtant le cas. Cependant, dès qu'on parle de romans écrits par des femmes ou des lesbiennes, ceux-ci sont étiquettes féminins. Or le roman "masculin" s'est constitué, et depuis fort longtemps, à partir d'une tradition d'un déroulement du scénario et d'un contenu idéologique dont la répétitivité est particulièrement monotone. Il est donc impossible de catégoriser les romans écrits par des femmes et des lesbiennes sans aussi analyser le pendant masculin de la production.

Deuxièmement, en ce qui concerne la question de l'identification, je crois que, de quelque côté qu'on se situe à titre de lecteur, on échappe difficilement au processus d'identification à un personnage ou à son inverse, à savoir le rejet de ce personnage. Vos personnages, Dominique Manotti, luttent contre la droite. Il y a fort à parier que les lecteurs de droite les rejeteront alors que ceux de gauche établiront une relation d'identification minimale. Du fait que votre inspecteur Daquin soit un homosexuel, il suscite forcément des réactions variées selon l'idéologie du lecteur.

*Dominique MANOTTI*

Que des lecteurs aient des réactions par rapport aux personnages de mes romans, je l'espère, sinon, ce serait raté. Mais ces réactions peuvent être multiples et ambiguës. On peut avoir de la tendresse, de l'affection, du désir pour tel ou tel

---

<sup>49</sup> Pas tant. Entre deux et quatre. NDLR (ND)

sans qu'il soit l'incarnation du bien et tout en haïssant d'autres aspects de sa personnalité. L'identification, pour moi, c'est l'adhésion et c'est ce que je cherche à éviter. Par contre, je vais peut-être vous choquer, je pense qu'on peut lire un auteur totalement différemment de ce que lui a entendu écrire.

*Danielle CHAREST*

Là, j'en suis tout à fait persuadée. Mais je pense qu'il est important de définir aussi ce qu'on entend par "identification" parce que ce terme est sujet à différentes interprétations.

*Michèle Rozenfarb*  
Toulouse, 2000

*Stephanie Benson*  
Toulouse, 2000

## **De Chicago à Los Angeles: l'Hollywoodisation du féminisme <sup>50</sup> (Interlude post-prandial avec projection d'extraits de film)**

Le cinéma se nourrit fréquemment de la littérature en lui empruntant idées et scénarios. Les œuvres dont le cinéma s'inspire sont quelquefois peu connues et alors le septième art les "met en lumière". D'autre fois, le roman a du succès et le cinéma s'en empare pour profiter de cet engouement. Le résultat peut être bon: une bonne histoire est une bonne histoire et le suspense s'exprime par des moyens différents sur la page et à l'écran. Humphrey Bogart et Howard Hawks n'ont pas trahi l'essence du personnage de Philip Marlowe et ces films font encore les belles soirées des ciné-clubs et cinémathèques. Cependant, le mariage entre les deux media n'est pas toujours heureux, notamment en ce qui concerne les œuvres féministes: ce sont des mariages de raison et non d'amour! Alice Walker n'a pas été très satisfaite de l'adaptation de Steven Spielberg de son roman *The Color Purple*<sup>51</sup> mais sans doute le père de E.T. n'était pas un choix inspiré. Était-ce d'ailleurs un choix? Les romans de Sara Paretsky ont été adaptés par un metteur en scène beaucoup moins prestigieux et l'auteure n'a pas été satisfaite du résultat bien qu'elle ait essayé de rester positive. Les lectrices, elles, celles qui ont aimé les romans pour ce qu'ils apportaient de neuf à la littérature policière, ont été non seulement déçues mais, pire, se sont senties trahies car l'image du personnage central est totalement pervertie.

Alice Walker et Sara Paretsky ne sont pas naïves et elles ne manquent pas de sens politique. La vente des droits sur ses romans aux studios Disney a permis à Sara Paretsky de quitter son travail pour se consacrer à l'écriture à plein temps. C'est donc les yeux ouverts qu'elle a fait ses choix.

Cependant, en prenant le film *V.I. Warshawski*<sup>52</sup> en exemple, il est intéressant de voir ce que Hollywood fait du féminisme et comment. Le film est critiquable, non parce que c'est un mauvais film (tout le monde a le droit à l'erreur) mais parce qu'il est une trahison idéologique. En prenant une héroïne féministe connue, multidimensionnelle, complexe et en la transformant en une femme dont le seul souci est sa vie amoureuse et son désir (inavoué) de maternité, Jeff Kanew a essayé de la faire rentrer dans le rang. Le film a été un échec. Tant mieux. Un chroniqueur astucieux, à la sortie du film, conseillait aux écoles de cinéma de prendre ce film comme exemple de ce qu'il ne faut pas faire en

---

<sup>50</sup> Cette présentation était destinée, grâce à des extraits vidéo, à faciliter la digestion et faire une récréation avant de se remettre aux choses sérieuses. Comme on ne peut montrer ici les extraits, l'argumentaire est développé.

<sup>51</sup> Alice Walker, *The Color Purple*, New York: Harcourt Brace Jovanovitch, 1982.

<sup>52</sup> Film de Jeff Kanew, réalisé en 1991 pour Hollywood Pictures.

adaptant un roman à l'écran<sup>53</sup>.

Sara Paretsky a été une des premières à introduire un personnage de femme détective privée dans ses romans et elle est généralement considérée comme l'une des meilleures, si ce n'est la meilleure dans cette veine. Ses romans sont ouvertement féministes et politiques. Le scénario du film emprunte des éléments des trois premiers romans<sup>54</sup> pour construire sa propre histoire. Les ingrédients sont passés au mixer, on ajoute une sauce et le navet est servi.

L'hollywoodisation est pratiquée dans plusieurs domaines.

### **Les relations aux hommes**

Dans les romans, V.I. est une femme indépendante (trop indépendante même se plaignent ses ami/es) qui vit seule et qui choisit les hommes avec lesquels elle a une relation, qui décide quand et où elle les verra. Dans le film, V.I. Warshawski est une femme trompée qui, pour se venger, chausse sa pantoufle de vair (des souliers à talons aiguilles rouges pailletés d'un goût très sûr) et fait un croche-pied à un homme dans un bar pour le draguer. Au cas où on aurait manqué l'allusion à Cendrillon (et donc la quête du Prince Charmant), celle-ci est mentionnée deux fois.

Le choix des personnages masculins est peu judicieux. Le journaliste trompeur est, dans les romans, un amant occasionnel mais surtout un concurrent sur la plan professionnel et V.I. arrive toujours à la solution avant lui. Cet aspect est totalement ignoré, comme si le seul enjeu entre hommes et femmes ne pouvait être qu'amoureux. Le personnage de l'homme dragué est, dans la fiction, un cousin qu'elle aime beaucoup et qui meurt au début du deuxième roman. Pourquoi en faire ici un amant potentiel sinon pour limiter à la séduction les rapports homme-femme? Peut-être aussi qu'inconsciemment les scénaristes ont voulu introduire une notion d'inceste (trop tabou pour être explicitement exploité par un cinéma de type grand public).

En réduisant les rapports entre Vic et les hommes, le cinéaste réduit le personnage. Mais il a tellement peur qu'il reste un résidu de féminisme qu'il utilise une allusion grossière aux femmes castratrices lorsque V.I. menace Murray d'un casse-noix. Ce cinéma prend les spectateurs/rices pour des demeuré/es auxquels il faut répéter les choses plusieurs fois, mettre les points sur les *i* (en forme de cercle même, à la façon des adolescent/es), pratiquer l'*overkill* (le trop tuer).

---

<sup>53</sup> Philip French. *The Observer*. Cité par John Walker (dir.), *Halliwel's Film Guide*. Londres: HarperCollins, 1995.

<sup>54</sup> *Indemnity Only* (1982) = *Chronique d'une mort assurée*; *Deadlock* (1984) = *Au point mort*; *Killing Orders* (1985) = *Un clergé pas très régulier*.

## **Le corps**

Le corps est très présent dans les romans de Sara Paretsky: il court, il prend des douches, il souffre, il s'habille, il se nourrit, il se bat, il a de multiples fonctions. Dans le film, il est quasiment uniquement objet érotique. Le film commence par une vue des jambes de V.I. qui court en short et se fait siffler par des hommes et le plan continue en fondu enchaîné sur une autre vue des jambes de l'actrice, en chaussures à talons, marchant lentement dans les rues de la ville. L'allusion péripatéticienne est limpide et grossière, reprise un peu plus tard par la chaussure rouge. La traduction française, en donnant au film le titre *Un privé en escarpins*, ne s'y est pas trompée. Diverses autres scènes ne sont là que pour nous donner un aperçu de l'anatomie de Kathleen Turner. La salle de bains où elle se prélassait dans la baignoire est envahie par trois personnes, l'une après l'autre qui font comme si c'était un salon. V.I. est violée symboliquement: elle perd sa liberté (personne ne vient chez elle sans être invité/e normalement), elle est mise en position d'infériorité (nue dans l'eau), elle se fait agresser, impose une garde d'enfant. Elle est réduite à la passivité, sous le regard des autres. Un peu plus tard arrive une scène gratuite et ridicule où elle prend le taxi en robe du soir en lamé noir (ce fantasme du clinquant fonctionne bien chez Kanew) recouverte d'un peignoir (l'association robe sexy et robe de chambre est transparente) avec aux pieds des pantoufles en fourrure (encore!), déclare au chauffeur qui la lorgne dans le rétroviseur que ce sera son pourboire (le ton de la plaisanterie n'enlève rien au fait qu'il s'agit quand même de vendre son corps) et termine sur les quais dans un accoutrement ridicule, au milieu des flics, pour commencer son enquête. Vers la fin, quand elle retourne sur les quais pour rencontrer l'assassin, elle emporte un sac à mains, cet accessoire si féminin qui, comme les chaussures à talon, limite la liberté de mouvement. Dans les romans, V.I. ne s'embarrasse jamais de sac, consciemment, pour garder les mains libres. Tous ces détails, sous prétexte de comédie, minimisent et ridiculisent. Comment prendre au sérieux une détective qui se promène dans de tels accoutrements? Elle "joue" à la détective dans ce film, donc tout le monde peut rentrer tranquille à la maison avec ses certitudes intactes sur les hommes et les femmes.

## **L'action**

Pour dénigrer encore plus la profession de détective chez une femme, le film nous montre V.I. qui emmène une jeune adolescente avec elle lors de son enquête et la met ainsi en position très dangereuse lors d'une course poursuite sur les canaux de Chicago où les balles sifflent. Cela démontre que ce ne peut pas être un métier bien difficile ni dangereux puisqu'on y implique une enfant (ou alors V.I. est une imbécile inconsciente et même le film ne va pas jusque-là) et que, vu le plaisir qu'y prend Kat, c'est "jeu d'enfant", donc pas sérieux.

A la fin du film, selon le scénario, V.I. devait être sauvée d'abord par le journaliste et, plus tard, par un passant. C'est l'actrice, Kathleen Turner, qui a



insisté que c'était impossible et que le personnage devait s'en sortir seule. On a donc évité le pire.

### **La maternité**

Une femme sans enfant ou sans instinct maternel n'est pas une vraie femme et les trois scénaristes (hommes) ont donc joué sur cette veine. V.I. se voit confier Kat qu'elle prend donc sous son aile et entreprend d'éduquer. Ceci est très loin aussi des romans. De plus, la mère de Kat est présentée comme un "monstre" puisqu'elle n'aime pas sa fille (chose impossible comme chacun/e sait) et qui va la tuer pour s'approprier l'héritage de son ex-mari. Il est donc normal que ce monstre meure à la fin.

### **Moralité**

La confrontation finale a lieu entre deux femmes, V.I. et la mère de Kat. Le cinéma adore les femmes qui se battent entre elles. Dans les romans, V.I. ne tue jamais. Sara Paretsky le refuse, même au mépris de la vraisemblance.

Dans le film, la mère de Kat tue son deuxième mari, non pour sauver sa fille comme on le croit tout d'abord mais pour s'approprier l'héritage et faire accuser le mari qu'elle vient de tuer du double meurtre de son premier mari et de sa fille. Il fallait y penser. Elle doit payer sa double faute (mauvaise mère et pire épouse) en se faisant tuer aussitôt. V.I. la tue. Elle ne pouvait pas tuer un homme. Une femme ne peut tuer qu'une femme, dont la vie est sans doute moins importante, car si les femmes (ou plus précisément les *bonnes* femmes) commençaient à tuer les hommes, où irait-on? Seule une *mauvaise* femme, comme Paige, peut tuer un homme, à condition d'être exécutée sur le champ.

Présenter V.I. Warshawski à la façon de Kanew équivaut à faire un film sur Marie Curie comme laborantine ou Simone de Beauvoir comme prof. Cependant, on pourrait dire que critiquer Kanew c'est comme tirer sur un corbillard. Mais quelle prétention peut amener quelqu'un dont le seul titre de gloire est un film appelé *The Revenge of the Nerds (La vengeance des crétins)* à adapter le meilleur de la fiction policière féministe? S'agit-il d'une tentative de vengeance d'un crétin contre les féministes? Ou est-ce simplement que confronté à un sujet bien au-dessus de ses capacités il est retombé, par facilité, sur les clichés et recettes biens éprouvés? V.I. était trop pour lui.

"Ne sous-estime jamais la capacité d'un homme à sous-estimer une femme", dit V.I. dans le film.

Cela pourrait être la légende du film.

## L'antisémitisme, pourquoi?

Je m'appelle Maud Tabachnik et suis auteure de romans noirs. J'ai été contente de participer à cette journée de l'ANEF, en tant que femme et en tant qu'écrivaine car je pense que les modèles que l'on met en scène dans les livres ou les films ont une importance pour l'appréhension qu'ont les femmes de leur identité.

Le thème que m'a "im-proposé " Danielle Charest pour mon intervention ne m'a pas semblé être en rapport avec le thème général puisqu'elle m'a demandé de parler de l'antisémitisme. L'antisémitisme, je l'évoque dans mes livres, parce que je suis juive, comme d'autres parlent de racisme et de négritude parce qu'ils sont noirs.

Cependant, dans la littérature noire ce n'est pas un thème que l'on retrouve beaucoup parce que cette littérature est par essence subversive et tombe rarement dans les pièges racistes et antisémites dans lesquels se sont engouffrés des auteurs comme Céline, Rebatet, Drieu La Rochelle, entre autres, qui ont profité d'une époque éminemment cruelle pour distiller leur haine, ou même un auteur, pourtant subversif comme Jean Genet qui, pour des raisons personnelles et intimes s'en est pris aux Juifs à une autre époque sous couvert d'antisionisme.

Peut-être pourrait-on trouver des relents d'antisémitisme chez un James Hadley Chase, un Léo Mallet, ou Agatha Christie, mais jamais ces auteurs n'ont été aussi loin dans l'ignominie qu'un Céline ou un Rebatet, se contentant, et c'est déjà trop, de clichés parfois nauséeux.

Je me suis donc demandée pourquoi ce thème figurait aujourd'hui et j'ai pensé qu'il fallait peut-être le rapprocher, dans une certaine mesure, de l'oppression faite aux femmes, infiniment moins mortelle, par chance, bien que..., et j'ai immédiatement pensé à la persécution faite par l'église catholique (dans nos pays occidentaux) aussi bien aux femmes qu'aux Juifs et qui serait responsable de ces deux oppressions.

Jules Isaac, éminent historien français, a parlé du temps du mépris en ce qui concernait les Juifs et je pense que cette idée destructrice a été également appliquée aux femmes en ce qu'elles représentaient pour les pères de l'église un continent inconnu et fatalement dangereux, comme l'étaient les Juifs à leurs yeux, tenants fidèles d'une croyance qu'ils combattaient, bien qu'ils en soient issus, comme s'ils voulaient tuer le père.

---

<sup>55</sup> Auteure que l'on peut situer du côté du renouveau du roman policier en France et qui a, à son actif, une quinzaine de romans à ce jour.

*Andrea JAPP*

Non, je n'y crois pas du tout. L'oppression des femmes est un phénomène extrêmement général. L'église catholique y a sans doute participé mais ce n'est pas la seule, loin s'en faut. Je ne pense pas par ailleurs qu'il y ait d'études sociologiques ou féministes qui permettent d'attester qu'il n'y avait pas une oppression des femmes avant le christianisme et je doute que la religion... Disons que l'avant-catholicisme n'était pas non plus une époque de valorisation de la femme. Réduire l'oppression de la femme à l'église catholique me semble très contemporain comme vision.

*Maud TABACHNIK*

J'ai voulu faire cette analogie historique parce que je ne sais pas autrement comment relier le féminisme et l'antisémitisme dans le roman noir et suis obligée de m'en tenir à des généralités.

*Andrea JAPP*

Que tu parles de la persécution des Juifs comme stratégie du pouvoir religieux, je veux bien. Maintenant, comparer les deux ne me semble pas recevable dans le sens où, dans le cas des Juifs, il s'agit d'extermination, physique. Au contraire, l'oppression des femmes n'avait pas pour but leur élimination mais leur mise en soumission. On ne parle pas de la même chose.

*Maud TABACHNIK*

Il est évident que je ne compare pas et me garde de ce genre d'amalgame. L'Église ne voulait pas la destruction des femmes parce que ce sont elles qui font les hommes, n'empêche qu'elle les a privées de la reconnaissance de leur âme, ce qui en ce temps signifiait une presque destruction.

*Andrea JAPP*

Si on limite à l'Occident, le post-christianisme est responsable de l'oppression des Juifs. Elle a relayé l'oppression des femmes qui, à mon avis, préexistait.

*Maud TABACHNIK*

Pas de la même manière, même dans le bassin méditerranéen...

*Andrea JAPP*

Madame Amalric demande quel est le rapport avec le polar.

*Hélène AMALRIC*

Non, je voudrais juste rappeler que le programme de la journée s'intitule "Féminisme et roman policier".

Maud TABACHNIK

C'est mon problème, et dans ce cas je suis obligée de parler de mes livres. Ça ne me gêne pas, remarquez. Dans mes romans je me bats contre la barbarie quotidienne, installée et reconnue. Et je fais aussi en sorte que les femmes, qui sont en général les personnages centraux de mes romans ne soient pas présentées comme des victimes mais réagissent et se battent, quelle que soit l'époque, puisque j'ai écrit deux polars historiques, qui pour l'un se passait en Champagne au XIV<sup>ème</sup> siècle<sup>56</sup> et pour l'autre à Venise au XVI<sup>ème</sup> siècle<sup>57</sup>, et dont les héroïnes sont ce que j'appelle des "femmes entières" dans la mesure où elles n'ont pas accepté, comme mes personnages contemporains, l'excision mentale qui a fait des femmes des handicapées de l'action et de la révolte. Andrea Japp nous racontait plus tôt un drame qui s'est déroulé sur un parking à Vélizy où un homme a pu violer trente femmes en les menaçant d'un couteau et en les obligeant à s'installer dans sa voiture, lui-même faisant le tour pour s'asseoir à la place du passager. Cette histoire est, pour moi, la parfaite illustration de l'infériorisation faite aux femmes comparativement à la glorification de la violence installée par les hommes et qu'elles ne cherchent ni à combattre ni à remettre en cause, le plus souvent.

Dans mes livres j'essaye de faire toucher, au travers d'une fiction, la possibilité qu'ont les femmes de se défendre contre les hommes et ne plus les subir. Qu'un homme ait pu agresser trente femmes sans qu'aucune ait le réflexe de le frapper, de lui résister ou simplement de s'enfuir en dit long sur l'intériorisation de la notion de faiblesse que l'on a inculquée aux femmes et à la castration morale dont elles ont été l'objet.

---

<sup>56</sup> Maud Tabachnik, *L'étoile du temple*, Paris: Viviane Hamy, 1997.

<sup>57</sup> Maud Tabachnik, *Le sang de Venise*, Paris: Flammarion, 2000.

## Questions brèves

*Une intervenante*

La castration et l'excision n'ont pas tout à fait le même sens, ni les mêmes applications, ni les mêmes objectifs.

*Maud TABACHNIK*

Philosophiquement c'est la même chose. C'est pour enlever la force aux femmes. Quand on empêche un être humain d'être "entier" j'appelle ça: castration.

*Nicole DÉCURÉ*

J'ai une question. J'ai bien lu certains livres dont *Gémeaux*. Dans *Gémeaux*, il est écrit, à propos de Sandra Kahn, qu'elle est "femme juive et lesbienne"<sup>58</sup>. C'est un ordre ou c'est sur le même plan?

*Maud TABACHNIK*

Ça dépend de ce qu'on veut se reconnaître comme identité. Pour certaines c'est d'abord leur judéité, pour d'autres c'est leur féminité ou encore leur identité sexuelle. En ce qui concerne Sandra Khan, je pense qu'elle est assez libre pour n'être déterminée ni par l'un ni par l'autre, tout en conservant et affirmant ses trois états.

