



HAL
open science

Figures du détective dans le polar américain contemporain

Delphine Carron

► **To cite this version:**

Delphine Carron. Figures du détective dans le polar américain contemporain. Littératures. Université d'Angers, 2013. Français. NNT: . tel-00961471

HAL Id: tel-00961471

<https://theses.hal.science/tel-00961471>

Submitted on 20 Mar 2014

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.

Thèse de Doctorat

Delphine Carron

*Mémoire présenté en vue de l'obtention
du grade de Docteur de l'Université d'Angers
sous le label de l'Université Nantes Angers Le Mans*

Discipline : études anglophones

Spécialité : littératures étrangères

Laboratoire : Centre de Recherche Interdisciplinaire en Langue Anglaise

Soutenue le 9 novembre 2013

École doctorale : Sociétés Cultures Échanges

Thèse N° 1323

Figures du détective dans le polar américain contemporain

JURY

Rapporteurs : **MANIEZ Claire**, Professeur, Université Grenoble III
VALLAS Sophie, Professeur, Université d'Aix-Marseille

Examineurs : **VERNADAKIS Emmanuel**, Professeur, Université d'Angers

Directeur de Thèse : **CHARD-HUTCHINSON Martine**, Professeur, Université d'Angers

L'auteur du présent document vous autorise à le partager, reproduire, distribuer et communiquer selon les conditions suivantes :



- Vous devez le citer en l'attribuant de la manière indiquée par l'auteur (mais pas d'une manière qui suggérerait qu'il approuve votre utilisation de l'œuvre).
- Vous n'avez pas le droit d'utiliser ce document à des fins commerciales.
- Vous n'avez pas le droit de le modifier, de le transformer ou de l'adapter.

**Consulter la licence creative commons complète en français :
<http://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/2.0/fr/>**

Ces conditions d'utilisation (attribution, pas d'utilisation commerciale, pas de modification) sont symbolisées par les icônes positionnées en pied de page.



REMERCIEMENTS

Je tiens à adresser en premier lieu mes plus sincères remerciements à Madame Martine CHARD-HUTCHINSON, qui a dirigé cette thèse ainsi que mes mémoires de Maîtrise et de D.E.A. Ses conseils et son soutien m'ont été infiniment précieux tout au long de ce travail parfois déroutant. Nos rendez-vous m'ont toujours redonné l'énergie et le cap pour finalement aboutir aujourd'hui.

Je suis infiniment reconnaissante envers Madame Claire MANIEZ (Université Grenoble III) et Madame Sophie VALLAS (Université d'Aix-Marseille) qui m'ont fait l'honneur d'être rapporteurs de cette thèse et de faire partie de mon jury de soutenance.

C'est également un honneur pour moi de compter Monsieur Emmanuel VERNADAKIS, Directeur du Centre de Recherche Interdisciplinaire en Langue Anglaise, parmi les membres du jury en qualité d'examineur.

J'adresse mes remerciements à l'Université Paris Diderot, et plus particulièrement à l'U.F.R. Charles V, pour la formation de grande qualité que j'y ai reçue. Je souhaite tout particulièrement rendre hommage à Madame Emmanuelle DELANOË-BRUN, qui m'a donné le goût de la littérature américaine par son cours d'introduction en première année, et à Madame Martine CHARD-HUTCHINSON, qui m'a ensuite fait découvrir des œuvres qui ne m'ont plus quittée depuis, et que j'ai plaisir, pour certaines, à étudier avec mes élèves.

Je souhaite également témoigner ma gratitude aux professeurs et administratifs de l'Université d'Angers qui m'ont accueillie en 2012 :

Monsieur Alain MOREL, Directeur du Collège Doctoral

Madame Catherine LEFEBVRE, Responsable administrative du Collège et des Écoles doctorales

Madame Karine COUTURIER, Chargée des soutenances et HDR

Madame Nicole LOTODÉ, Chargée des inscriptions

Par ailleurs, une thèse de littérature doit beaucoup aux auteurs. Les trois auteurs de mon corpus, Messieurs Paul AUSTER, Jerome CHARYN et Jonathan LETHEM, ont eu la gentillesse de m'accorder un peu de leur temps pour répondre à mes questions et je les remercie de ces éclairages précieux.

Une thèse doit aussi beaucoup à ses relecteurs, ses conseillers en phrasé et consultants en vérification orthographique, professionnels ou amateurs. Je remercie chaleureusement tous ceux qui m'ont offert leur aide et qui ont ainsi contribué à améliorer la qualité de mon travail.

Tout au long de mes années de Doctorat, pas une semaine ne s'est écoulée sans que je ne reçoive un témoignage d'intérêt et de soutien de la part de ma famille, de mes amis, de mes collègues. Certains, familiers des travaux universitaires, ont passé avec moi sous les fourches caudines des remaniements de plan et autres aléas inhérents au sort du doctorant. J'ai appris de vos expériences, et espère avoir pu vous éclairer parfois par la mienne. D'autres, étrangers à ces curieuses pratiques comme ma grand-mère, m'ont néanmoins toujours chaleureusement soutenue. Merci tout simplement à vous tous.

Enfin, je dois pour beaucoup l'achèvement de cette thèse à trois personnes qui m'ont écoutée, soutenue, et qui ont créé les conditions de bien-être matériel et moral qui m'étaient indispensables pour mener à bien ce travail de longue haleine. J'adresse un grand merci à mon père, à ma mère, et à Holta. Tout cela n'aurait pu être possible sans vous.

Sommaire

INTRODUCTION

1. "PLAYING WITH THE GENRE" (Charyn, 2004)

1.1 Les origines du polar

- 1.1.1 Premières figures
- 1.1.2 L'essor du polar américain

1.2 L'âge d'or

- 1.2.1 L'école *hard-boiled*
- 1.2.2 L'iconographie du *hard-boiled* : figures mythiques

1.3 Vers un éclatement du genre

- 1.3.1 L'inadéquation des figures traditionnelles d'avant-guerre
- 1.3.2 Réflexivité et auto-analyse

2. "EXPLODING THE GENRE" (Woolf, 1988)

2.1 Redéfinitions et réappropriations

- 2.1.1 Expansion et principes du polar métaphysique
- 2.1.2