*Nicole DÉCURÉ*

Sont-ils sur le même plan?

*Maud TABACHNIK*

Ça me semble quand même moins difficile d'être femme que d'être juive et lesbienne.

*Nicole DÉCURÉ*

Donc, c'est par ordre décroissant. Je continue sur ces trois mots. Il y a aussi le général dans *À l'horizon les ténèbres*. Page 41, le général antisémite définit un personnage femme en disant "juive, femme et militaire"<sup>59</sup>. Cela semble être par ordre d'insulte. Est-ce que ça veut dire que "juive" est la plus grosse insulte, suivie de femme, puis de militaire?

*Maud TABACHNIK*

C'est-à-dire que ça coûte plus cher dans la vie. C'est par ordre de dangerosité... et de mépris. Pour cette "culotte de peau"<sup>60</sup>, les trois particularités

---

<sup>58</sup> Maud Tabachnik, *Gémeaux*, Paris: Viviane Hamy, 1998, p. 174.

<sup>59</sup> Maud Tabachnik, *À l'horizon les ténèbres*. Paris: Viviane Hamy, 1996, p. 41.

<sup>60</sup> D'après *Le petit Robert*, cela désigne un "militaire borné". NDLR (ND)

sont aussi détestables. Comment peut-on être militaire en même temps que juive et femme? Et vous savez, quand on écrit on ne prend pas une balance pour peser l'ordre des mots.

Nicole DÉCURÉ

Et le subliminal?

Maud TABACHNIK

Vous faites allusion, j'imagine à mon livre *L'empreinte du nain*<sup>61</sup> paru chez Flammarion et qui mettait en scène une action d'emprise sur les esprits par le mode subliminal. Eh bien le subliminal technique que l'on connaît maintenant pourrait sans doute être rapproché du subliminal employé par les antisémites et les anti-féministes tout au long des temps et qui était du même genre, sournois, rampant et efficace.

Nicole DÉCURÉ

Une autre question qui n'a rien à voir. Sandra Khan dit, dans *Gémeaux*: "Je crève de ne pas avoir une arme"<sup>62</sup>. Alors, pourquoi ne pas l'armer?

Maud TABACHNIK

Parce qu'il n'y a pas de raison d'armer une journaliste qui n'a besoin que de son stylo et de son calepin. C'est vrai que moi aussi parfois je voudrais être armée, mais d'un autre côté c'est extrêmement dangereux par la facilité que ça donne. Sandra Khan en fin de compte se débrouille très bien sans. On va laisser ça aux hommes qui ont moins de possibilités.

Nicole DÉCURÉ

On va dire ça comme ça. Merci.

Laurent ARURAUULT

J'ai bien compris la prise de conscience au niveau des femmes. Mais est-ce que cela doit forcément passer par la notion de dangerosité que vous avez présentée? Est-ce que vous croyez que la solution est dans la création d'une dangerosité de la femme par rapport à l'homme, c'est-à-dire une opposition de la femme par rapport à l'homme?

Maud TABACHNIK

L'opposition de l'homme par rapport à la femme marchant depuis des millénaires, je ne vois pas trop la façon de la combattre. Je ne crois pas à la vertu de la prière. Je crois davantage à celle de la résistance, même physique. La

---

<sup>61</sup> Maud Tabachnik, *L'empreinte du nain*, Paris: Flammarion, 1999.

<sup>62</sup> *Op. cit.*, p. 194.

philosophie est valable dans un contexte protégé. Quand vous êtes agressée par trois bonhommes qui en veulent à votre sac, difficile de parlementer.

*Laurent ARURAU*

Ne pensez-vous pas que le fait d'afficher seulement une notion de dangerosité, d'entrée comme ça, cela ne posera pas de problème? Par rapport au judaïsme, c'est justement ça le ...

*Maud TABACHNIK*

Justement par rapport au judaïsme, c'est clair. Tant que les Juifs se contentaient de prier et d'étudier le Talmud on les a découpés en rondelles. À partir du moment où ils ont décidé de faire comme tout le monde, de prendre un fusil, ils sont respectés et craints. Le monde déteste quand les victimes d'hier deviennent les vainqueurs d'aujourd'hui. Ça change ses habitudes. Si un jour les femmes prennent le pouvoir dans certain pays et changent les données, il y aura une levée de boucliers. Il n'y a qu'à voir chez nous les virulentes critiques contre le système américain qui a pourtant été le premier à changer la destinée des femmes, et la tendresse romantique affichée pour ces pays où la femme a moins d'importance que trois chèvres.

Quand vous pensez qu'à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle dans un pays comme la France on est obligé d'imposer une loi pour la parité comme si les femmes étaient des débiles mentales ou physiques, prouve justement que rien ne change spontanément dans la tête des hommes. *Le Monde* a publié hier un sondage sur les nouveaux pères<sup>63</sup>. Les femmes s'occupent toujours de 80% des tâches ménagères en plus de leurs activités professionnelles. C'est bien si elles l'acceptent. Mais ont-elles le choix si elles ne le décident pas en faisant justement la guerre? Et pourquoi penser que les hommes voudraient volontairement modifier leur statut de privilégiés?

Le rejet des hommes envers les femmes procède à mon avis du mépris qu'elles leur inspirent. Il n'y a qu'à entendre la manière dont ils parlent d'elles, que ce soit dans les livres, à un comptoir de bistrot ou dans les tribunes des stades. À mon avis, les deux mamelles du machisme sont ce mépris en même temps que la peur qu'elles leur inspirent. L'Église en avait peur comme élément incontrôlable et qui leur échappait par sa sexualité si différente de celle des hommes.

*Une intervenante*

Les hommes ont aussi peur des vaches.

*Maud TABACHNIK*

Mais ils les mangent et les mettent dans des enclos. C'est un élevage. Je ne

---

<sup>63</sup> *Le Monde*, 27 mai 2000.

dis pas que les hommes font de l'élevage des femmes.

*Françoise BASCH*

Je voudrais revenir au thème de l'oppression des femmes. Je trouve que c'est formidable, dans des polars en particulier, d'avoir des personnages féminins actifs, à l'occasion agressifs, qui non seulement se défendent mais peuvent aussi agresser. J'avais trouvé ça dans d'autres polars. Par exemple, je pense que Paretsky a dû être une des premières à créer une détective active, agressive et qui, d'ailleurs, est tout à fait hétéro. Mais as-tu une explication du comportement de trente femmes qui, d'après toi, sont allées gentiment, comme des moutons, s'asseoir à côté d'un conducteur pour se faire violer? Il y a quand même quelque chose qui ne va pas.

*Maud TABACHNIK*

C'est ce dont je parle quand je dis: intériorisation.

*Françoise BASCH*

Alors, ma question n'est pas terminée, est-ce qu'il suffit d'une attitude individuelle de chaque femme pour réagir contre une oppression qui est, comme tout le monde le sait, complètement ancestrale et collective? J'ai l'impression que parfois tu penses que si on est comme ça on réagit, on se défend et que c'est presque un problème individuel.

*Maud TABACHNIK*

Je pense qu'effectivement les femmes ont manqué de modèles, contrairement aux hommes qui n'ont eu qu'à piocher dans l'histoire, de Vercingétorix à Saint-Exupéry pour en trouver. Qu'ont eu les petites filles comme héroïne? Jeanne D'Arc? Une illuminée qui entendait des voix... Il faut attendre le début de notre siècle pour que quelques femmes pionnières dans leur domaine apparaissent. Je suis, quant à moi, persuadée que montrer des personnages positifs, aussi bien dans les films que dans les livres, a une très grande importance quant à la réaction des filles qui en voyant que les femmes résistent et se battent, en admettent pour elles la possibilité.

On leur a fait croire qu'elles étaient physiquement inférieures et qu'à cause de ça elles ne pouvaient rien faire, outre que leur handicap est, dans la plupart des cas, de seulement 20% par rapport à la force masculine. Tous les sports martiaux ont démontré que la force seule est insuffisante pour vaincre mais qu'il y faut une détermination et une confiance en soi. Les hommes triomphent en cas d'agression par la peur qu'ils inspirent, pas par leur force physique. Le jour où les femmes diront: ça suffit de se faire violer, agresser, maltraiter, je prendrai tout ce qui me tombe sous la main pour me défendre, je crois qu'à ce moment-là les statistiques concernant les femmes battues ou violées chuteront vertigineusement.



*Jeanne-Martine VACHER*

Ce serait une question, mais d'abord c'est une impression. Je ne sais pas très bien de quoi on parle. C'est vrai que moi, je suis venue sur l'idée de féminisme et polar. J'entends des tas de choses avec lesquelles je suis entièrement d'accord. Mais je pense qu'on est d'accord là-dessus depuis très, très longtemps, en tout les cas la plupart des femmes qui sont là, sans doute. Moi, ce qui m'intéresse c'est cette relation du féminisme au polar, c'est de voir en quoi, concrètement, les femmes qui écrivent des polars vont inventer ou apporter une façon d'aborder le monde ou la pensée ou le meurtre ou la violence différemment. Donc, entrez un peu plus précisément dans ce sujet là. Par exemple, vous disiez des choses très contradictoires. Vous disiez, je crois que les femmes ont autre chose à faire avec la violence que simplement un revolver. Après vous avez dit que finalement c'était quand même la réaction physique qui était la plus efficace. Alors, qu'est-ce que ça veut dire concrètement, à l'intérieur d'une fiction, pour vous, lorsque vous écrivez? Comment vous faites avec tout ça et en quoi il y a une relation concrète, pas de façon générale?

*Maud TABACHNIK*

Les femmes ont le droit d'être armées mais elles peuvent aussi se défendre d'une autre façon.

*Jeanne-Martine VACHER*

Mais c'est de cela que je voudrais que vous parliez précisément.

*Maud TABACHNIK*

Sandra Khan ne se sert pas d'arme parce qu'elle est reporter et pas policier. On voit rarement une journaliste faire ses articles avec une Kalachnikov en bandoulière! On peut parfaitement s'opposer à la violence faite aux femmes et aux Juifs pour en revenir au thème proposé, avec autre chose que des armes, tout au moins en Europe et aux États-Unis.

*Jeanne-Martine VACHER*

Avec quoi alors? Moi, je n'ai pas d'*a priori* sur la réponse. Je vous demande, vous, quand vous pensez ça en terme d'auteur, quand vous dites "je vais proposer une autre vision, un autre modèle", c'est comment?

*Maud TABACHNIK*

Simplement dire: non. Si vous êtes insultée ou agressée, répondez dans les mêmes termes. Vous ne convaincrez pas, d'accord, mais vous aurez, à mon avis, conservé votre dignité. Ici, on ne s'entre-tue pas. Les Chiennes de garde ne sont pas armées, elles font des procès ou se servent de la dérision. Il n'est pas question de tuer l'autre. Se défendre, simplement et avoir confiance en soi et dans le DROIT de se défendre. Ce que les femmes ne savent pas. Elles ont le droit d'être

agressives et grossières avec ceux qui le sont contre elles. Pourquoi acceptent-elles de travailler un grand tiers de plus que leurs compagnons? Pourquoi accepter l'autorité d'un homme? Les femmes, dans nos pays du moins, ont la possibilité de dire non.

*Jeanne-Martine VACHER*

Je voudrais vous dire quand même qu'à la seconde où il se passe en Afghanistan beaucoup de choses sur les femmes, c'est un peu difficile d'entendre ce que vous dites, je trouve.

*Maud TABACHNIK*

J'ai parlé de l'Afghanistan?

*Jeanne-Martine VACHER*

Non, mais ne faites pas de généralisations, alors.

*Maud TABACHNIK*

Je parle ici et maintenant. Pas des pays musulmans, indiens ou asiatiques. Pour combattre les fondamentalistes musulmans, le système indien ou la politique mortifère contre les petites filles en Chine, il ne faut pas que des paroles ou des poings. Ne me faites pas dire ce que je n'ai pas dit. Dans ce que j'appelle les pays civilisés, c'est-à-dire ceux qui sont plutôt égalitaires et démocratiques, n'en déplaise aux tenants de l'utopie, je répète que les femmes n'ont pas besoin de tuer pour se défendre dans 99,9% des cas.

*Nicole-Claude MATHIEU*

Personnellement – en tant qu'ethnologue concernée par la situation des femmes dans les pays musulmans en général et surtout dans les pays fondamentalistes musulmans – je ne vois pas qu'il y ait de différence *structurelle* entre ce qui se passe en Afghanistan et ce qui se passe en Europe et dans les pays occidentaux. Bien entendu, la situation chez nous est moins terrible, mais je trouve que c'est fou de faire une opposition tranchée entre l'Occident et ces pays-là. Ces pays-là, c'est simplement le maximum de l'horreur de l'oppression des femmes.

Je voudrais revenir à la question de l'utilisation des armes par les femmes et au roman policier. L'un des romans policiers qui m'a semblé le plus important ces derniers temps, c'est *Dirty Week-end*.<sup>64</sup> Voilà quelqu'une qui tue des mecs. Quand l'un d'eux lui demande ce qu'elle fait, elle dit: "Je suis dans l'hygiène

---

<sup>64</sup> Helen Zahavi, *Dirty Weekend*, 1991; traduction française, Presses Pocket, 1992. (P.S. Dès les premières pages sont décrits l'étouffement, l'impossibilité de vivre de l'héroïne, symbole de toutes les femmes, sous le voyeurisme, le harcèlement, les fantasmes orduriers, les agressions sexuelles des hommes, tout cela rendu à travers le livre avec une justesse et une force hallucinantes — N.-C. M.)

publique [...] Si vous ne dominez pas les ordures, c'est elles qui vous domineront." Or, à cause de ce livre, Zahavi a reçu dans son pays, l'Angleterre, de graves menaces avec le risque de mort que cela comporte. Comme beaucoup d'autres femmes qui résistent, notamment dans ces pays où sévissent les fondamentalistes, comme Taslima Nasreen qui a réussi à fuir le Bangladesh. Là-bas, certaines sont tuées directement, comme en Afghanistan et en Iran. Bon, chez nous, elles sont quand même menacées de mort. C'est très bien qu'il y ait des romans féministes et lesbiens qui montrent des femmes qui ne vont pas se servir d'armes mais vont résister de la manière dont parlait Maud Tabachnik. Mais, l'un n'exclut pas l'autre. Le roman de Zahavi va plus loin, ça a quelque chose de prodigieux.

Maud TABACHNIK

Ici, on ne se sert pas d'armes, sinon on se retrouve en taule. Je tiens aussi à dire que lorsque mon livre, *Un été pourri* est paru<sup>65</sup>, mon répondeur a été saturé de messages de menaces très graves parce que dans ce livre des hommes sont tués et émasculés.

Nicole-Claude MATHIEU

La question n'est pas là. On est dans le roman, on est dans la fiction. Cette fiction, tu l'as dit toi-même, est là pour montrer aux femmes qu'elles ont des possibilités de réagir, de se déterminer. Ça ne veut pas dire "Ma chère, vous avez lu Zahavi, allez tuer tout le monde". Encore que, moi, je trouve que ça serait une idée, de tuer les agresseurs. Le monsieur qui est intervenu tout à l'heure (sur une éventuelle agression des hommes par les femmes) parle de l'agression comme d'une "notion". Vous voyez, ça c'est amusant. L'agression des femmes par les hommes, elle, ce n'est pas une notion, c'est une réalité, même dans les rues de Paris, et surtout dans les familles. Donc, je ne suis pas tout à fait d'accord quand les féministes, en particulier, et beaucoup de lesbiennes disent "Ah, non, non, on ne veut pas faire comme les hommes, on ne va pas se servir d'armes". De toute façon, il s'agit de modèles d'analyse. Les hommes tuent les femmes. Or, ce n'est pas un *serial killer*, l'héroïne de Zahavi: elle ne tue pas par obsession sexuelle. Elle le fait par réaction au harcèlement des hommes, par logique de survie. Donc, c'était pour dire que j'en ai marre que les femmes disent toujours: "Ah, les armes, non, non".

Maud TABACHNIK

Mais je ne dis pas ça du tout. Je suis la première à conseiller aux femmes battues que je rencontre, rarement, je dois dire, qu'elles doivent rendre coup pour coup. Et qu'à la première gifle elles doivent réagir. À ce moment-là, elles regrettent de ne pas l'avoir fait mais donnent toujours de bonnes raisons, ou

---

<sup>65</sup> Maud Tabachnik, *Un été pourri*, Paris: Viviane Hamy, 1994.

qu'elles croient bonnes, pour ne pas avoir réagi. En revanche, pour en revenir aux armes, non. Pas la peine de faire dix ans de prison pour un abruti violent. Il y a d'autres moyens. Écrire un livre est une responsabilité. Plusieurs milliers de personnes nous lisent, et dans ces milliers de personnes n'y en a-t-il pas qui pourraient prendre une histoire sans distanciation? C'est par les livres que les idées sont toujours passées. Alors prudence.

*Jamileh NEDAI*

Je voudrais revenir sur le point de vue de Nicole-Claude Mathieu sur l'autodétermination. Je suis solidaire des femmes d'Afghanistan et je crois que le talibanisme a commencé après la révolution d'Iran et l'arrivée au pouvoir des islamistes intégristes. Cet état a imposé une détermination islamique aux femmes, incompatible avec la vie moderne. Nous, les femmes d'Orient, sommes coincées entre le patriarcat traditionnel et ce regard masculin des hommes politiques qui gouvernent nos pays. Sur la question des femmes, les hommes d'opposition de ces régimes pensent comme les hommes de pouvoir. Dans les pays persanophones, nous avons un long chemin à faire vers la libération des femmes. Ils rendent les femmes invisibles en les enfermant dans la tenue militaire islamique – appliquée par la loi islamique – ce qui est la meilleure façon de montrer, dans les espaces intimes et publics, le pouvoir politique des hommes. J'exerce le métier de cinéaste depuis trente ans. J'ai travaillé en Orient et en Occident. Quand j'entends dire que les femmes orientales sont soumises à leur situation parce qu'elles se déterminent différemment à cause de leur culture, je deviens malade. Les valeurs qui infériorisent les femmes sont universelles.

*Maud TABACHNIK*

À part qu'il est beaucoup plus dangereux de s'affirmer en tant que femmes libres dans les pays d'Islam ou en Orient que dans nos pays. Ici on ne risque pas notre vie.

*Jamileh NEDAI*

Oui, madame, nous risquons notre vie en prenant la parole. L'Occident d'aujourd'hui, à cause de ses relations économiques avec l'Iran, justifie la situation iranienne. Par exemple, il y a un mois, à Berlin, l'État a organisé un séminaire avec les hommes et les femmes du pouvoir religieux d'Iran. Les femmes iraniennes contre le fondamentalisme ont protesté. Elles ont été arrêtées et tabassées par la police allemande. Nous ne sommes pas entendues en Occident. La plupart du temps, on nous ressort la différence culturelle et on nous infériorise.

*Danielle CHAREST*

Excusez-moi de vous interrompre. Je suis plus que d'accord avec votre analyse de l'hypocrisie occidentale. À cause de la limite de temps, on doit cependant passer à la prochaine intervention.

## Noires et noir

Des questionnaires des adhérentes de l'ANEF, il ressort une certaine phobie, à tout le moins une irritation, envers les catégories: femmes, féministes, lesbiennes, homosexuelles, ethnique. Certaines ne les comprennent pas.

Or, le *polar*, pour employer un terme large, est aussi riche en écoles, genres, sous-genres que la psychanalyse, la sociologie ou n'importe quelle autre science, dont la critique littéraire qui aime classer, par moments, lorsqu'elle pense que c'est pertinent.

Ce qui différencie le polar de la sociologie ou de la psychanalyse c'est que c'est un produit de marché<sup>66</sup>. Le but, pour maint/e auteur/e qui veut en vivre, est de trouver un public qui sera tellement friand de ce qu'il/elle a à offrir qu'il en redemandera encore et encore.

Ainsi, aux États-Unis, fleurissent des romans mettant en scène des chats, des chevaux, des bonnes sœurs, des gros, des profs, des lesbiennes, des indiens, des noir/es comme personnages principaux.

En gros, entre Chester Himes dans les années 50-début 70 et Walter Mosley qui publie son premier roman en 1990, ce fut une traversée du désert pour les noirs américains dans le polar. Et pour les femmes encore plus car aussi bien Himes que Mosley écrivent sur le mode "viril".

Stephen R. Soitos, dans *The Blues Detective*<sup>67</sup>, prétend que le premier roman noir/noir connu a été écrit et publié par une femme née en 1859 (avant l'émancipation des esclaves), Pauline Hopkins. Elle publia son roman *Hagar's Daughter* en 1901-2 sous forme de feuilleton dans le *Colored American Magazine*. Ce roman est remarquable à plus d'un titre. Écrit par une femme noire, au début du XX<sup>ème</sup> siècle, il utilise le roman à des fins socio-politiques: critique de l'idéologie raciste et classiste de la société blanche, affirmation d'une identité culturelle noire. Mais on ne peut pas dire que le personnage de la jeune servante noire, Venus, soit le premier personnage de femme détective noire. Simplement, Venus veut retrouver sa maîtresse, Jewel, et s'adresse à un détective qui l'utilise, déguisée en garçon, pour surveiller la maison où l'on soupçonne que Jewel est prisonnière. Bien que le personnage soit intéressant, c'est un rôle très mineur.

En 1988, quand Maureen T. Reddy écrit son livre séminal sur le féminisme et le roman policier, elle déplore l'absence quasi totale de femmes de couleur, comme personnages, et totale comme auteures et se demande ce que pourrait bien

---

<sup>66</sup> D'aucun/es pensent que c'est aussi le cas de la psychanalyse, d'ailleurs.

<sup>67</sup> Stephen R. Soitos, *The Blues Detective. A Study of African American Detective Fiction*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1996.

être un tel roman<sup>68</sup>. Les premiers personnages de femmes détectives noires dans les années 80 sont écrits par des femmes blanches.

Susan Moody commence sa série *Penny...* en 1984<sup>69</sup>. Penny Wanawake, photographe et globe-trotter, est la fille d'un diplomate africain et d'une pairesse du royaume et vit avec un gentleman cambrioleur. Ce couple vole les riches pour aider les pauvres du Tiers-Monde. Penny est un personnage hautement idéalisé et stéréotypé, une princesse africaine mythique, belle et infaillible, qui fait rêver tous les hommes. Bien que le personnage soit agréable et que les romans soient féministes, non sexistes, cette première héroïne noire relevait plus du rêve que de la réalité. Susan Moody, à son grand regret, a été obligée d'interrompre sa série en 1993, au septième livre, car son éditeur jugeait qu'il n'était pas politiquement correct pour une blanche d'écrire sur un personnage principal noir.

Dans tous les ouvrages sur le roman policier, Dolores Komo, que personne ne connaît et qui n'a qu'un seul livre à son actif, est considérée comme la première auteure noire de roman policier avec *Clio Browne: Private Detective*, publié en 1988<sup>70</sup>. Clio Browne est une femme noire d'une cinquantaine d'années, détective privée de métier. Chez Dolores Komo comme chez Susan Moody, l'aspect femme noire dans une société blanche, s'il n'est pas ignoré, n'est pas non plus mis en avant. Il reste en surface. On ne sent, à aucun moment, une révolte intérieure, une oppression et donc une critique sociale vécue d'en dedans, du côté de celle qui la subit. Après enquête, il s'avère que, contrairement à ce qui est généralement admis, Dolores Komo était Américaine d'origine polonaise, morte prématurément après la publication de ce roman. Dolores Komo travailla longtemps pour les services sociaux de la police et connaissait bien, de par ses fonctions, la communauté noire mais n'était pas une femme noire et l'on sent la différence.

Lorsque le vrai premier polar de femme noire sort en 1991<sup>71</sup>, il passe à peu près inaperçu car publié dans une maison d'édition lesbienne, Naiad Press, assez marginale. Mais quand BarbaraNeely arrive, l'année suivante chez St. Martin's Press et un an après chez Penguin<sup>72</sup>, c'est une toute autre histoire, un tout autre monde qui s'ouvre, une toute autre perspective. L'arrivée de BarbaraNeely ressemble à celle de Sara Paretsky dix ans plus tôt: l'apport d'une voix vraiment originale et novatrice. BarbaraNeely parle à ces vingt millions de noir/es (dont plus de la moitié sont des femmes) d'une façon plus immédiate et compréhensible

---

<sup>68</sup> Maureen T. Reddy. *Sisters in Crime. Feminism and the Crime Novel*. New York: Ungar/Continuum, 1988, pp. 16-17.

<sup>69</sup> *Penny Black* (1984), *Penny Dreadful* (1985), *Penny Post*, *Penny Royal* (1987), *Penny Wise*, *Penny Pinching*, *Penny Saving* (1990)

<sup>70</sup> Dolores Komo, *Clio Browne: Private Detective*, Freedom, CA: The Crossing Press, 1988.

<sup>71</sup> Nikki Baker, *In the Game*, Tallahassee, Fl.: Naiad Press, 1991.

<sup>72</sup> BarbaraNeely, *Blanche on the Lam*, New York: St. Martin's Press, 1992. Titre français: *Blanche tire sa révérence*.

que des auteures aussi renommées, à juste titre, que Toni Morrison ou Alice Walker.

BarbaraNeely, issue d'une famille de femmes, dont des femmes de ménage et des conteuses, activiste dans le mouvement noir, travailleuse sociale, féministe militante, après avoir écrit des nouvelles non policières publie un premier roman à l'âge de cinquante ans. Elle se dit influencée par des écrivaines telles que Toni Morrison. Elle se considère comme une écrivaine politique sur les questions de classe et de pauvreté qui l'ont occupée en tant que professionnelle, militante et membre d'un groupe ethnique, et elle se considère aussi comme une militante féministe<sup>73</sup>. Pour elle, le roman policier est un bon moyen de faire passer un message, avec humour, ironie, sarcasme<sup>74</sup>, à des gens qui ne liraient pas d'ouvrages théoriques ou même de romans non policiers. Au départ, elle ne voulait pas écrire un polar mais un roman social, sur des gens ordinaires et la forme s'est imposée car le polar permet l'expression de cette dimension. Dans le deuxième roman d'ailleurs, les préoccupations sociales et culturelles l'emportent sur l'intrigue.

Qu'apporte-t-elle de nouveau à la littérature policière? Alors que celle-ci se repaît de clichés, de schémas pré-établis, de conventions, une triple marginalité démarque ces romans: une détective (rôle à part dans la société), une femme, une noire. BarbaraNeely se débrouille pour violer plus d'un des stéréotypes du genre. Son héroïne, Blanche White, dont le nom est tout un programme dans la dérision puisque sa créatrice l'appelle, doublement, par ce qu'elle n'est pas, est tout le contraire d'une héroïne: femme de ménage, en fuite pour échapper à un mois de prison (pour un chèque sans provision, involontaire) dans le premier roman, *Blanche on the Lam*, elle utilise sa position de "femme invisible"<sup>75</sup>, doublement invisible par sa couleur et son métier, pour épier, surveiller, détecter. Sa survie en dépend: rester incognito dans un travail qui lui permet de se cacher de la loi. Une autre auteure, Valerie Wilson Wesley, déclare que l'invisibilité de sa détective en tant que noire et femme représente un avantage dans cette profession lors d'une surveillance ou d'une filature (beaucoup d'autres femmes auteures en ont aussi fait la remarque).

"C'est facile de suivre quelqu'un qui ne vous connaît ni d'Ève ni d'Adam, surtout si vous êtes noire et femme. On ne vous remarque pas car on est toujours le quelque chose de quelqu'un, à la caisse d'un magasin ou en train de balayer. Je travaille mieux quand les gens sont limités par leurs propres idées préconçues. [...] J'adore les voir quand ils se rendent compte que pendant que je faisais des courbettes et des sourires, j'étais en fait en train de leur botter le cul."<sup>76</sup>

De leur angle de vision, les auteures noires voient ce que les autres, les blanc/hes ne voient pas.

---

<sup>73</sup> Rosemary Herbert, "BarbaraNeely". *The Fatal Art of Entertainment*. New York: G.K. Hall & Co. 1994, p. 347.

<sup>74</sup> Herbert, *op. cit.*, p. 334.

<sup>75</sup> Ralph Ellison avait très bien parlé de ce phénomène dans *The Invisible Man*.

<sup>76</sup> Valerie Wilson Wesley, *Devil's Gonna Get him*, New York: Avon Books, 1995, pp. 27-28.



Et puis, c'est un roman jubilatoire malgré la position d'opprimée, d'esclave quasiment, de Blanche: elle garde toujours le contrôle sur ses patrons sans qu'ils s'en aperçoivent. De même que les cuisiniers de George Orwell crachaient dans la soupe, littéralement<sup>77</sup>, Blanche utilise les maisons où elle travaille pour son confort, notamment la salle de bains.

Mais Blanche a quand même un petit côté *Wonderwoman*: elle a un sens instinctif de l'approche des gens, de l'atmosphère des maisons et en cela elle nous plonge dans les racines de la magie africaine, du vaudou, ou plutôt sa variante étatsunienne de *hoodoo*. BarbaraNeely elle-même, tout comme son héroïne, pratique, en guide de religion, une sorte de culte des ancêtres<sup>78</sup>.

Le discours antiraciste est très fort chez elle. Ce n'est pas tout à fait les *Black Panthers* mais ce n'est pas non plus un discours intégrationniste, c'est plutôt Jesse Jackson dans sa jeunesse: l'affirmation, pas toujours tranquille, de sa dignité, de son identité culturelle de femme noire, très noire et les deux termes, femme et noire, sont également importants. La position de classe, elle, est inséparable de ces deux positions ou positionnements. Elle ne s'en prend pas qu'aux blancs d'ailleurs; elle s'en prend aussi aux noirs "oncle Tom" ou "tante Jemima", résignés et serviles, ou à l'arrogance des noirs de couleur claire, leur snobisme de classe, l'intra-racisme de classe<sup>79</sup>. Blanche, elle, refuse de décréper ses cheveux et son âme (en refusant une église qui lui enseignerait la résignation)<sup>80</sup>.

BarbaraNeely a ouvert la voie à d'autres femmes de couleur. Alors qu'en 1994 Sally Munt, dans un chapitre sur le roman noir/noir, regrettait, elle aussi, que les noir/es n'aient pas trouvé un moyen de s'approprier ce genre de fiction<sup>81</sup>, BarbaraNeely étant une exception, il semble que les écrivain/es noir/es aient trouvé un créneau, ou qu'on leur ait enfin ouvert un créneau et aujourd'hui, sur le site Internet "African American Mystery Page"<sup>82</sup> on compte, sur 37 auteur/es, 21 femmes et 16 hommes, tous/tes apparus ces dix dernières années (sauf Gar Anthony Haywood en 1988). C'est encore très peu mais la brèche est ouverte. On peut se demander pourquoi plus de femmes que d'hommes sont publiés/es. Cela peut tenir à la grande vogue du roman de femmes aux États-Unis. Cela peut tenir au fait que leur rapport à la loi n'est peut-être pas aussi conflictuel que celui des hommes et que, plutôt que de recourir à la violence dans le réel (comme a pu l'exprimer Sue Grafton par exemple) mieux valait exprimer cette violence sur une page. Cela peut tenir à l'entrée en grand nombre des noir/es dans la police.

---

<sup>77</sup> *Down and Out in Paris and London*, Londres: Victor Gollancz, 1933.

<sup>78</sup> Herbert, *op. cit.*, p. 338.

<sup>79</sup> BarbaraNeely. *Blanche among the Talented Tenth*. New York: Penguin Books, 1994.

<sup>80</sup> BarbaraNeely. *Blanche on the Lam*. New York: Penguin Books, 1992, p. 19.

<sup>81</sup> Sally Munt. *Murder by the Book. Feminism and the Crime Novel*. Londres: Routledge, 1994. p. 118.

<sup>82</sup> <http://www.aamystery.com>; 38 auteur/es et 22 femmes en février 2001.

Un personnage féminin dans *A Darker Shade of Crimson* de Pamela Thomas-Graham critique ce changement: “Un flic noir? De mon temps, les noirs se faisaient botter le cul par la police. On n’essayait pas *d’être* la police.”<sup>83</sup> À toutes ces raisons, BarbaraNeely en ajoute d’autres, qui s’appliquent aux deux sexes. Comme l’on associe trop souvent les noir/es à la criminalité, cela les décourage d’écrire des polars. Aussi, les noir/es ayant un accès plus restreint à la publication, quand ils/elles publient c’est plutôt dans le genre “sérieux”. Enfin, les noir/es peuvent difficilement prendre des policiers comme héros car, dans cette communauté, la police fait rarement figure de héros. Et même dans les autres formes de roman, un/e auteur/e peut éprouver une certaine difficulté à remettre un/e criminel/le entre les mains d’une justice qui s’est montrée raciste. Cela pose un problème à l’écrivain/e que BarbaraNeely elle-même a résolu en se passant de ce recours.

(Ouvrons une parenthèse. On remarquera que les années 1990 sont une période butoir puisqu’en France l’essentiel des premiers romans de femmes apparaissent pendant cette période. Est-ce à dire que notre statut est identique à celui des noir/es américain/es? Revenons-nous d’aussi loin? Ou avons-nous rencontré autant d’obstacles en chemin?)

Parmi la vingtaine de femmes noires qui écrivent à l’heure actuelle certaines, bien sûr, sont plus intéressantes que d’autres. Parmi les plus intéressantes j’en citerai trois.

Penny Mickelbury met en scène, dans ses deux premiers romans<sup>84</sup>, un couple de lesbiennes, une journaliste noire et une lieutenant de police blanche qui sont en compétition sur le front de la détection. Ce qui est intéressant dans ces romans c’est l’exploration du thème de la haine comme motif de meurtre: haine raciale, haine homophobe, haine sexiste, la lieutenant étant d’ailleurs à la tête d’un unité qui ne s’occupe que de ce type de crimes basés sur la haine d’un groupe. Pour Penny Mickelbury, il y a un besoin pour les noir/es d’écrire leur propres romans car si la minorité passe son temps à étudier la majorité, ce qui leur permet d’écrire des personnages blancs authentiques, l’inverse n’est pas vrai. De même on peut créer des personnages qui ne nous ressemblent pas, par exemple, un lieutenant de police, parce que ce n’est pas une caractéristique fondamentale comme la couleur de peau<sup>85</sup>.

Valerie Wilson Wesley met en scène une détective privée qui se débat aussi

---

<sup>83</sup> Pamela Thomas-Graham, *A Darker Shade of Crimson*, New York: Pocket Star Books, 1998, p. 161: “*A black cop? In my day, black folks were getting our butts kicked by the police. We weren’t trying to be the police.*”

<sup>84</sup> Penny Mickelbury, *Keeping Secrets* (1994) & *Night Songs* (1995), Tallahassee, FL: Naiad Press.

<sup>85</sup> Bouchercon tape 1996 (enregistrement des débats de ce colloque annuel sur le roman policier).

dans des questions de racisme et de sexisme<sup>86</sup>. Elle exprime sa colère sur la façon dont on juge une personne par sa couleur et le pire, pour elle, est quand cela arrive à son propre enfant<sup>87</sup>.

Judith Smith-Levin, enfin, dans son premier roman *Do not Go Gently*<sup>88</sup> aborde aussi le sujet de la haine comme motif de meurtre, dans ce cas la haine des femmes de couleur, femme et couleur étant inséparables pour le meurtrier, ou plutôt les deux meurtriers, l'un terminant le travail commencé par l'autre. Au niveau symbolique, c'est de la conspiration des mâles blancs contre les femmes noires qu'il s'agit, d'une haine générique qui dépasse les individus particuliers.

Qu'apportent les noir/es? Pas besoin d'éviscération pour susciter l'horreur. Le racisme suffit. Si on ne s'attend pas à ce qu'un roman policier soit un manifeste politique, on s'attend par contre à ce que son auteur/e, quand il/elle écrit, aborde les problèmes, les points de vue de sa communauté d'origine. Quand ils/elles ne le font pas, quelque chose sonne faux, il manque de la profondeur. On peut être une femme et ne jamais mentionner le fait, on ne parle des femmes comme un groupe en aucune façon. C'est pareil pour les noir/es mais très rare: Nora DeLoach ne fait référence à la couleur que pour les diverses nuances de peau<sup>89</sup>. Les lesbiennes se disent lesbiennes mais n'en font pas toutes une affirmation politique pour autant, loin s'en faut. Les Juives se disent juives comme un facteur plus ou moins important de leur vie, surtout une appartenance culturelle. Et pourtant, sexe, couleur, orientation sexuelle, classe, religion sont autant de prismes à travers lesquels on regarde le monde. Il arrive, trop souvent, que l'opprimée regarde par le prisme de l'opresseur. C'est ce que l'on appelle un scénario de déni. Quand on regarde par son/ses propres prismes on élabore souvent des scénarios d'accusation. C'est ce que font les meilleures auteures. Entre les deux il y a simplement des scénarios d'affirmation.

Quelle que soit la voie qu'on choisisse, étant donné le pouvoir de représentation de la fiction, la plupart des auteures savent l'importance de la création, de la projection d'images. Les individus concernées par ces images sont les mieux à même de projeter ces images.

Sur un milieu donné, le polar est très efficace. C'est une loupe qui permet de se focaliser sur les *conflits* entre les gens puisque c'est l'essence même du genre:

---

<sup>86</sup> Valerie Wilson Wesley, *When Death Comes Stealing* (1994) = *Quand la mort vient*; *Devil's Gonna Get him* (1995) = *Si le diable l'emporte*; *Where Evil Sleeps* (1996) = *Danse avec le diable*; *No Hiding Place* (1997); *Easier to kill* (1998); *The Devil Riding* (2000).

<sup>87</sup> Valerie Wilson Wesley, "Understanding Black Anger", *Essence*, oct. 1995, pp. 102-103, 150-151.

<sup>88</sup> Judith Smith-Levin, *Do not go Gently*, New York: HarperCollins, 1996.

<sup>89</sup> Nora DeLoach, *Mama Solves a Murder* (1994), *Mama Traps a Killer* (1995), *Mama Stalks the Past* (1997), *Mama Stands Accused* (1997), *Mama Rocks the Empty Cradle* (1998), *Mama Pursues Murderous Shadows* (2000).

conflits personnels et d'argent mais aussi conflits politiques, raciaux, sexistes. On met en lumière les rapports entre les individus, leurs rapports de pouvoir. On parle de la vie quotidienne, de la *réaction* des gens face aux événements, aux idées.

Les noires apportent quelque chose de très précieux qui est un point de vue subjectif, une voix, des voix qui étaient jusque-là, dans ce domaine, restées muettes, donc, une diversification au pire, au mieux un renouveau dans un genre où la quantité l'emporte trop souvent sur la qualité. Elle se font écho des analyses et débats actuels sur la racisme, le sexisme, le classisme, etc.

Pamela Thomas-Graham, dans un roman beaucoup trop long mais très intéressant sur les rapports de sexe, de race et de classe à Harvard commence son premier roman d'une façon qui ne laisse aucun doute sur son "agenda", en donnant des conseils à une jeune femme noire pour survivre dans ce milieu.

"Ris à leurs plaisanteries. Crie quand il faut. Maintiens une certaine distance. Habille-toi de façon impeccable. Sache qui est qui. Fais des économies. Regarde-les dans les yeux. Compte jusqu'à dix. Décrêpe tes cheveux. Prie pour être forte. Concocte ta vengeance. Aie une très bonne amie. Appelle souvent ta famille. Garde les pieds sur terre [...] N'oublie pas d'où tu viens. Et sois très, très bonne dans ce que tu fais."<sup>90</sup>

Le roman, qui commence par exposer la difficulté d'être une jeune professeure noire d'économie dans un bastion mâle et blanc finit par démontrer l'égale impossibilité d'être noir et président de Harvard et c'est autour de questions de relations entre les races que tourne l'intrigue et le mystère.

Pour conclure, voici la définition que donne Barbara Neely d'un "bon" roman, qu'il soit policier ou non.

"[Qui] a décrété que des mecs à Harvard ont le droit de décider de ce qui est 'littéraire'? [...] Ce qui est important c'est: 'Est-ce que c'est bien écrit? Est-ce que ça m'apporte quelque chose de nouveau? Est-ce que ça ouvre ma réflexion sur des voies nouvelles? Est-ce que c'est passionnant? Est-ce que c'est perspicace? Est-ce que ça me dit quelque chose que je ne savais pas?'"<sup>91</sup>

Ce serait aussi ma définition.

---

<sup>90</sup> *A Darker Shade of Crimson*, op. cit., p. 1.

<sup>91</sup> Herbert, op. cit., p. 351.

## Problématique de la violence dans le roman noir européen au féminin

A l'instar de la tragédie antique, le roman policier est centré sur la notion de mort, d'abord par le meurtre initial qui enclenche l'enquête, c'est-à-dire la diégèse, et *in fine*, par celle du coupable comme restauration de l'ordre social. Par conséquent, la violence est au cœur de la littérature policière et, plus particulièrement, du roman noir. Ainsi, dans le manifeste de la Série Noire, Marcel Duhamel fait de "la violence – sous toutes ses formes et particulièrement les plus honnies – du tabassage et du massacre" une des caractéristiques majeures de la collection phare du *hard-boiled*.<sup>93</sup>

Genre traditionnellement masculin, machiste, voire misogyne, brutalités et cruauté s'exercent essentiellement à l'encontre des personnages féminins, boucs émissaires sacrifiés à l'autel des plaisirs de l'Homme.

Toutefois en 1982, deux romancières américaines, Sara Paretsky et Sue Grafton, "s'attaquent" au genre. Le terme n'est pas fortuit.

Car par un effet pervers, le roman noir, qui depuis son origine a été synonyme de dénonciation, est devenu à la fois l'objet et le moyen de sa propre mise en cause.

En effet, le point de départ du roman noir au féminin réside dans la contestation du traitement qu'y subissent invariablement les figures féminines.

Aussi, Sara Paretsky, l'une des pionnières, déclare-t-elle:

"Quand j'ai lu les livres sélectionnés pour le prix des *Private Eye of America*, je n'en ai trouvé qu'un seul qui n'exploitait pas le caractère sadique comme thème central. Je pense qu'il existe une terrible violence envers les femmes dans les livres écrits par les hommes qui se sentent toujours agressés par les thèses féministes [...].

Maintenant, cela ne suffit plus de donner à la femme le mauvais rôle, il faut aussi que vous la détruisiez par les pires moyens physiques."<sup>94</sup>

Sara Paretsky et Sue Grafton féminisent le héros emblématique du *hard-boiled*, le détective privé. Dans les séries qui leur sont consacrées, les deux enquêtrices, V.I. Warshawsky et Kinsey Millhone, non contentes de conduire leurs investigations avec succès, dépeignent et plaident contre les violences faites aux femmes. Dès lors, s'ouvre une nouvelle ère pour le roman noir, celle de la revendication féminine, voire féministe.

---

<sup>92</sup> Étudiante à Nice en 1<sup>ère</sup> année de thèse: *Le roman noir européen au féminin*. Travaille sur le sujet depuis la maîtrise (*Étude comparée de deux séries policières modernes: Charyn et Pennac*).

<sup>93</sup> Manifeste de la Série Noire composé par Marcel Duhamel en 1948 et reproduit sur la quatrième de couverture des volumes de la collection.

<sup>94</sup> Propos cités par Michel Amelin, "Déetectives en talons aiguilles", 813, *Les Amis de la littérature policière* 37, décembre 1991, p. 40.

C'est dans cette mouvance que s'inscrit une minorité de romancières européennes, comme l'Espagnole Maria-Antònia Oliver et la Française Maud Tabachnik. En effet, elles réitèrent dans leurs œuvres le cheval de bataille de leurs consœurs américaines, à savoir la critique du viol. Dans *Étude en violet* de M.-A. Oliver, première aventure de la détective Lonja Guiu, l'auteur met en scène deux personnages de femmes violées: la jeune fugueuse Sébastiana et M<sup>me</sup> Gaudi, seconde cliente de l'investigatrice.<sup>95</sup>

Dans *Un été pourri*, Maud Tabachnik multiplie les protagonistes ayant subi de tels sévices. Ce sont: Fanny et sa mère, la femme du pédophile Latimer et les victimes de ce dernier (dont Carmen Verena Sanchez et Joan Schmitz).<sup>96</sup>

Les deux romancières décrivent les scènes de viol sans aucune complaisance. Ainsi Lonja informe le lecteur de l'état de Sébastiana en ces termes: "Enceinte de deux mois. À la suite d'un viol"<sup>97</sup>, répondant à l'expression de la détective de Barbara Wilson, Pam Nilsen, "*He raped me*" ("Il me viola").<sup>98</sup> Pareillement, la remémoration du viol subi par Fanny met plus l'accent sur les circonstances qui conduisent à l'acte que sur l'agression en elle-même, brossée en quelques lignes, sans aucun détail sexuel.<sup>99</sup>

C'est l'analyse précise du processus psychologique de ces martyrs qui intéresse les auteurs. Aussi soulignent-elles le sentiment de culpabilité et de honte qui les envahit.

Sébastieniana s'interroge sur sa propre responsabilité: "Peut-être que j'y ai consenti trop vite mais j'avais peur qu'il me fasse mal... Il me cognait, cognait et il m'a fait voir un couteau..."<sup>100</sup>. L'irréparable méfait revêt pour les victimes un caractère obsessionnel.

Ainsi Sébastiana refuse de sortir de l'appartement de l'investigatrice qui l'a recueillie.

"Elle s'imaginait que tout le monde se rendrait compte de son état et qu'on lui poserait des questions".<sup>101</sup> Traduction du traumatisme chez Fanny, elle revoit inlassablement la scène:

Ses yeux couleur de nuage parurent se pétrifier, se rétrécir autour d'une image.  
La même qui la hantait depuis des milliers de jours et de nuits.  
Sa mère écartelée sous son mari; sa mère hurlant la honte de son corps livré aux yeux de sa fille; sa mère et sa douleur de mère devant celui pourfendu de sa fille; sa mère [...] <sup>102</sup>

---

<sup>95</sup> Maria-Antònia Oliver, *Étude en violet*, Paris: Gallimard (coll. Série Noire 2495), 1998.

<sup>96</sup> Maud Tabachnik, *Un été pourri*, Paris: J'ai lu (coll. Policier), 2000.

<sup>97</sup> M.-A. Oliver, *op. cit.*, p. 71.

<sup>98</sup> Barbara Wilson, *Sisters of the Road*, roman cité par Nicole Décuré, "Pleins feux sur les limières anglo-américaines: 30 ans de féminisme, 15 ans de polar", *Les Temps Modernes* 595, 1997.

<sup>99</sup> Maud Tabachnik, *op. cit.*, pp. 67-68.

<sup>100</sup> M.-A. Oliver, *op. cit.*, p. 125.

<sup>101</sup> M.-A. Oliver, *op. cit.*, p. 72.

L'accent est mis sur la rupture qu'engendre le viol, cassure marquée par:

- le détachement du monde par un coma "d'éveil" chez la dernière victime de Latimer, ou par la folie, comme pour Fanny et sa mère, ou encore par le suicide en qui concerne Sébastiana;
- l'acceptation de la violence des hommes comme une norme dans le cas de la femme de Latimer, qui subit en silence celle de son mari;
- le passage à la vengeance – M<sup>me</sup> Gaudi émascule ses agresseurs, Fanny tue son beau-père et Newman.

Dans *Antipodes*, second tome des aventures de Lonia, M.-A. Oliver centre l'action sur la prostitution.<sup>103</sup> Elle observe les dommages psychologiques qui lui sont conséquents, soulignant le sentiment de crainte face au proxénète, la déchéance morale et physique des filles, détérioration décuplée par la prise de drogues.

Donc, par la dénonciation des viols, de la prostitution, de la pédophilie, Maria-Antònia Oliver et Maud Tabachnik s'engagent dans un combat pour le respect de la dignité et des droits de la femme et de l'enfant, martyrs désignés du roman noir au masculin. Au-delà de l'aspect critique, ces auteurs examinent les traumatismes que la violence provoque chez leurs victimes.

Toutefois, les deux auteurs font figures d'exception au sein de la littérature européenne au féminin. La majorité de ces écrits se déclinent sans aucune revendication féministe. Dès lors, quel point de convergence unit les romancières entre elles? Indéniablement une re-énonciation de la violence, qui tend vers l'euphémisme.

Ainsi, Maud Tabachnik qualifie-t-elle les crimes présentés dans ses romans de "soft, dans la mesure où précisément [elle] évitai[t] la complaisance de la description".<sup>104</sup>

En effet, lors des scènes de viol, la romancière française et M.-A. Oliver recourent à un art de la suggestion, qui constitue la spécificité majeure de l'écriture féminine du noir.

---

<sup>102</sup> Maud Tabachnik, *op. cit.*, p. 90.

<sup>103</sup> Maria-Antònia Oliver, *Antipodes*, Paris: Gallimard (coll. Série Noire 2496), 1998.

<sup>104</sup> Maud Tabachnik, "Remarques sur la non-place des femmes dans le roman noir", *Les Temps Modernes* 595, 1997, p. 126. Dans *Un été pourri*, notons cependant la présence d'une description sordide et détaillée d'un viol: "Il n'avait pas voulu lui faire du mal. Juste la bousculer un peu, tripoter son petit corps nubile déjà bien formé pour ses dix ans. Ces chicanos étaient des femmes avant que les Blanches sortent seulement de l'enfance. Était-ce sa faute si elle s'était mise à gueuler comme une perdue? Il l'avait frappée, et puis pendant qu'il la sodomisait elle avait repris connaissance et s'était mise à hurler. Alors il l'avait encore cognée, et cette fois avec une bouteille de soda trouvée par terre. Et parce qu'il avait eu peur, il la lui avait enfoncée dans le fondement." (p. 38) Dans cet extrait, le narrateur omniscient adopte le point de vue du violeur. En fait, cette peinture horripilante a fonction idéologique, c'est-à-dire que la romancière représente les déviances sexuelles d'un pédophile afin de les dénoncer. Cette critique de la violence faite aux enfants est d'ailleurs au centre de son œuvre (cf. *Gémeaux*).

Les scènes de meurtre ou de découverte du cadavre demeurent plus symptomatiques encore de cette atténuation de la cruauté. Car dans le roman noir au masculin, ces représentations reflètent le sadisme des hommes envers les femmes, réitérant la valeur sacrificielle du corps de la femme. Citons pour exemple les descriptions détaillées de femmes sans vie, violées et amputées qui jalonnent l'œuvre de James Ellroy.

Trois techniques narratives majeures permettent aux romancières d'amoindrir la brutalité de la mort: la scène éludée, peu détaillée, ou bien décrite du point de vue de la victime.

Premièrement, les auteurs de romans noirs reprennent un procédé traditionnellement usité par leurs consœurs du roman à énigme pour contourner la description des deux scènes (celle du meurtre et celle de la découverte d'un cadavre), à savoir l'annonce du décès par un tiers, sous une forme dialoguée. Ces indicateurs sont soit deux personnages principaux, par exemple dans *Un été pourri* le lecteur prend connaissance de l'assassinat de Rodney Stockton à travers une conversation téléphonique entre Sam et Augusta,<sup>105</sup> soit par des protagonistes secondaires. Dans le second cas de figure, il y a indéniablement rétention d'informations puisque ces personnages font, en quelque sorte, fonction de "Watson", compagnon de Sherlock Holmes chargé de l'instance narrative, dont la connaissance partielle des faits permet de ne pas dévoiler de trop nombreux indices sur l'investigation.

Ainsi dans *Étude en violet*, Lonia apprend le décès de deux des violeurs, respectivement par un ami journaliste et par son amie Mercès. Citons les deux extraits:

“ [Le directeur de *Rosa y Azul*]: - Le sieur Felip Antal est mort dans la nuit de samedi à dimanche. [...]

- Un accident. Il s'est écrasé contre un mur. Il avait bu plus que de raison, à ce qu'on dit. ”<sup>106</sup>

“ [Mercès]: - Gomara a fait un infarctus. ”<sup>107</sup>

Dans ces deux communications d'un décès, on remarque la prégnance de structures syntaxiques courtes, voire condensées, comme si l'énonciation de la mort, à l'instar de celle du viol, ne souffrait qu'on s'y appesantisse. Peu de renseignements sont livrés au détective et au lecteur. D'ailleurs, un des informateurs avoue clairement sa méconnaissance des données en répétant les rumeurs (“Il avait bu plus que de raison, à ce qu'on dit”). Il recourt à un syntagme nominal, “Un accident”, pour traduire les circonstances de la mort, le sujet et le verbe sont éludés. Est sous-entendue la phrase suivante: il est mort par accident; d'où emploi de “l'implication” comme procédé d'euphémisation.

---

<sup>105</sup> Maud Tabachnik, *Un été pourri*, p. 144.

<sup>106</sup> Oliver, *op. cit.*, pp. 74-75.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 178.



Deuxièmement, lorsque l'auteur ne peut éviter la description, il parvient par de savants subterfuges à la rendre le moins pénible possible en s'attachant plus longuement aux éléments matériels qui entourent le corps que sur le cadavre lui-même. Ainsi dans *Étude en violet*, Lonia dépeint le suicide de Sébastiana par le lieu dans lequel il s'est déroulé:

“Elle était dans la baignoire. Pleine à déborder d'une eau rougie par le sang. Et, flottant dessus, les vomissures.  
Je me suis accrochée très fort à la porte. Sur le tabouret, il y avait une tasse et une boîte vide de valium. Par terre, les lames de rasoir. Tout ce qu'il fallait pour ne pas se manquer, ô gamine!”<sup>108</sup>

Son regard se dirige d'abord vers la baignoire dans laquelle Sébastiana gît, vers son contenu, cette “eau rougie” et “les vomissures” qui connotent la mort, puis vers “le tabouret”, vers le tube de “valium” “vide” et “les lames de rasoir” posées à terre.

Elle ne détaille nullement le corps, mais évoque uniquement le visage de la jeune fille:

“Une grimace lui enlaidissait la bouche. La douleur physique avait laissé un profond sillon entre les sourcils. Mais, à présent, finie la douleur. De quelque nature qu'elle soit.”<sup>109</sup>

Il semble que le personnage-narrateur suive un schéma préétabli de perception/énonciation, que voici:

- focalisation sur les éléments matériels qui entourent le corps;
- zoom sur une des parties du cadavre, généralement le visage.<sup>110</sup>

Troisièmement en ce qui concerne la scène de meurtre à proprement parler, les romancières utilisent une technique issue du roman à suspense, à savoir la traduction du point de vue de la victime. Ce procédé permet de laisser voguer la narration au fil des pensées du personnage, en bref, de dire toutes autres choses que la mort, de taire l'instant crucial, de réduire sa description à sa plus stricte expression.

Citons pour exemple l'homicide de Jameson Di Maggio dans *Un été pourri*:

“- C'est plus facile de jouer les durs avec une pauvre femme sans défense, hein, salaud!  
Il eut le temps de s'étonner du timbre artificiel de la voix avant que sa tête soit brusquement tirée en arrière par les cheveux et qu'il sente sur sa gorge tendue s'enfoncer une atroce lame glacée.”<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> Citons pour preuve un autre passage dans lequel ce parcours du regard du focalisateur est reproduit: “Au moment où je me suis redressée, je l'ai vue. Une ombre noire. Le rideau de plastique était translucide. S'il n'y avait pas eu une installation pour donner de la lumière à l'intérieur même de la baignoire ronde, immense comme une piscine, ou si le rideau avait été opaque, je ne l'aurais pas vue. Le cœur serré d'angoisse, je me suis approchée. Je savais ce que j'allais trouver. J'en étais sûre. J'ai tiré sur le rideau. [...] J'ai défait le paquet dans la baignoire. C'était la vieille. Le visage tout violet. À cause des coups ou à cause de l'asphyxie. Ou les deux.” (pp. 100-101) Elle note d'ailleurs la similitude des deux scènes. “Comme Sébastiana.” (p. 101).

<sup>111</sup> Maud Tabachnik, *op. cit.*, p. 95.

Dans cette séquence lapidaire, le narrateur tait la mort, la suggère. Pareillement dans *Un baiser sans moustache*, Catherine Simon utilise le même artifice.<sup>112</sup> Au chapitre V, le lecteur assiste à l'assassinat du gardien d'un garage par les yeux de la victime.

Le narrateur transcrit les différentes étapes de la prise de conscience de la mort par le protagoniste – évaluation des chances d'être sauvé, retour en arrière sur des moments cruciaux de sa vie. L'acte meurtrier en lui-même est éludé. L'instance narrative conte ce qui se déroule avant et après. Le lecteur voit le “moment où la main s'abattit sur son front, lui agrippant les cheveux pour bien relever le menton” et le résultat de l'homicide, “[l]e corps du vieillard, secoué de spasmes, se vida en quelques secondes.”<sup>113</sup>

Concluons nos propos sur cette euphémisation de la violence en parlant d'une œuvre atypique, celle de Nadine Monfils. La romancière réitère la description sordide de la mort avec mutilation, amputation, voire décomposition du cadavre. Toutefois, elle parvient à désacraliser la scène grâce à une théâtralisation grand-gignolesque. Tous les corps sont mis en scène. Ainsi dans *Monsieur Émile*, la défunte “Carmen Lapin trônait au milieu de la pièce. Son corps démantibulé était relié par des fils de fer grossièrement pliés. [...] Elle était assise dans un fauteuil Louis XV. [Elle portait] une grande robe noire cousue de perles de jade.”<sup>114</sup> Les lèvres peintes “rouge vif”, elle a “une bouche à la Marilyn”.<sup>115</sup>

Et comme “[u]ne guirlande entourait ce qui restait de son cadavre”, “Carmen se transforme en véritable sapin de Noël.”<sup>116</sup>

Les cadavres sont habités. La romancière y fait pulluler des poissons, des lapins, des vipères.

“Le crime avait été atroce. On avait retrouvé la victime décapitée. La tête dans l'aquarium avec des poissons qui nageaient autour. Les plus petits s'introduisaient dans les narines. Le corps étendu par terre était nu et mutilé. L'assassin s'était amusé à lui enfoncer des coups de couteau dans le ventre et dans les seins.”<sup>117</sup>

Cette association entre la mort et le bestiaire surprend le spectateur et désamorce en quelque sorte la tension. En animant les cadavres, la romancière montre que même si la mort sévit, la vie continue. Donc, par une fantaisie macabre et un humour très noir, Nadine Monfils dédramatise la confrontation à la mort.

---

<sup>112</sup> Catherine Simon, *Un baiser sans moustache*, Paris: Gallimard (coll. Série Noire 2488), 1998.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

<sup>114</sup> Nadine Monfils, *Monsieur Émile*, Paris: Gallimard (coll. Série Noire 2501), 1998, p. 146.

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 57.

Néanmoins, la violence demeure une des caractéristiques majeures de la littérature policière, donc prégnante dans le roman noir au féminin. En effet, les romancières recourent aux quatre formules existantes, c'est-à-dire violence(s) d'un personnage *M* sur un protagoniste *F* ou *M*, celle(s) d'un personnage *F* sur un protagoniste *F* ou *M*. Paradoxe d'un genre qui s'est constitué en opposition à la cruauté des hommes envers les femmes, ce même rapport de domination est celui que réitèrent le plus fréquemment les écrivains féminins. À titre d'exemple, citons *Dodo* de Sylvie Granotier, roman qui met en scène l'élimination de femmes sans domicile fixe, mais aussi *Transfixions* de Brigitte Aubert, récit dans lequel le lecteur assiste à l'épuration de prostituées et, plus récemment, *Vox* de Dominique Sylvain, qui conte les aventures d'un *serial killer* obnubilé par les voix féminines. Cette omniprésence de la cruauté masculine s'accompagne d'une résurgence de descriptions sordides des séquences consacrées au meurtre ou à la découverte du cadavre. Ainsi, dans *Dodo*, l'héroïne-narratrice dépeint-elle un corps de femme sans vie, affreusement blessée:

“ [J]’ai cherché, sans la trouver, l’arme qui avait pu provoquer de tels dégâts. C’était au moins un marteau, un gros marteau. La figure de Josette était un creux. Un œil avait sauté et gisait un peu enfoncé dans l’herbe. D’autres choses avaient sauté, s’étaient accrochées dans les cheveux. Restait une coque avec une oreille en place, pleine de sang coagulé et dans la coque une bouillie gluante où la faune locale s’activait.”<sup>118</sup>

De même, dans *Transfixions*, la définition du titre mise en exergue synthétise le programme narratif:

“**Transfixion**: Procédé d’amputation qui consiste à traverser d’un coup, avec le couteau ou le bistouri, la partie que l’on veut amputer et à couper les chairs de dedans en dehors.” *Le Petit Robert*<sup>119</sup>.

Enfin dans *Vox*, la mise à mort est ritualisée. À l’opposé de l’utilisation de la théâtralisation comme dédramatisation de l’homicide par Nadine Monfils, la mise en scène permet ici de mettre en lumière obsessions et déviances du tueur. Dès lors, cette technique recouvre sa fonction première, c’est-à-dire amplifier l’horreur de la mort. Dans cet extrait, le commandant Bruce reconstitue mentalement la scène, répétée inlassablement par le meurtrier:

“L’homme s’isolait un instant pour enfiler ses gants, préparer son magnétophone, son arme. Toujours la même: une corde de violoncelle remportée après avoir été essuyée sur les vêtements en vrac sur le sol. Il assaillait sa victime en enregistrant ses cris et des phrases qu’il la forçait à prononcer. Il s’acharnait sur le cou avec une force peu commune, lacérant les chairs jusqu’à rompre les carotides et toucher parfois les vertèbres cervicales. Enfin, il glissait la cassette du meurtre précédent dans la gorge ensanglantée, traçant un lien solide de crime en crime.”<sup>120</sup>

Par la réitération du rituel, le tueur en série signe les homicides qu’il perpétue, comme l’illustre la présence d’une cassette enregistrant l’acte.

---

<sup>118</sup> Sylvie Granotier, *Dodo*, Paris: Gallimard (coll. Série Noire n° 2550), 1999, p. 69.

<sup>119</sup> Brigitte Aubert, *Transfixions*, Paris: Le Seuil (coll. Points Policier), 1999.

<sup>120</sup> Dominique Sylvain, *Vox*, Paris: Viviane Hamy (coll. Chemins Nocturnes), 2000, pp. 18-19.

Pour accomplir son dessein, Vox mutile atrocement ses victimes afin de remplacer la voix naturelle par l'enregistrement, les métamorphosant en poupées mécaniques.

Donc, incontestablement la femme reste La Victime désignée de l'ensemble de la production policière.

Quant à la seconde équation, c'est-à-dire la violence d'un personnage *M* sur un autre protagoniste *M*, elle fait partie des impératifs du *hard-boiled*. En effet, lorsque les romancières recourent au traditionnel couple antithétique enquêteur et tueur masculins, les séquences de passages à tabac et de luttes qui opposent les deux principaux actants structurent le récit.

En ce qui concerne la violence des femmes, cette thématique est présente dans certains romans noirs masculins, et en particulier dans l'œuvre de David Goodis. En effet, dans *Sans espoir de retour*, Bertha, "femme-canon", fait fonction de "gros bras" au sein d'un trio de gangsters.<sup>121</sup> Dans *La Garce*, l'héroïne, l'ambitieuse Clara Ervin, conjugue maltraitances psychologiques avec sévices physiques à l'encontre de son mari et de sa belle-fille, allant jusqu'à assassiner son époux.<sup>122</sup> Outre Goodis, Russell H. Greenan dans *La reine d'Amérique*<sup>123</sup>, Richard Matheson dans *Les seins de glace*<sup>124</sup>, Marc Behm dans *Mortelle randonnée*<sup>125</sup>, Jean-Patrick Manchette dans *Fatale*<sup>126</sup>, etc., créent des protagonistes de femmes-tueuses.

Qu'en est-il de cette problématique dans le roman noir au féminin? Dans un article consacré aux limières anglo-américaines, Nicole Décuré observe que "[l]es femmes [auteurs] n'éluent pas la question de leur propre violence."<sup>127</sup> À travers leurs personnages féminins, "[e]lle[s] questionne[nt] la tentation de violence, licite, qui l[es] envahit parfois et l[es] perturbe."<sup>128</sup> L'exégète cite l'exemple de Sue Grafton, qui "explique volontiers qu'elle a écrit son premier roman policier, *A as in Alibi*, comme exutoire à sa colère, sa violence contre un ex-mari qui essayait de lui enlever ses enfants et qu'elle avait envie de tuer."<sup>129</sup>

---

<sup>121</sup> David Goodis, *Sans Espoir de retour*, Paris: Gallimard (coll. Folio Policier), 1999, p. 204. Plusieurs scènes montrent Bertha en train de frapper des hommes: au chapitre 6, elle s'attaque au héros, Gene Lindell, le laissant pour mort (pp. 128-129), au chapitre 12, elle bat Gérardo, complice du trio (pp. 204-205).

<sup>122</sup> David Goodis, *La garce*, Paris: Fayard (coll. Fayard / Noir), 1981.

<sup>123</sup> Russell H. Greenan, *La reine d'Amérique*, Paris: Gallimard (coll. Série Noire 1541), 1972.

<sup>32</sup> Richard Matheson, *Les seins de glace*, Paris: Gallimard (coll. Poche noire 95), 1969.

<sup>33</sup> Marc Behm, *Mortelle randonnée*, Paris: Gallimard (coll. Folio Policier), 1998.

<sup>34</sup> Jean-Patrick Manchette, *Fatale*, Paris: Gallimard (coll. Folio Policier), 1998.

<sup>127</sup> Nicole Décuré, article cité.

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> *Ibid.*

Cependant, comme l'explicitent Sam Goodman et Thomas Herman dans *Un été pourri*, les femmes ne tuent pas pour les mêmes motifs que les hommes, ni d'ailleurs avec les mêmes armes.

“- Pourquoi un homme a-t-il envie de tuer un autre type? Parce qu'il lui pique sa femme [...] parce qu'il est impuissant et qu'il ne supporte pas que les autres hommes puissent baiser comme ils veulent [...] parce qu'il détestait son père? [...] Une femme [...] parce qu'elle s'est fait violer [...] parce qu'elle détestait son père[...]”<sup>130</sup>

“- Les femmes ne tuent pas de la même façon que les hommes. Une femme tuera avec un pistolet, avec sa voiture, avec du poison [...] si elle se sert d'une arme blanche ce sera pour découper son mari en rondelles pendant son sommeil [...]

Une femme n'a pas de pulsion criminelle aussi violente qu'un homme. Le crime d'une femme est la plupart du temps prémédité. Elle va rarement tuer dans un geste de colère, ou alors pour défendre les siens.”<sup>131</sup>

En effet, dans la majeure partie des récits qui nous occupent, les personnages féminins commettent un assassinat soit par autodéfense, soit par vengeance.

Ainsi, dans *La femelle de l'espèce* d'Andrea H. Japp, l'héroïne, Sarah Magnani, une femme au foyer italienne, se transforme en enquêtrice, puis en meurtrière, à la suite de l'enlèvement de sa fille.<sup>132</sup> La romancière analyse la rupture de cette femme avec sa paisible existence d'antan, sa prise de pouvoir progressive et son évolution vers une violence qui relève essentiellement de l'autodéfense. Dès que débute la diégèse, la brutalité de Sarah est latente. En effet après sa première nuit d'attente, elle l'exprime envers le mobilier de son appartement.

“Elle se précipita dans le salon et, attrapant un vase d'étain, l'envoya de toute sa terreur contre le miroir vénitien qu'ils avaient rapporté d'Italie deux ans plus tôt. Tournant sur elle-même, Sarah se jeta sur le canapé et griffa de ses longs ongles vernis le velours bleu roi du dossier. Faire quelque chose, n'importe quoi, faire sortir de sa cage thoracique la bête qui lui mangeait le ventre. Toni [son mari] la ceintura et tenta de la retourner. Elle hurlait mais il n'était pas sûr qu'elle s'en apercevait. C'était un son aigu, continu et qui semblait n'avoir pas besoin de souffle pour sortir de sa gorge et remplir la pièce.”<sup>133</sup>

Puis face à la passivité de son époux, Sarah devient agressive tant physiquement que verbalement:

“La gifle partit et la tête de Toni se renversa sur la gauche. Elle vit la marque de ses doigts se boursouffler sur la joue légèrement ombrée d'une barbe qui donnait à sa peau des reflets bleutés. Elle avait frappé si fort que sa colère tomba d'un coup. D'une voix stupidement calme, elle articula en détachant chaque son:

- Tu es une merde, Magnani. En dépit de tes airs de macho, tu chies dans ton froc. Tu es une larve. Tu me donnes envie de vomir [...]

---

<sup>130</sup> Maud Tabachnik, *op. cit.*, p. 166.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>132</sup> Andrea H. Japp, *La femelle de l'espèce*, Paris: Librairie des Champs Elysées (coll. Le Masque), 1996. Du côté masculin de la production policière, notons que Thomas Chastain dans *Les Enfants de la nuit* (Paris: Gallimard, coll. Série Noire 1935, 1983) recourt à une intrigue similaire pour mettre en valeur le courage et la détermination d'une mère dont la fille a disparu.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 24.

Elle sortit lentement du bureau de Toni et de la vie de M<sup>me</sup> Magnani.”<sup>134</sup>

Elle se lance seule dans l’investigation qui la conduit à fréquenter un quartier mal famé. Sarah n’hésite nullement à se servir de son revolver pour menacer plusieurs protagonistes (son ami travesti Rita qui l’a trahie,<sup>135</sup> et un chauffeur de taxi qui s’était montré trop pressant à son égard<sup>136</sup>). Enfin, elle assassine les deux ravisseurs de sa fille, l’un d’un coup de feu, l’autre à l’arme blanche, et blesse son propre époux lorsqu’elle prend conscience du rôle qu’il a joué dans le kidnapping.<sup>137</sup> Donc, le récit d’Andrea H. Japp répond avec exactitude aux propos du personnage-journaliste d’*Un été Pourri*: la femme tue “pour défendre les siens”. Notons que toutes les victimes de Sarah sont des hommes.

De nombreux romans illustrent également la vengeance des femmes envers la gent masculine. S’effectue dès lors un renversement des rôles, les hommes y subissent dorénavant les barbaries qui étaient naguère réservées au “sexe faible”. Ainsi, Maud Tabachnik dans *Un été pourri* et M.-A. Oliver dans *Étude en violet* représentent l’émasculation des personnages masculins par des protagonistes féminins comme réparation au viol subi. Comme l’explicite le policier Sam Goodman, ces homicides correspondent à “[u]ne espèce de revanche sur la vie, sur le sadisme des hommes, sur leur brutalité”.<sup>138</sup> Ce qui frappe l’observateur, c’est le cautionnement général qui succède à l’acte meurtrier, car celui-ci touche des victimes elles-mêmes bourreaux. En effet, la totalité des protagonistes féminins considère que “supprimer ce genre d’individus” “relèv[e] de la salubrité publique”.<sup>139</sup> Ce soutien ne provient d’ailleurs pas que de femmes. Ainsi Sam, à l’instar de la détective espagnole qui laisse partir sa cliente meurtrière, se refuse d’arrêter les coupables parce qu’il “peu[t] comprendre leur motivation”.<sup>140</sup>

Quels qu’en soient les mobiles, il semblerait que les femmes n’aient pas encore trouvé de substitut satisfaisant à la brutalité physique. Les créations de Virginie Despentes valident cette hypothèse.

Au paroxysme du paradoxe, Virginie Despentes, se référant à James Ellroy<sup>141</sup> et au marquis de Sade<sup>142</sup>, centre son œuvre sur l’alcool, les drogues, le sexe et les

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>136</sup> *Ibid.*, pp. 156-157.

<sup>137</sup> *Ibid.*, pp. 178-184.

<sup>138</sup> Maud Tabachnik, *op. cit.*, p. 200.

<sup>139</sup> *Ibid.*, propos de Fanny, p. 245.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>141</sup> Virginie Despentes, *Baise-moi*, Paris: Florent-Massot (coll. Poche Revolver), 1998. Mise en exergue d’une citation de James Ellroy: “Une furie d’impuissance faisait tressauter son doigt sur la gâchette” (p. 79).

<sup>142</sup> *Ibid.*, (p. 198). Nadine, se faisant porte-parole des influences littéraires de la romancière, s’exclame: “J’ai du mal à détester un homme qui lit Ellroy dans le texte et possède l’intégrale de

massacres. Dans son premier roman, *Baise-moi*, elle conte la course folle de deux jeunes femmes, la prostituée Nadine et Manu, une droguée. Dans *Les chiennes savantes*, la chute d'une organisation mafieuse s'entremêle avec l'histoire d'amour masochiste de Louise, strip-teaseuse dans un *peep-show*, pour Victor. La romancière peint et glorifie la violence sous toutes ses formes (cf. représentation graphique en annexe).

Ainsi, dans *Baise-moi*, peut-on comptabiliser une scène de violence retournée contre soi-même, trois femmes et trois hommes battu(e)s, deux scènes de prostitution, une de viol et vingt-sept morts, dont un suicide. Les vingt-six meurtres à eux seuls attestent d'une surenchère de la cruauté. Car, dans leur course effrénée, les tueuses ne poursuivent aucun motif précis. Il n'y d'ailleurs pas, à proprement parler, de désignation sexuelle des victimes puisque sur les vingt-sept morts, dix-sept sont des hommes et neuf des femmes, auxquels s'ajoute un enfant. Par contre, dans son second récit, elle réitère la discrimination envers les femmes: sur huit homicides, sept touchent des personnages féminins. D'autre part, notons qu'à travers les protagonistes de Manu et de Nadine, mais aussi celui de Laure dans *Les chiennes savantes*, la romancière est une des seules à recourir à la combinaison brutalité(s) d'une femme envers une autre.

Manu et Nadine aiment la violence autant que le sexe.<sup>143</sup> Dans le geste de tuer, ce qui compte essentiellement pour elles deux c'est de reproduire une scène de meurtre digne des meilleurs films policiers.

Aussi attachent-elles une importance prépondérante à l'esthétisme de l'image de la mort et aux répliques, comme l'illustre ce dialogue qui suit l'assassinat d'un vendeur:

[Manu]: - Putain, on a pas le sens de la formule, on a pas la bonne réplique au bon moment.

[Nadine]: - On a les bons gestes, c'est déjà un début.

[Manu]: - Ouais, mais maintenant que c'est mon tour de piste, je préférerais soigner ça. [...] Merde, on est en plein dans le crucial, faudrait que les dialogues soient à la hauteur. Moi, tu vois, je crois pas au fond sans la forme.

[Nadine]: - On va quand même pas préparer des trucs à l'avance.

[Manu]: - Bien sûr que non, ça serait contraire à toute éthique."<sup>144</sup>

Toutefois, les tueuses évoluent dans leur art vers le sadisme. En effet, elles frappent leurs dernières victimes, allant jusqu'à uriner sur le cadavre de l'architecte<sup>145</sup>.

Despentes chante la brutalité gratuite. La romancière fait également l'éloge de la prostitution, du viol et de l'inceste, autant de thématiques dont la dénonciation a donné naissance au roman noir au féminin. En effet, Louise, l'héroïne des *Chiennes savantes*, adore son métier de strip-teaseuse<sup>146</sup>, comme

---

Sade".

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>146</sup> Virginie Despentes, *Les Chiennes savantes*, Paris: Florent-Massot (coll. Poche Revolver) 1996, p. 90.

Nadine celui de prostituée.<sup>147</sup> Qui plus est, Louise a connu l'amour grâce au viol. Comme dans *Transfixions* de Brigitte Aubert, les relations amoureuses sont repensées en termes de soumission totale – de la femme ou du travesti – à l'homme aimé. Enfin, à travers le personnage de Fatima, que Nadine et Manu rencontrent lors de leur périple, la romancière s'attaque à l'un des principaux tabous de notre civilisation judéo-chrétienne: le désir incestueux. Elle renverse un interdit par la mise en scène d'une fille amoureuse de son père:

“Je devais avoir onze ans au début, je sais plus. [...] Moi et mon père, on était tout le temps ensemble, ça s'est fait tout seul, tout doucement. Je crois que c'est moi qui suis venue sur lui. Je sais que j'en avais vraiment envie, je me souviens que ça m'a manqué longtemps.”<sup>148</sup>

Ces propos se passent de commentaire. Faut-il lire l'œuvre de Despentès comme une pure provocation ou une tentative de normalisation des dérèglements? La question reste en suspens. Maud Tabachnik note à juste titre qu'elle ne semble “pas déglagée [...] des phantasmes masculins”.<sup>149</sup>

Quoiqu'il en soit, à cette prégnance de la violence s'associe la résurgence des descriptions horribles issues du roman noir au masculin. Despentès peint les scènes de meurtre ou de viol avec une complaisance certaine pour le sadisme marquée par la longueur accordée à ces séquences narratives (par exemple les récits des agressions sexuelles s'étendent sur plusieurs pages) ainsi que par l'abondance de détails sordides qui les caractérise.

Cette tendance vers le morbide n'est pas le seul fait de la romancière française. En effet, en Amérique, Poppy Z. Brite conte, dans *Le corps exquis*, les aventures de deux *serial killers* aux mœurs particulières: l'un s'adonne au viol post-mortem, tandis que l'autre mange ses victimes.<sup>150</sup> À l'instar de l'œuvre de Despentès, la peinture de l'homicide met l'accent sur la perversion des deux protagonistes, comme l'illustre brillamment cette scène de cannibalisme:

“[Tran] fut ramené à la réalité incandescente lorsque les dents de Jay se plantèrent dans son ventre. Pas seulement dans sa peau, ni même dans sa chair, mais dans ses *tripes*, plongeant en lui, profondément en lui, et lui arrachant un fragment de son être. La souffrance était pareille à un câble infini vibrant à une fréquence inimaginable. Les mâchoires enragées qui se referment sur des tubes visqueux. La puanteur des tubes digestifs. Le morceau de viande dans la bouche de Jay, qui pendouille, qui goutte. Arthur qui se nourrissait à la bouche de Jay, leurs lèvres empourprées de sang, leurs maxillaires qui besognent la chair à l'unisson. Sa propre chair.”<sup>151</sup>

Plus généralement, c'est toute une génération d'auteurs féminins ne sévissant pas spécifiquement dans la littérature policière qui emprunte cette voie

---

<sup>147</sup> Virginie Despentès, *Baise-moi*, p. 56. “Elle aime bien ce travail.[...] Ça lui va bien comme métier. Surtout quand le moment vient de claquer la thune. Dévaliser un supermarché, y croiser des femmes qui choisissent leurs amants, qu'elles baisent gratuitement. Celles-là comptent leurs sous pour nourrir la famille.”

<sup>148</sup> *Ibid.*, pp. 164-165.

<sup>149</sup> Tabachnik, *Les Temps Modernes*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>150</sup> Poppy Z. Brite, *Le corps exquis*, Paris: J'ai Lu (coll. Nouvelle Génération), 1999.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 272.



du dire de la violence et du sexe. Par exemple, dans *Viandes* de Claire Legendre, Suzanne, à la suite du décès de son amant, se transforme en hermaphrodite, c'est-à-dire en créature qui possède les organes des deux sexes.<sup>152</sup> Elle affirme cette part masculine en violant et en tuant une autre femme, actes qui lui procurent un plaisir inégalable. Le roman s'achève sur ces paroles de l'héroïne, qui mettent en valeur une absence totale de remord face à son crime:

“Et pour le viol d'Églantine, me direz-vous?

Personne ne viendra me faire chier: je suis une fille.”<sup>153</sup>

Entre dénonciation, rénonciation vers l'euphémisation et mise en scène gratuite et horrifique de sa surenchère, le traitement de la violence reste symptomatique des paradoxes inhérents à la production noire féminine. Genre en train de se constituer comme tel, cette nouvelle catégorie de la littérature policière semble avoir des difficultés à rompre avec les modèles masculins préexistants. Néanmoins, observons que l'œuvre de Despentès, représentative de la négation d'une écriture féminine du *hard-boiled*, évolue vers une atténuation de la cruauté remarquable, dans une diminution tangible du nombre d'homicides: de vingt-sept dans le premier récit, on passe à huit dans le second, enfin à un seul et unique suicide dans le troisième récit.<sup>154</sup>

Dès lors, l'espoir de voir les romancières européennes se rassembler sous une même bannière, non en niant les individualités, mais pour se faire d'une même voix l'écho de préoccupations communes, celle d'une revendication féminine, voire féministe, subsiste.

Maria-Antònia Oliver, Frontignan, 2000

---

<sup>152</sup> Claire Legendre, *Viandes*, Paris: Grasset et Fasquelle, 1999.

<sup>153</sup> *Ibid.*, pp. 184-188.

<sup>154</sup> Virginie Despentès, *Les jolies choses*, Paris: J'ai Lu (coll. Nouvelle Génération), 1999. Ce récit s'apparente d'ailleurs plus au roman à suspense qu'au roman noir puisque l'intrigue, comme dans *J'ai épousé une ombre* de William Irish, repose sur l'usurpation d'identité.

**Représentation des différentes formes de violence  
dans les deux premiers romans de Virginie Despentes**

<b>Œuvres</b>	<b>Violence langagière</b>	<b>Violence retournée contre soi-même</b>	<b>Femmes battues</b>	<b>Enfant battu</b>
<i><b>Baise-moi</b></i>	Manu s'ex-prime dans une langue très ordurière. Ainsi Nadine dit-elle qu'elle "n'a jamais vu quelqu'un se tenir aussi mal, ni parler aussi mal". (p. 80)	<i>Crise d'hystérie d'une femme:</i> "Elle était possédée, cherchait à se sortir le mal en se criblant le ventre de coups, s'enroulant sur elle-même en hurlant". (p. 23)	"Elle ne rampe que sous les coups que son ami lui donne, le soir et en coulisse." (p. 35) Lakim gifle Manu (p. 36) Manu et Karla se font frapper par leurs violeurs (pp. 48-50).	<i>Violence latente de Manu envers les enfants:</i> "[...] son poing qu'elle brandit très près de l'enfant. Il se rétracte prudemment [...] Il la croit capable de lui fracasser la tête. [...] L'enfant a raison de battre en retraite parce qu'elle est effectivement sur le point de le cogner". (p. 14)
<i><b>Les chiennes savantes</b></i>	Présente, mais d'une manière moins appuyée que dans <i>Baise-moi</i> .	<i>La Reine mère:</i> "Elle a accroché le bord de son bureau à deux mains, pris son élan vers l'arrière et a projeté sa tête en avant, jusqu'à ce qu'elle vienne heurter la table, violemment, s'est relevée, son nez pissait le sang et barbouillait sa bouche, et a remis ça: élan, coup de boule sonore sur le bureau". (p.64)  <i>Louise:</i> "Je me suis adossée au mur, je me cognais doucement la tête contre, puis de moins en moins doucement. [...] j'envoyais valdinguer ma tête contre le mur, je cherchais le blanc derrière les yeux, je me forçais à cogner plus fort, mais ça ne faisait pas assez mal pour soulager. [...] Je me fracassais la tête contre le béton pour que tout ça sorte, pour que tout ça cesse. Pour faire quelque chose." (pp. 259-260)	<i>Mutilation d'une prostituée:</i> Les sbires de M <sup>me</sup> Cheung lui retirent ses <i>percings</i> (samedi 9 décembre, 14h30).  Louise battue par Victor lors de la scène de viol (jeudi 14 décembre, 12h30).	

	<b>Hommes battus (par des hommes, par des femmes)</b>	<b>Prostitution</b>	<b>Viols</b>	<b>Meurtres et suicides</b>
<b>B a i s e - m o i</b>	<p><i>Par des hommes:</i> Radouan, ami de Manu, passé à tabac et vitriolé par des dealers (I, 10).</p> <p><i>Par des femmes:</i> Les deux tueuses frappent l'homme qu'elles avaient séduit (II, 22) et l'architecte (II, 25).</p>	<p><i>Scène de prostitution:</i> Nadine avec un client (I, 9).  Nadine raconte à Manu un épisode sado-masochiste: un client lui a lacéré le dos au fouet (II, 3).</p>	<p>Viol de Karla et de Manu par trois hommes (pp. 48-50).</p>	<p><i>Indépendants des deux meurtrières:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- suicide de Camel (I,2),</li> <li>- assassinat par Francis d'un homme (I, 5),</li> <li>- meurtre de Karla (I,10),</li> <li>- celui de Francis par un pharmacien (I,11),</li> <li>- celui de Manu par un épicier (II,27).</li> </ul> <p><i>Meurtres commis seule:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Nadine tue sa colocataire (I,9), et l'épicier meurtrier de Manu (II, 27).</li> <li>- Manu tue Moustaf, agresseur de Radouan,</li> <li>- Brugrog, responsable de la conditionnelle de Camel,</li> <li>- et sa femme (I, 10).</li> </ul> <p><i>Ensemble:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Assassinat d'une femme (vol de carte bleue),</li> <li>- d'un vendeur (vol de walkmans) (II,7),</li> <li>- d'un couple (vol de leur voiture) (II,11),</li> <li>- d'un armurier et de deux hommes (vol d'armes) (II,13),</li> <li>- d'un enfant et trois femmes (grand-mère + deux serveuses) dans un salon de thé,</li> <li>- d'un homme (vol de voiture) (II,16),</li> <li>- d'un homme (vol de voiture) et de deux flics (II,17),</li> <li>- d'un homme qu'elles avaient séduit (II,22),</li> <li>- d'un architecte (vol de diamants) (II, 25).</li> </ul>
<b>L e s C h i e n n e s</b>	<p>Bagarre entre les sbires de M<sup>me</sup> Cheung et les clients du bar (vendredi 8 décembre, 1h30).</p>	<p>Shows de Louise au <i>peep-show</i> (mercredi 6 décembre, 16h40; samedi 9 décembre, 14h30) + exhibition en cabine (vendredi 8 décembre, 19h).</p>	<p>Viol de Louise par Victor (pp. 172-176).</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Meurtres de Stef et Lola,</li> <li>- deux strip-teaseuses (jeudi 7 décembre, 20h15),</li> <li>- celui de Gino, responsable du <i>peep-show</i> (vendredi 8 décembre, 19h),</li> <li>- suicide de la voisine de Louise (jeudi 21, 6h30),</li> <li>- Louise tue Sonia (jeudi 21, 13h),</li> <li>- assassinat de Mireille + suicide de Louise, qui entraîne avec elle Laure dans la mort (jeudi 21, 23h05).</li> </ul> <p><i>Note: Les chiffres romains se rapportent aux numéros de parties et les chiffres arabes aux numéros de chapitres.</i></p>

## Questions brèves

*Françoise BASCH*

C'est une question qui s'adresse à une des quatre intervenantes et qui a été posée dans le questionnaire, à savoir la typologie de la détective hétéro ou de la détective homo. Alors, j'aimerais qu'une des romancières de polar ou une autre s'exprime là-dessus. Est-ce qu'il y a des différences, des traits communs?

*Nicole DÉCURÉ*

Il n'y a pas de différence dans la narration. C'est tout ce qu'il y a autour de l'histoire du meurtre qui est différent, me semble-t-il. Je ne pense pas qu'il y ait des différences dans la façon d'écrire.

*Maud TABACHNIK*

Récemment j'étais en Belgique avec l'attachée de presse de chez Flammarion, et à la fin de la douzaine d'interviews que je venais d'avoir elle avait remarqué que le comportement des auteurs femmes qu'elle avait reçues était différent du mien. "Elles bougent," me dit-elle, "s'agitent, sont moins sérieuses, emploient de la séduction devant les journalistes masculins." Je lui ai répliqué que c'était exactement là le fond du problème. Pour se faire prendre au sérieux ou simplement écouter, les femmes ont toujours été obligées de se servir de leur séduction. Elles en ont gardé l'habitude. Cela faisait partie du jeu imposé.

*Danielle CHAREST*

Ça me rappelle une entrevue de Laurie King, auteur femme qui tient à dire qu'elle est hétérosexuelle, mariée avec des enfants, etc., et qui a sciemment choisi de créer un personnage de lesbienne qui patrouille avec un collègue homme. Elle a décidé de créer ce personnage de lesbienne afin d'éliminer toute éventualité de rapports de séduction entre eux. Donc, sur le plan structurel, effectivement, le fait que l'enquêteur soit une lesbienne la place dans une autre position qu'une femme. On voit chez les éditeurs, ou du moins chez les lecteurs, une difficulté plus grande à absorber un discours féministe prononcé par un personnage de lesbienne féministe, et encore plus de lesbienne politique ou radicale. Le seul fait qu'un personnage de lesbienne énonce un discours politisé est beaucoup plus difficile à absorber par le lecteur homme, ou même femme, qu'un discours féministe énoncé par une femme hétérosexuelle. Ce n'est pas pour rien que quand les romans féministes et les romans lesbiens ont commencé à apparaître dans les années 80-90 aux États-Unis, les femmes comme Sara Paretsky, Sue Grafton, Karen Kijewski ayant créé des privées femmes ont été immédiatement publiées dans les maisons d'édition *mainstream*, alors que des auteurs qui ont introduit des enquêteurs lesbiennes, je pense entre autres à Katherine V. Forrest, à Barbara Wilson, à Sarah Schulman, à Penny Mickelbury, ont dû d'abord passer par le circuit marginal de maisons d'édition comme Naiad Press. Le même phénomène

s'est produit en Angleterre. Des auteurs qui ont produit des personnages de lesbiennes se sont rendu compte que pour être vendues et vivre, ne serait-ce qu'à moitié, de leur métier, elles devaient créer des personnages centraux femmes, puis insérer des personnages lesbiennes secondaires. Autrement dit, je pense qu'au niveau structurel, l'association d'un discours de mise en question de l'oppression des femmes relié au lesbianisme est beaucoup plus difficilement acceptable par le tissu social, par le lectorat, que le même discours tenu par un enquêteur femme. À cela s'ajoute la distinction au niveau de la séduction. On remarque, par exemple, dans les romans écrits par Paretsky, Kijewski, Grafton et compagnie que chacune a produit au moins un roman où leur client, ou le coupable homme, afin de leur détourner l'esprit de l'enquête et nous flouer, les séduit; l'enquêteur femme tombe en amour avec lui et la fin du roman se déroule autour de la question: "Est-ce qu'elle va se rendre compte que cet homme est en train de la manipuler?"

*Brigitte LHOMOND*

N'y a-t-il pas une forme de mythification, chez Sandra Scoppettone par exemple, de certains personnages de détective lesbienne? Le couple formé par la détective et son amante, où cette dernière surveille le régime alimentaire de l'autre, accro au chocolat, est pourtant assez déprimant, à mon sens.

*Danielle CHAREST*

Je pense que les premiers romans de lesbiennes étaient plus révolutionnaires qu'ils ne sont à l'heure actuelle. Il y a une régression. La remise en cause de l'ordre social à l'heure actuelle provient, selon moi, des auteurs étatsuniens noirs. Barbara Neely a fait un travail magnifique au niveau de l'articulation entre le féminisme, le racisme, les rapports de classe, l'homosexualité, elle traite de la ménopause, elle réussit à traiter une multitude de sujets mais pas comme s'ils étaient séparés les uns des autres, mais comme faisant partie d'un même système et elle utilise toutes les interactions et comment ça modifie l'ensemble.

*Anne RAMBACH*

Il me semble que la mythification de la lesbienne est déjà en cours depuis un petit moment dans le roman policier. Je pense à deux exemples en particulier. Celui de la nièce de Scarpetta dans Cornwell, qui est lesbienne et qui, comme par hasard, est une espèce de super-génie dans absolument tous les domaines depuis la balistique, l'informatique ou le combat rapproché. C'est vraiment un individu capable de choses assez rares. Je pense aussi, par exemple, à un roman qui s'appelle *Offre publique d'assassinat*<sup>155</sup> où, comme par hasard, le héros se traîne, se traîne pendant des pages et des pages et ne comprend pas pourquoi on en veut

---

<sup>155</sup> Stephen W. Frey, *Offre publique d'assassinat*, Paris: Le Seuil, 1997. Titre original: *The Takeover* (1995).

à sa vie. Brusquement, une lesbienne arrive dans les cinquante dernières pages et résout tout avec une efficacité stupéfiante. Ce type de personnage se multiplie, où la lesbienne est effectivement une espèce de *superwoman*, une espèce de sur-femme qui sait faire tout mieux que toutes les autres. Je pense que, de fait, une mythification est déjà en cours dans le roman policier.

L'autre chose dont je voulais parler, c'est la question de la violence et des femmes dans les romans policiers. Il me semble qu'une des caractéristiques du roman policier c'est qu'il place ses personnages en rapport de force, par exemple des policiers qui interrogent les témoins en essayant de leur faire avouer ou de leur arracher leurs secrets. Souvent même, la situation qui a créé l'enquête est une question de rapport de force qui a mal tourné et c'est pour ça aussi que c'est intéressant pour des féministes. Ça a fait ressortir tout ce qu'il y a de rapports de force entre les gens. Si on parlait tout à l'heure de dangerosité, c'est bien parce qu'entre les hommes et les femmes il y a des rapports de force très puissants.

*Laurent Arurault, Paris, 2000*

## **Serial killers: du mythe littéraire à la réalité**

### *Avertissement*

Les données fournies ici n'ont aucune prétention statistique. Elles sont partielles et n'ont qu'une fonction d'indice pour cet exposé.

### **Serial killers masculins**

Liste non-exhaustive mais assez représentative des différentes typologies (en tout une quarantaine de *serial killers* durant ces dernières décennies).

En gras les *serial killers* dont les victimes étaient des hommes (et aussi parfois des femmes), soit 13 sur 24.

- Ed Kamper a tué ses grands-parents et sa mère, avec pas mal d'autres victimes féminines dans l'intervalle. Spécialiste de la décapitation. Nécrophile. Il veut frapper la société, être le plus malin, vaincre la mort.
- **Herbert Mullin** est chétif et peureux. Il tuera hommes et femmes, dont un prêtre à qui il se confesse. Pas de sévices sexuels.
- **Otis Toole**, cannibale, dès l'âge de quatorze ans. Se marie bien qu'ayant avoué à sa femme son homosexualité. Il rencontre Henry Lee Lucas, tueur de femmes, d'hommes de tous âges et d'enfants, nécrophile.
- **Charles Manson** a téléguidé le meurtre de cinq personnes et de Sharon Tate.
- Richard Speck, violeur et tueur désorganisé de jeunes femmes. Elles étaient huit, elles n'ont rien tenté pour se défendre.
- Jerry Brudos, fétichiste de la chaussure, violeur et tueur.
- **David Berkowitz** (le fils de Sam), tuait hommes ou femmes, néo-nazi.
- Le tueur des sentiers, jamais identifié, tuait des randonneuses et les abandonnait en position de supplique. Aucuns sévices sexuel.
- Ted Bundy, charmant, tueur de jeunes femmes, adoré de ses collègues femmes.
- James Russel Odom et James Clayton Lawson, l'un violait des femmes, l'autre les torturait à mort.
- **Le tueur de livreur de journaux** tuait de jeunes garçons.
- **Jeffrey Dahmer**, le cannibale du Milwaukee, tuait de jeunes hommes dont il consommait ou conservait certaines parties du corps.
- Albert DeSalvo, l'étrangleur de Boston, 13 assassinats de femmes avoués mais des doutes pèsent sur sa culpabilité.
- **Larry Eyler** tuera et torturera une trentaine d'hommes pour la plupart homosexuels.
- **John Wayne Gacy** tuait et violait de jeunes hommes (une trentaine).

- **Roy Fontaine** assassine hommes et femmes.
- **Albert Fish**, père de famille, tueur d'enfants (une centaine, garçons ou filles) noirs pour la plupart ("parce que la police s'en occupe moins") et cannibale.
- Richard Chase tuait pour boire le sang de ses victimes.
- **Robert Berdella**, tueur homosexuel de jeunes garçons. Sévices et viols durant des semaines.
- **Juan Corona**, vingt-cinq ouvriers saisonniers.
- Gary Heidnick (*Le silence des agneaux*), séquestre des femmes qu'il viole, torture et affame. Cannibale.
- Richard Speck tue des infirmières.
- **Dennis Nilsen** homosexuel, ancien militaire et policier tue des jeunes hommes.
- Peter Sutcliffe, au moins 16 meurtres de femmes, principalement des prostituées.

### **Femmes *serial killers***

Liste non-exhaustive car je ne possède pas les dernières statistiques. En gras les femmes tueuses solitaires. 11 femmes dont six "solitaires".

- **Marybeth Tinning**, assassine ses neuf enfants en bas âge, sans que personne de son entourage, même son mari, ne s'en rende compte.
- **Aileen Wuornos**, lesbienne, se fait draguer et tue dix hommes d'âge mûr.
- Mobile déclaré: vengeance.
- Charles Starweather et Caril Ann Fugate assassinent 11 personnes en un an.
- **Genene Jones**, infirmière pédiatrique, assassine une vingtaine de bébés.
- **Mary Flora Belle**, tueuse de jeunes enfants, sadique.
- Martha Beck et Raymond Fernandez, tueurs de jeunes femmes.
- Ian Brady - Myra Hindley, tuent et torturent de jeunes enfants et des adolescents en les filmant et se repassent les films.
- **Judias Buenoano**, femme d'affaires, tue ses différents maris et son fils.
- Gerald et Charlène Gallego, mariés. Elle lui sert d'appât pour attirer les auto-stoppeuses qu'il viole et torture avant de les enterrer vivantes.
- **Belle Gunness**, la veuve noire. Recrute des hommes par petites annonces. Les drogue, les étrangle et les démembrer avant de les donner à manger à ses cochons. Entre 13 et 28 assassinats.
- Alvin et Judith Neeley, c'est elle le cerveau. Ils torturent leurs victimes en leur injectant des produits abrasifs, avant de les violer et de les tuer. 15 meurtres.



## Mythe et réalité: le *serial killer*, sa perception-traduction par le romancier

Contrairement à la légende, la majorité des *serial killers* est d'une intelligence moyenne, voire limitée. La plupart ont grandi dans des familles à revenus stables et suffisants. 50% dans des familles unies. Mais 70% sont touchés par l'alcoolisme ou la toxicomanie, ont une sexualité dysfonctionnelle, 40% ont été battus ou agressés sexuellement durant leur enfance. La plupart n'ont connu que peu de limites ou contraintes à leurs envies durant leur enfance.

En réalité, si le meurtre sexuel titille certaines personnes, les *serial killings* sont autant sexuels que le viol. Il s'agit avant tout d'une histoire de domination, de manipulation et de contrôle, le sexe n'est pas le sexe, c'est le moyen d'humilier, d'être le plus fort et de tuer. Le *serial killer* est avant tout celui qui passe à l'acte sans se préoccuper de contraintes, de lois ou de morale. Il suit son envie, son fantasme. Ce n'est pas un malade mental, c'est même souvent quelqu'un d'organisé, même si ce n'est pas un génie comme pourrait le faire croire Hannibal Lecter.

Mais, ce qui frappe au vu de ces listes:

- Lorsque les femmes tuent en couple, elles adoptent la forme classique de la violence des *serial killers* masculins, même lorsqu'elles dominent le couple. Lorsqu'elles tuent en solitaire, les meurtres sont lents, sournois, dans l'environnement immédiat, avec une délectation pour les réactions des autres et une composante hystérique (très bien rendue par Patricia Cornwell dans *The Body Farm*<sup>156</sup>). Il n'est pas exclu que leur nombre soit plus important qu'on ne le pense, celles qui ont été arrêtées ayant pour la plupart été démasquées par hasard, à la plus grande surprise et incompréhension de leur entourage.
- Il existe dans la réalité, beaucoup plus de *serial killers* féminins que dans la littérature (*The Body Farm* = Marybeth Tinning?). Selon les listes consultées dans différents ouvrages, elles représenteraient une bonne vingtaine de pour-cent si on inclut les femmes tuant en couple.
- Sur les 25 *serial killers* les plus tristement célèbres listés plus haut, 14 (c'est-à-dire plus de la moitié) ont violé et/ou torturé et/ou tué des hommes, pas spécifiquement dans le cadre d'homosexualité refoulée ou non. Les meurtres d'hommes sans acte sexuel ne sont pas exceptionnels. Même s'il s'agit de ratios grossiers et incomplets, ils indiquent quand même que, contrairement à ce que l'on trouve dans les romans, LA victime du *serial killer* est assez fréquemment un individu de sexe mâle.

Les questions que suggèrent ces petits calculs (je n'ose pas employer le terme "statistiques") qui n'ont rien de sérieux ni d'exhaustif, leur seule fonction ayant été de me conduire dans mon raisonnement vis à vis du *serial killer* romanesque, sont les suivantes:

---

<sup>156</sup> Publié aux États-Unis en 1994. Titre français: *La séquence des corps*.

Pourquoi y a-t-il si peu de *serial killers* féminins “violents” dans la littérature? Soit on les occulte, soit on leur préfère des typologies voisines de l’hystérie (qui sont justes dans le cas de *serial* agissant seules). Pourtant, alors que la criminalité de sang baisse un peu aux États-Unis par rapport à son pic de 1990, on note une forte augmentation de la violence des jeunes, et notamment de celle des filles. Pourquoi les *serial killers* (masculins) romanesques tuent-ils, pour une écrasante majorité, des femmes?

Sans prétendre offrir une réponse complète ni même suffisante, quelques éléments donnent à réfléchir.

- La violence violente des femmes terrorise.
- La femme est victime, et ce rôle rassure, ou fait partir d’une vague idée de punition/culpabilité. La femme comme péché doit payer. On peut y voir une déclinaison du mythe de la femme fatale, de la garce-salope de pas mal de romans noirs, c’est-à-dire celle par qui arrive la chute de l’homme et qui va être très punie d’avoir été si méchante.
- Cela rejoint (de façon perverse dans la réalité ET dans la fiction) la culpabilité/culpabilisation de la mère (dominatrice ou pute responsable de la psychopathie de son fils). Si cette équation n’est pas complètement fausse, 50% des *serial killers* proviennent de familles unies, confortables et sans problème (Cas de Kamper, dont la mère passe pour avoir motivé ses crimes en raison de son autoritarisme. Elle était seule, face un jeune garçon porté à la violence. Très jeune, il démembrait les chats pour rapporter leur têtes dans sa chambre. De surcroît, Kamper est un dominateur jouissif et sadique). Est-ce une des illustrations d’une certaine psychanalyse (de bazar?) cherchant comment appréhender la femme/mère et qui a fait quelques ravages? La question que je me pose dans ces cas-là est toujours la même: mais que faisait donc le père durant tout ce temps? C’est vrai quoi, lorsqu’il s’agit de rendre quelqu’un responsable du dysfonctionnement d’un enfant, c’est presque toujours la mère qui est désignée (depuis l’autisme, merci la révolution génétique, jusqu’aux *serial killers*), à l’exclusion des cas d’inceste, quand même! On finirait par croire à la parthénogenèse!
- Mais les choses sont plus compliquées. Cette femme-victime est une des valeurs sûres du nouveau polar, sans qu’il y ait nécessairement malveillance ou machisme derrière, puisque c’est également un outil de dénonciation (Tabachnik, Japp, et tant d’autres). Si cet état de victime est, par ailleurs, réel socialement et sexuellement, là encore le mythe ne risque-t-il pas de dévoyer la réalité en “sacralisant” l’image d’une femme qui deviendrait un modèle (donc de la Victime)? Les femmes tueuses, *serial killeuses*, vendeuses d’enfants, les mères tortionnaires ou macs existent mais leur vraie réalité gêne, elle fait peur et elle fait mal, notamment aux femmes. C’est sans doute là un des écueils majeurs rencontré par certaines des polardeuses qui utilisent le polar pour évoquer une réalité de la femme. La question est crue et difficile à résoudre: Que fait-on? On

peint la “réalité” (telle qu’elle se conçoit dans le polar, disons le réalisme), quitte à y inclure des portraits de femmes dont on ne veut pas, ou bien on restreint ce “réalisme” à la “femme victime”, qu’elle soit une victime qui décide de se défendre ou pas?

En conclusion, le *serial killer* littéraire est une figure emblématique. Il n’existe pas, sa vie n’a pas d’intérêt. Fort peu sont parvenus à faire parler, exister des *serial killers* (Thomas Harris parce qu’Hannibal est derrière les barreaux, c’est-à-dire non-actif<sup>157</sup>, Patricia Cornwell dans *The Body Farm*, parce que le *serial killer* est une femme qui tue sournoisement son enfant, donc typiquement un *serial killer* hystérique que personne ne soupçonne, surtout pas le lecteur, Val Mc Dermid<sup>158</sup> et quelques autres).

Le *serial killer* ne remplace-t-il pas pour nous l’image du mal, celle du diable qui ne fait plus recette? Ainsi s’expliquerait, du moins partiellement, le gouffre qui sépare le *serial killer* réel de son image romanesque. Car, ne nous leurrions pas: la fiction ne reflète pas les témoignages des *serial killers*, même lorsqu’elle les prend pour base, et c’est heureux. Ils sont vomitifs, monstrueux, au delà de sa propre volonté de censure. Les aberrantes retouches apportées au portrait du *serial killer* romanesque en découlent: il doit être très rusé, malin, intelligent, il ne doit pas être totalement insupportable. Il doit être presque, mais pas tout à fait, invincible et surtout, il doit être détruit à la fin.

Il court à l’heure actuelle aux États-Unis une quarantaine de *serial killers*, peut-être davantage. Certains ont plus de deux cents meurtres à leur actif. Et ils continuent.

---

<sup>157</sup> Thomas Harris, *The Silence of the Lambs*, New York: St. Martin’s Press, 1988. Titre français: *Le silence des agneaux*.

<sup>158</sup> Val Mc Dermid, *Blue Genes*, (titre américain: *The Mermaids Singing*), 1995. En français: *Gènes toniques* ou *Le chant des sirènes*.

## Questions brèves

Jeanne-Martine VACHER

Puisqu'on est entre fiction et réel, que vous vous écrivez de la fiction avec des personnages de ce type, et que vous venez de nous expliquer que, par exemple, sur ce *serial killer* dont j'ai oublié le nom vous n'arriviez même pas à lire la réalité du propos, jusqu'où et comment vous autorisez-vous l'écriture?

Andrea JAPP

C'est une très bonne question parce qu'en fait, je ne sais pas si vous avez remarqué que le *serial killer* est rarement un vrai personnage dans un roman. C'est quelqu'un dont on parle. C'est quelqu'un après lequel tout le monde court. Mais, on ne voit jamais le *serial killer*. Il ne pense jamais dans un roman<sup>159</sup>. Selon moi, les deux meilleures exceptions c'est Hannibal dans *Le silence des agneaux*, parce que c'est un *serial killer* qui est derrière sa vitre, donc qui n'est plus en activité. Il peut redevenir un personnage. La deuxième exception, c'est dans cet excellent roman de Patricia Cornwell<sup>160</sup>, cette femme au syndrome de Munchausen, qui tue sa gamine. Il y a une composante suffisamment hystérique pour que le lecteur ne se doute pas qu'elle est la tueuse: elle ne tue pas son enfant parce qu'elle la déteste ou parce que ça lui fait plaisir. Ce qui lui fait plaisir c'est d'être une mère victime. C'est que tout le monde la console. C'est que tout le monde s'apitoie sur son sort. Elle rejoint une typologie "utilisable" sur trois cents pages. Mais sans ça, jamais on ne voit de *serial killer*.

Maud TABACHNIK

Excusez-moi, mes amies, mais dans mes livres et particulièrement *Le festin de l'araignée*<sup>161</sup> je me mets dans la tête et la psychologie d'un *serial killer*, parlant même à la première personne.

Andrea JAPP

Oui, d'accord mais ce n'est pas la majorité.

Édith QUÉDÉ

Je propose un autre contre-exemple. Dans un des livres de Val McDermid<sup>162</sup>, le *serial killer* s'exprime à la première personne. Le lecteur est donc le témoin des fantasmes de ce dernier qui imagine le meurtre qu'il va commettre avec une abondance de détails complaisante, une précision

---

<sup>159</sup> Le *serial killer* (qui est aussi un flic) de Lynda Chase et Joyce St. George dans *Perfect Cover* est un personnage qui pense et commente ses actions et réactions. New York: Hyperion, 1994. NDLR (ND)

<sup>160</sup> Maud Tabachnik, *Le festin de l'araignée*, Paris: Viviane Hamy, 1996.

<sup>161</sup> *La séquence des corps* (Paris: le Masque, 1996). Titre original: *The Body Farm* (1994).

<sup>162</sup> Val McDermid, *Blue Genes*, *op. cit.*

hallucinante. Mais, le crime effectué, l'auteur se livre au même luxe de détails monstrueux dans le descriptif du corps torturé. Le lecteur est ainsi confronté à une double horreur, celle du fantasme et celle de la mise à exécution du crime. La façon qu'a l'auteur d'endosser un "je" monstrueux, puis de doubler la scène, crée une sorte de panique chez le lecteur, fascination et répulsion à la fois.

Andrea JAPP

C'est un petit peu ce qu'a fait récemment Thomas Harris avec son Hannibal. Personnellement, je trouve que le personnage d'Hannibal Lecter, parce qu'on le suit, parce qu'on vit avec lui, perd de son côté mythique, monstrueux, justement parce qu'il s'humanise. En plus, Harris oppose deux *serial killers*, dont l'un finit presque par paraître sympathique par rapport à l'autre.

Maud TABACHNIK

Je ne suis pas tout à fait d'accord avec les chiffres que tu as donnés, hors micro, sur les femmes *serial killers*. Stéphane Bourgoïn, grand spécialiste, dit que les femmes ne représentent que 10% des criminels en série par rapport aux hommes<sup>163</sup>.

Andrea JAPP

Les femmes solitaires?

Maud TABACHNIK

Non, les criminelles multiples ne le font pas pour les mêmes raisons que les hommes. Elles tuent souvent leurs maris successifs pour s'approprier leurs biens, ou leurs enfants qui représentent un enfermement. Parfois ce sont des infirmières pour voler les vieillards qui leur sont confiés. Mais il n'y a pas chez ces grandes criminelles la violence sexuelle et le désir d'appropriation et de pouvoir qu'on retrouve chez les hommes.

Andrea JAPP

C'est très vrai si tu parles des *serial killeuses* solitaires. Ce n'est pas du tout la même violence.

Maud TABACHNIK

D'accord, pas celles qui tuent en couple.

Andrea JAPP

Celles qui sont en couple et qui représentent à peu près la moitié *des serial killeuses* reproduisent exactement le même schéma de violence, de sadisme jouissif, que les hommes.

---

<sup>163</sup> Stéphane Bourgoïn, *Femmes tueuses*, Paris: Fleuve Noir, 1994; *Serial killers: enquête sur les tueurs en série*, Paris: Grasset, 1995, 1999.

Maud TABACHNIK

Parce qu'elles sont avec des hommes.

Andrea JAPP

Oui, mais même quand c'est elles le principe fort du couple. Même quand c'est elles le cerveau.

Maud TABACHNIK

Oui, mais ce sont quand même les hommes qui exécutent.

Andrea JAPP

Bien, écoute, je peux te citer des exemples: Yann Brady et Myra Hindley tuent et torturent des jeunes enfants et des adolescents, les filment, filment les tortures et les meurtres, et se repassent les films quand ils font l'amour.

Maud TABACHNIK

Bon, mais admetts tout de même que ça reste des cas isolés.

Andrea JAPP

Non, selon mes sources, ça représente entre un quart et un tiers, entre les femmes en solitaire et les femmes qui tuent en couple. J'admetts que je n'ai pas fait de vrai compte statistique.

Danielle CHAREST

Tu disais que beaucoup de *serial killers* n'ont jamais été identifiés et que parmi ceux qui l'ont été, il y a beaucoup de femmes et que parmi ceux qui n'ont pas été identifiés, eh bien on ne peut savoir. Parce que vu le livre de Bourgoin...

Andrea JAPP

Ma liste vient principalement de ce bouquin, et d'autres, plus récents. J'étais sidérée parce que je pensais que c'était un phénomène très résiduel.

Hilène ALMARIC

Il y a une explosion du nombre de *serial killers* et une des criminalités les plus en expansion aux États-Unis, c'est la criminalité des femmes.

Brigitte LHOMOND

Quelle définition donneriez-vous du *serial killer*? Est-ce la répétition du meurtre? Par exemple, dans un de vos derniers livres, *La raison des femmes*<sup>164</sup>, les deux femmes, mère et fille, qui tuent plusieurs hommes pour venger un viol, peuvent-elles être désignées comme *serial killers*? Et une femme qui tue plusieurs enfants?

---

<sup>164</sup> Andrea Japp, *La raison des femmes*, Paris: Le Masque/Le Livre de Poche, 1999.

Andrea JAPP

Par exemple Landru n'est pas un *serial killer*, au sens américain du terme. Il tuait des femmes en série, mais pour les dévaliser. Le *serial killer*, par définition est quelqu'un qui n'a pas de raison objective de tuer: ni vengeance, ni argent. Il tue parce qu'il a envie de tuer, sur des bases qui lui sont propres. Il tue alors qu'il ne connaît pas forcément ses victimes, ça n'a pas d'importance. Il suffit que ses victimes possèdent les caractéristiques qu'il recherche. C'est typiquement le meurtre subjectif.

Une intervenante

Dans ce cas-là, la mère et ses enfants, ça ne marche pas.

Andrea JAPP

Ça dépend, si elle a un syndrome de Munchausen. Dans ce cas, le meurtre est subjectif. Mais, effectivement, l'infirmière qui trucidait quarante petits vieux à l'hôpital parce qu'elle espère récupérer les héritages ce n'est pas *une serial killeuse*, encore une fois au sens premier du terme. Mais Jones était infirmière dans un service de pédiatrie. Elle a tué une trentaine de bébés, ce n'était pas pour récupérer l'héritage. Elle, c'est une *serial killeuse*.

## Concordance et non-concordance entre réel et fiction (résumé de l'intervention)

Depuis les années 70, il y a eu dans la littérature policière un courant, initié par les femmes essentiellement, qui a commencé à mêler les genres, à mêler le noir, le *hard-boiled*, la procédure policière et qui a vu l'apparition d'un nouveau type de personnage féminin par rapport à l'histoire du roman policier où on a toujours eu des personnages féminins mais plutôt du genre Miss Marple<sup>165</sup> ou Miss Silver ou le personnage d'Anna Katherine Green, Amelia Butterworth. Donc, dans les années 70, est apparu un nouveau type de personnage féminin, extrêmement fort, dont l'archétype est le détective privé féminin. Il y a des variations sur le thème. Elle peut être journaliste comme Kate Brannigan<sup>166</sup>. Elle peut être flic ou policière, super intendante comme Lynda LaPlante. Mais, le privé c'est le nouveau personnage qu'on a vu apparaître dans la littérature policière.

La première c'est P.D. James en 1972 avec *An Unsuitable Job for a Woman* qui mettait en scène un personnage de détective privé féminin, Cordelia Grey. Ensuite, elle est passée à son personnage de policier, Adam Dalgliesh. Puis, il y a eu les mères fondatrices, Sue Grafton avec Kinsey Millhone et Sara Paretsky avec V.I. Warshawski. Puis, on a eu Linda Barnes, Liza Cody, Val McDermid, etc. Cette nouvelle vague est ça grande nouveauté de la littérature policière de ces quinze dernières années.

Le roman noir s'est toujours posé en tenant du réalisme. De Dashiell Hammett jusqu'au néo-polar français des années 80, le roman noir avait sorti le crime des beaux salons pour le mettre dans la rue. La volonté affichée du roman noir c'est d'être un miroir tendu à la société, d'être le reflet de la société contemporaine, qu'elle soit celle des années 30 ou celle des années 80 puis celle des années 90. Un auteur et directeur d'une collection française des années 80, appelle Alex Varout, dit: "Le polar, c'est du Polaroid. Vous photographiez votre sujet et instantanément vous l'avez en photo avec derrière le décor qui s'y trouve, que vous n'avez pas sélectionné". Il ajoute que c'est pour ça que le roman noir doit vieillir et qu'il vieillit. Dans cette optique-là, si on examine le décor dans ces dix dernières années, on peut dire qu'il y a une concordance très forte entre le réel et la fiction. Si on regarde tous les romans écrits par des femmes, avec des personnages féminins, on a le témoignage de la nouvelle présence et de l'importance des femmes dans la société, qu'elles ont prise dans la société, ces vingt dernières années. Il y a, à la fois, des thèmes extrêmement généraux,

---

<sup>165</sup> Personnages d'Agatha Christie et de Patricia Wentworth respectivement.

<sup>166</sup> Personnage de Val McDermid.



communs à l'ensemble de la société, et des thèmes plus "féminins", par exemple l'inceste. Elizabeth George a été une des premières, dans les années 80, à bâtir un roman autour de ce thème<sup>167</sup> et en a parlé de façon extrêmement nouvelle, plus que nouvelle même, car c'était quasiment la première fois qu'on en parlait. Donc, on peut lire dans le décor de tous ces romans quelles ont été nos préoccupations au cours de ces quinze dernières années: l'environnement, l'éducation, la santé mais aussi le changement des relations familiales, l'inceste, déjà cité, l'homosexualité évidemment, les rapports mère-fille. Tout ça est dans le décor. Tout ça existe et tout ça est relativement réel et réaliste ou en cas fait appel à des notions de réalité.

Mais on peut se poser la question: est-ce que tout ça n'est pas justement qu'un décor? Qu'est-ce qui surnage dans l'image de la littérature policière de ces quinze dernières années et de la littérature criminelle écrite par des femmes avec des personnages féminins? C'est le personnage, c'est l'héroïne, ce n'est pas le décor. Dès qu'on aborde l'héroïne, le réalisme disparaît. On s'attaque à des archétypes et il n'y a plus de réalité. Des femmes détectives privées, il n'y en pas beaucoup. Qui connaît une femme médecin légiste? Des femmes policiers, des femmes flics, il y en a mais elles ne ressemblent certainement pas à celles qu'on peut rencontrer dans la vie réelle.

On en arrive à un paradoxe: la réalité, c'est-à-dire le changement de la place de la femme dans la société, les nouveaux personnages féminins, ce n'est pas dans la réalité de la fiction qu'on les trouve mais dans c'est l'essence du roman, c'est-à-dire dans l'héroïne. Ce qui reste de Penny Mickelbury, c'est son personnage d'avocate. Ce qui reste de Barbara Neely c'est son héroïne et non l'univers réel dans lequel elle évolue.

Delphine KRESGE-CINGAL

À propos du travail des femmes, je voulais juste souligner qu'il est paru une étude sur les femmes détectives, publiée par Val McDermid, qui s'appelle *A Suitable Job for a Woman*<sup>168</sup>, donc elle s'est inspirée du titre de P.D. James (*An Unsuitable Job for a Woman*<sup>169</sup>) en le modifiant quelque peu. C'est une étude sur de vraies femmes détectives.

Hélène ALMALRIC

Dans les romans avec des personnages de *serial killer*, il y a aussi l'autre nouveau héros, c'est le *profiler* du FBI. Ce qui est intéressant c'est de noter que, dans la réalité, il y a énormément de femmes qui sont profileuses. Mais ça on ne le voit jamais dans les romans.

---

<sup>167</sup> *A Great Deliverance*, 1988.

<sup>168</sup> Val McDermid, *A Suitable Job for a Woman*, Londres: HarperCollins, 1995.

<sup>169</sup> Publié en 1972. Titre français: *La proie pour l'ombre*

*Val McDermid*, Nottingham, GB, 1995

## Les femmes lectrices et écrivains de romans à énigmes

Il va s'agir plus ou moins du bilan d'une thèse qui est en train de s'achever. Donc, je souhaiterais partir, en fait, de l'exemple de P.D. James sur qui je travaille pour montrer dans quelle mesure l'éducation va influencer sur le choix de type de roman policier qu'on va écrire. Donc, je rappelle rapidement ce qui a été déjà dit ce matin. Il existe en gros trois types de romans policiers: soit roman à suspense, donc qui tourne plutôt autour de la victime; roman à énigmes qui se centre sur le personnage du détective; et le roman noir qui s'intéresse au milieu criminel ou criminogène.

P.D. James est née en 1920, dans une famille moyenne, pas très aisée, et a une sœur et un frère. Elle a été retirée à seize ans du système éducatif parce que ses parents n'avaient les moyens de payer des études supérieures qu'à l'un de leurs enfants. Donc, tout naturellement, vu la période, ils ont choisi d'éduquer leur fils. Il est peut-être intéressant de remarquer que les mamies anglaises ont une petite manie visiblement qui est de devenir des écrivains remarquables de romans à énigmes. Donc, je me suis justement posée cette question qui fait partie des énormes batteries de questions typiques que reçoit P.D. James, à peu près tous les jours: pourquoi une mamie anglaise, si gentille, écrit-elle des choses aussi épouvantables? Je ne sais si Nicole va réussir à me retrouver la photo pour ceux qui ne savent pas à quoi elle ressemble<sup>171</sup>. Mais c'est une gentille mamie avec de jolies robes à fleurs, très rigolote. Donc, à première vue, on peut se demander pourquoi quelqu'un qui a l'air aussi inoffensif et qui, pour couronner le tout, maintenant trône sur les bancs conservateurs de la Chambre des Lords, comment une telle personne peut arriver à écrire des choses aussi épouvantables.

P.D. James, dans un premier temps, a proposé elle-même une réponse qui serait que les femmes sont plus sensibles aux détails. Or, comme le détail a une importance énorme dans le roman à énigmes, ça pourrait effectivement expliquer que les femmes s'intéressent aux romans à énigmes. Ça ne suffit peut-être pas. Donc, je reprends la vie de P.D. James. En gros, en 1936, elle arrête ses études. Ensuite, elle a entrepris toute une série de petits boulots. Elle a été assistante d'un metteur en scène dans un théâtre. Elle a exercé divers métiers liés au secrétariat, etc. Puis, elle s'est mise à prendre des cours du soir afin d'avoir un travail plus intéressant dans l'administration hospitalière. Ensuite, elle est entrée au *Home Office* qui est l'équivalent de notre ministère de l'intérieur où son rôle a pris de l'importance jusqu'à devenir magistrat. Elle prenait des décisions en ce qui

---

<sup>170</sup> Professeure agrégée à l'Université d'Amiens, auteur d'une thèse sur *Perversion et perversité dans les romans à énigme de P.D. James*.

<sup>171</sup> Allusion à la projection de photos d'auteurs pendant la journée. La photo mentionnée par Delphine Kresge-Cingal est en regard de celle-ci. NDLR (ND).

concernait les mineurs délinquants. Donc, voilà son contact avec le monde judiciaire, mais cela s'arrête là.

On voit toutefois, dans les interviews relativement récentes, plus dans les mémoires qui viennent d'être publiées en français, *Il serait temps d'être sérieuse*,<sup>172</sup> toujours chez Fayard, que P.D. James garde une certaine amertume vis-à-vis de sa jeunesse, et de son enfance en particulier. Elle est née en 1920 en Angleterre. Donc, c'est une période un peu difficile parce qu'à la fois la Grande-Bretagne venait de gagner la Première Guerre mondiale, mais, côté impérial, l'empire colonial britannique commençait quand même à être sérieusement menacé. La Grande-Bretagne n'était plus vraiment la grande nation mondiale puisque les États-Unis venaient d'assurer leur domination sur le monde. Il s'agit d'une période où l'empire n'est pas complètement écroulé mais où il commence à vaciller. À ce moment-là, l'Angleterre a un peu resserré les rangs et on continue à inculquer aux gamins de façon assez forte la fierté de l'empire, etc., etc. Surtout, on insistait encore sur le fait que les femmes devaient garder leur place et on pouvait difficilement, lorsqu'on sortait d'une famille où on ne pouvait pas nécessairement payer des études, espérer autre chose que d'être secrétaire ou femme au foyer.

P.D. James s'est mariée au début de la deuxième guerre mondiale. Elle a eu deux filles assez rapprochées l'une de l'autre, Jane et Claire. La dernière d'ailleurs est née sous les bombes. Son mari, Connor Bantry, est revenu de la guerre complètement déséquilibré par ce qu'il avait pu constater sur place. Il était médecin dans l'armée. Donc, en bref, il est revenu complètement fou. P.D. James a dû faire vivre ses deux enfants tout en essayant de mener une carrière. Voici un type de femme qui, pour l'époque, a prouvé un grand courage parce qu'elle a fait vivre sa famille. Elle a entretenu son mari et donc payé ses soins médicaux parce que l'armée avait refusé de déclarer que sa maladie était due à la guerre. Connor Bantry n'était absolument pas pris en charge par l'État. P.D. James a fait tout cela, tout en n'oubliant pas ses désirs en route, tout en essayant quand même d'être un peu carriériste.

En 1962, P.D. James publie son premier roman *À visage couvert (Cover her Face)* peu de temps avant la mort de son mari. Il est intéressant de remarquer le pseudonyme qu'elle a choisi, P.D. James, avec les initiales de ses deux prénoms Phyllis et Dorothy parce qu'elle refusait d'être jugée sur le fait qu'elle soit une femme ou un homme. Elle refusait que cela se sache dans un premier temps. P.D. James a choisi un personnage masculin, Adam Dalgliesh, qui a monté les échelons de Scotland Yard au fur et à mesure des romans. Donc une espèce de super modèle pour elle. Puis, en 1972, elle a publié *La proie pour l'ombre (An Unsuitable Job for a Woman)*, où apparaît pour la première fois son personnage

---

<sup>172</sup> P.D. James, *A Time to Be in Earnest: A Fragment of Autobiography*, Londres: Faber & Faber, 1999. Traduction française de Denise Meunier, *Il serait temps d'être sérieuse: fragment d'autobiographie*, Paris: Fayard, 2000.

de détective privé Cordelia Gray, qui revient dans un second roman, *L'île des morts* (*The Skull Beneath the Skin*, 1982) et elle n'apparaît ensuite que comme personnage secondaire, comme décor des romans d'Adam Dalgliesh. Toutefois, il est à remarquer que dans les derniers romans que P.D. James a publiés surgit un nouveau bras droit d'Adam Dalgliesh, Kate Miskin, qui est une femme assez carriériste, une personne extrêmement privée, qui est l'équivalent féminin d'Adam Dalgliesh. Ils sont placés sur un pied d'égalité. Ils ont le même désir de capturer le meurtrier, le même désir de protéger leur intérieur. Ils n'apprécient pas que d'autres personnes viennent chez eux, par exemple.

Dans *Une certaine justice* (*A Certain Justice*, 1997), on trouve un thème qui m'a énormément frappée parce que ça m'a rappelé *La cause des femmes* de Gisèle Halimi<sup>173</sup>. Gisèle Halimi est légèrement plus jeune que P.D. James. Je crois qu'elle a six ans de moins. Mais, on retrouve exactement les mêmes thèmes: les difficultés pour une fille de finir ses études et l'idée que le fait d'être une mauvaise mère n'est pas nécessairement une honte. Il n'y a pas de loi qui force une femme à avoir des pulsions maternelles et si on ne les a pas, on ne les a pas. La victime du dernier roman, Venetia Aldridge, est assassinée relativement tard dans le roman. Suffisamment pour qu'on puisse en avoir un tableau assez précis. Dans un premier temps, elle est dépeinte comme quelqu'un d'assez désagréable. Déjà, c'est une avocate qui fait libérer des meurtriers, pas terrible comme début. En plus, c'est une mauvaise mère. Mais, petit à petit, on comprend comment elle en est arrivée là. On se rend compte que ce n'est pas tout à fait si peu naturel que cela pourrait paraître.

Par ailleurs, P.D. James présente assez souvent des personnages de jeunes femmes qui ont été retirées de l'école au même âge qu'elle, donc à seize ans, du système éducatif et qui se retrouvent en général avoir des petits boulots de secrétaires. On retrouve ces personnages dans *Une folie meurtrière* (*A Mind to Murder*, 1963), *Mort d'un expert* (*Death of an Expert Witness*, 1977), ou *Péché originel* (*Original Sin*, 1994)). Petit à petit, de roman en roman, ces personnages-là deviennent de plus en plus forts. C'est-à-dire, la première (Jennifer Priddy dans *Une folie meurtrière*) se laissait manipuler de façon éhontée par son petit ami et la dernière (Mandy Price dans *Péché originel*) est indépendante, se déplace à mobylette et se débrouille parfaitement même si elle n'arrête pas de tomber sur des cadavres. Il est également à remarquer que, visiblement, P.D. James entretient un rapport étrange vis-à-vis des relations humaines assez compliquées; en particulier, les relations amoureuses sont toujours un échec. Assez souvent, il s'agit d'exploitation et en général d'exploitation de la femme par l'homme dans le couple.

Attention, à présent je vais faire de P.D. James quelqu'un de révolutionnaire: le seul couple qui fonctionne parfaitement est un couple de

---

<sup>173</sup> Gisèle Halimi, *La cause des femmes*, Paris: Grasset, 1973.

lesbiennes, le couple de Stella et d'Angela, dans *Mort d'un expert*. Malheureusement, ça finit très mal parce que Stella se fait tuer. Mais c'est le seul couple équilibré, qui fonctionne vraiment. Il y a en quelques-uns qui apparaissent ça et là mais pas des personnages principaux et assez souvent ce sont des couples homosexuels ou des couples de lesbiennes qui apparaissent en fond de décor. Mais autrement, au niveau des personnages principaux, c'est le seul couple qui fonctionne, où un des éléments du couple n'essaye pas de manipuler l'autre pour des raisons financières, affectives ou autres.

J'en arrive au point où j'en suis de mes recherches. N'étant ni sociologue, ni éditrice et n'ayant pas accès à l'ensemble des informations, j'ai eu l'impression toutefois, en parlant avec plusieurs femmes auteurs de romans à énigmes, que beaucoup d'entre elles avaient commencé à écrire des romans, soit allongées à côté de leur mari en se demandant comment elles feraient pour se débarrasser de lui, soit parce qu'elles avaient des problèmes relationnels dans leur travail, mais en général avec des hommes. Elles passaient leur nuit entière à se répéter: "Comment je pourrais m'en débarrasser?"

Je propose donc la supposition suivante: les femmes qui ont été élevées dans une espèce de carcan lié au sexe, à la nationalité – parce que l'éducation britannique est quand même un peu particulière – ne feraient-elles pas les écrivains de roman à énigme les plus efficaces? Ces femmes auxquelles on a appris à être très féminines – donc une femme ne se bat pas – sont amenées à interioriser, à intellectualiser leurs problèmes. Je vous renvoie aux propos des théories psychanalytiques et médicales liées à ce problème, au film *Mon oncle d'Amérique* où vous aurez l'explication des théories de Laborie là-dessus. En bref, quand vous avez des problèmes personnels, le mieux est quand même d'extérioriser la tension si vous ne voulez pas la renvoyer sur vous-mêmes. La façon dont les femmes extériorisent leurs problèmes, c'est d'inventer des intrigues très complexes. Alors, elles vont se demander: comment pourrait-on assassiner quelqu'un sans être pris? Donc, assez souvent, des idées extrêmement intellectuelles. Si elles ont un problème avec leur mari, elles ne vont pas aller le taper. Non, non, elles vont imaginer qu'elles l'assassinent. Elles vont se contenter de l'imaginer. Mais par conséquent, les romans à énigmes sont souvent le résultat de telles cogitations. C'est le cas, par exemple, de Nevada Barr, qui a publié son premier roman *L'empreinte du fauve* (*Track of the Cat*, 1993), parce qu'un de ses collègues de travail l'opprimait et qu'elle a inventé une vengeance littéraire. En fait, elle s'en débarrasse de façon bizarre à la fin du roman. Je vous laisse découvrir ça, c'est extrêmement particulier.

Par contre, j'ai l'impression que la nouvelle génération de femmes, qui correspond en gros à ma génération et un peu plus âgées, donc, les femmes qui ont connu les mouvements féministes autour de mai 68 et un petit peu avant, se sont libérées. Elles ont gagné une certaine égalité avec les hommes. Elles n'ont pas le même type d'insatisfaction. Elles sont prêtes à exprimer leur frustration

haut et fort, ou même sans hésiter à taper s'il le faut. Par conséquent, j'ai l'impression que les femmes écrivains, maintenant, se tournent un petit peu plus vers ce que la France appelle le roman noir. Elles vont moins hésiter à avoir des détectives privées un peu plus dures, qui vont plus foncer dans le tas et moins se pencher sur le côté intellectuel du problème, etc.

Je pense qu'en fait le problème des mamies anglaises auteurs de *whodunit*<sup>174</sup> est essentiellement un problème d'éducation, le fait qu'elles aient vécu dans un pays où l'Angleterre était au centre du monde et de la vie des individus, y compris même au moment du mariage où l'on disait aux femmes que si elles n'appréciaient pas l'acte sexuel, il fallait fermer les yeux et penser à l'Angleterre. Les femmes vivaient dans un carcan assez insupportable, au mieux dans une cage dorée. Donc, je pense que ce n'est pas étonnant que le roman noir soit né aux États-Unis et en France. Je pense que ce n'est pas un hasard non plus si les femmes se tournent de plus en plus vers le roman noir de nos jours.

*Delphine Kresge-Cingal, Paris, 2000*

---

<sup>174</sup> Contraction de *Who has done it?* Cela désigne donc un roman à énigmes.

## Questions brèves

*Andrea JAPP*

J'ai beaucoup aimé la communication de Delphine parce que je suis dans le cas qu'elle cite. Donc, ce n'est pas une question. À ceci près que moi ce n'était pas un homme que je voulais tuer, c'était une femme. C'était un soulagement de la voir disparaître dans les mots. Et en toute innocence en plus.

*Danielle CHAREST*

C'est très utile d'être auteur parce qu'on peut commettre des meurtres sur papier sans jamais se faire arrêter.

*Virginia CROSBY*

Ma question à madame Japp porte sur la femme tueuse ou violente et j'ai aussi une question sur ce qui est acceptable ou inacceptable, peut-être pas selon vous mais selon les conventions du roman policier. Je me permets de vous rappeler un petit fait divers aux États-Unis, il y a quelques années. Une certaine madame Bobitt a pris son couteau, exaspérée au possible par sa vie de couple, a enlevé à son mari ce qu'il avait de plus cher. Le pénis a été recousu après. Mais, si je vous ai comprise, ça ne serait pas acceptable dans un roman polar parce qu'on veut la femme reposante, mère, etc.

*Andrea JAPP*

Vous savez c'est un peu ce que disait Hélène tout à l'heure en le généralisant. Si vous amenez les choses en créant une espèce de logique à l'acte, c'est-à-dire en établissant que ce monsieur est, par exemple, un odieux violeur, un père incestueux, on comprendra que la mère, dans un geste de légitime défense pour elle ou ses enfants, le castre. Maintenant, peu d'auteurs sont arrivés à jongler avec certaines difficultés, par exemple d'un tueur jouissif d'enfants. Il y a des situations difficilement, j'allais dire exploitables – ce n'est pas le bon terme – mais du moins utilisables dans le polar. Dans mon dernier roman, j'ai écrit une scène que je trouve monstrueuse et j'ai pas arrêté de pleurer en l'écrivant. Il y a toujours un moment où s'établit une sorte d'autocensure, ou d'idée qu'on ne peut pas rejoindre la réalité parce que la réalité est proprement vomitive.

*Virginia CROSBY*

Oui, mais n'est-ce pas vrai que si l'art imite la nature, ou la nature humaine, tout est possible? C'est une question de traitement, n'est-ce-pas?

*Andrea JAPP*

C'est une question de traitement. Par exemple Cornwell a mis en scène de façon éblouissante un syndrome de Munchausen. Elle a réussi à le traiter parce que, par ailleurs, cette femme va essayer de tuer un policier et des adultes et parce qu'on arrive une fois que la petite fille est morte. Il était hors de question de



montrer le meurtre de la petite fille ou la préparation du meurtre de la petite fille.

Hélène ALMARIC

En même temps, dans cette histoire, elle jouait sur l'acceptabilité. On n'imagine pas, tout au long du roman, que ça puisse être la mère tellement c'est inacceptable, alors que le roman est bâti là-dessus. On a parlé de *Dirty Weekend*, d'Helen Zahavi, donc une femme qui tue des hommes "sans raison". Elle a été effectivement menacée, elle a provoqué une réaction extrêmement forte, violente, viscérale dans le public et essentiellement dans le public masculin. Le succès de Virginie Despentes a été fait par des hommes, en caricaturant, par les journalistes des Inrockuptibles. Alors qu'Hélène Zahavi faisait exactement l'inverse: elle racontait des choses relativement simples, simplement c'était des hommes qu'on tuait. Ça, c'est inacceptable. La différence de traitement est tellement flagrante entre ce qui est acceptable et ce qui est inacceptable par la société.

Virginia CROSBY

J'espère que vous appréciez ce nom merveilleux, son nom de mariée, Bobbitt.<sup>175</sup>

Andrea JAPP

Je crois qu'en plus il lui a fait un procès en lui demandant des dommages et intérêts pour la perte de ses attributs virils.

Delphine KRESGE-CINGAL

Je ne sais plus si c'est toujours le cas mais enfin, peu de temps après son opération qui lui a permis de regagner une partie de sa virilité, il était sur toutes les télés où il demandait une fortune pour chaque participation. Alors qu'en fait, on oubliait quand même que ce type auquel on faisait un pont d'or, sa femme l'avait agressé et mutilé parce qu'il exerçait sur elle des violences terribles y compris des violences sexuelles.

Andrea JAPP

D'où l'expression "se faire des couilles en or".

Jeanne-Martine VACHER

Je suis en train de lire le dernier roman de Patricia Cornwell qui vient de sortir en français et je suis extrêmement frappée, une fois de plus, mais peut-être encore plus dans celui-là, de la question de la description du travail du légiste, donc, de ce rapport minutieux aux corps morts décrits, au moindre détail ou rien n'est épargné. Je trouve qu'elle a une position intéressante par rapport à la discussion. Il me semble que dans tout ce qu'elle a écrit, c'est celui où elle a le plus de regard analytique sur cette pratique du légiste, sur ce que ça signifie par

---

<sup>175</sup> *Bob it* = coupe-le/la lui.

rapport au corps, par rapport à l'humain, par rapport à comment on en parle, comment on le vit. Dans ce sens-là, il y a vraiment un regard très particulier de Cornwell. Je ne sais pas si c'est lié au fait qu'elle est une femme. En tout cas, elle le pose aussi dans cette relation-là.

*Andrea JAPP*

C'est vrai. Je crois que quand elle en parle – Cornwell, pas Scarpetta – c'est pour elle une espèce de douceur. C'est permettre à un cadavre de pouvoir encore parler, de pouvoir encore dire, quelque part de pouvoir encore se plaindre. Donc, se sont des scènes qui ne m'ont jamais choquée, d'autant qu'il s'agit de scènes d'autopsies. Au contraire, certains romans mettent en scène des tableaux violents d'une telle complaisance, sans aucune utilité pour le roman, que cela en devient vraiment désagréable.

*Jeanne-Martine VACHER*

C'est bien ce que je voulais dire par rapport à Cornwell. C'est-à-dire que ce qui pourrait être inacceptable dans ce qu'elle écrit, à cause de cette dimension-là et de ce regard sur son propre métier, devient lisible même si ce n'est pas évident.

*Hélène AMALRIC*

Je voulais juste ajouter, parce que j'en ai parlé avec elle, Cornwell, dès le début, a toujours refusé d'écrire une scène où l'on verrait comment la femme se fait tuer. C'est chez elle quelque chose de politique. C'est vraiment un truc qu'elle a toujours refusé. Il y a peu d'auteurs masculins qui se le soient refusé.

*Brigitte LHOMOND*

Je voudrais revenir sur une question dont on en a très peu parlé à part dans l'intervention d'Hélène Amalric, la question de ce que vous appelez le décor ou de ce qu'on pourrait appeler le milieu ou l'endroit où ça se passe. Il y a d'une part les livres de ville, c'est-à-dire ceux où un personnage évolue toujours dans la même ville et où on découvre la géographie et les particularités d'une ville ou d'un quartier. Il y a ce qu'on a appelé les polars ethnologiques. Je pense à Hillerman chez les Navajos, Upfield dans le désert australien, le type de monde ou de fractions d'espace que les auteurs tentent de décrire. Par monde j'entends l'endroit où ça se passe, l'espace dans lequel ça se déroule. Le milieu, les sous-groupes, les passages d'un espace à un autre ou d'un monde à un autre, des trucs comme ça. On n'a quasiment jamais évoqué ça aujourd'hui.

*Hélène AMALRIC*

Non, on a parlé soit des auteurs soit des personnages.

*Érick QUÉDI*

Je prends un exemple masculin parce que c'est celui qui me vient à l'esprit.

Je pense aux bouquins de Michael Connelly<sup>176</sup> que j'aime beaucoup. On ne peut pas dissocier ses romans d'une certaine façon de décrire Los Angeles. Le décor n'est absolument pas secondaire. La ville donnée à voir est spécifique de l'univers de Connelly.

Hélène AMALRIC

Pour moi, c'est effectivement un auteur masculin. Mais dans, dans la logique politique du roman féminin policier, du pourquoi les femmes se sont mises à écrire du roman policier, ce qu'elles voulaient faire passer c'était autre chose qu'un décor, qu'une ville. Tous les romans de Paretsky se passent à Chicago, tous les romans de Linda Barnes se passent à Boston, mais qu'est-ce qui reste? C'est le personnage, qui est chauffeur de taxi chez Barnes, ce n'est pas Boston. Nevada Barr à chaque fois présente un parc national. C'est la nature et non pas la ville. Mais, finalement, quel est l'élément qui fait que ces romans ou ces auteurs ont apporté quelque chose de nouveau à la littérature? Consciemment ou pas, c'est le personnage, parce que c'est le personnage qui permet le phénomène d'identification ou le modèle, et pas la ville. Mais, effectivement, on peut lire parce qu'on aime Los Angeles.

Édith GUÉDI

Chez Sandra Scoppettone la seule chose qui soit agréable c'est qu'elle reconstitue une géographie de New York, un peu spécifique dans la mesure où l'une de ses obsessions c'est d'aller prendre un café dans un café spécifiquement lesbien, d'aller bouffer un petit gâteau avec des copines lesbiennes dans un restaurant lesbien, etc.

Hélène AMALRIC

Oui, parce que sa volonté c'est de nous montrer quelque chose, des personnages. Parce qu'elle a une volonté politique à travers ces personnages.

Édith GUÉDI

Peut-être que ce que vous dites est juste. Il n'en reste pas moins que je n'ai pas vu ça d'abord. Tout à coup, je me suis remémoré un New York qui ne correspondait pas forcément à celui que je connaissais, mais avec lequel je pouvais être complice.

Hélène AMALRIC

Moi, je ne connais pas New York et je ne suis pas d'accord avec la façon

---

<sup>176</sup> *The Black Echo* (1992), *The Black Ice* (1993), *The Concrete Blonde* (1994 = *La Blonde en béton*, Points Genre), *The Last Coyote* (1995 = *Le dernier coyote*, Points Genre), *The Poet* (1996 = *Le poète*, Points genre), *Trunk music* (1998), *Blood Work* (1998), *Angel's Flight* (1999), *A Darkness more than Night* (2000).

dont Sandra Scoppettone présente ses personnages.

*Édith QUÉDI*

Je ne parle pas des personnages, je parle de la géographie new-yorkaise.

*Hélène AMALRIC*

Oui mais à ce moment-là je ne vois pas l'intérêt de la fiction. Lire un guide ça serait aussi bien.

*Édith QUÉDI*

Je n'ai pas envie de parler de son univers parce qu'elle ne le mérite pas, à mes yeux. Le seul truc, c'est sa géographie, l'urbanisme new-yorkais à travers ses yeux à été plaisant. C'est tout.

*Danielle CHAREST*

Merci beaucoup.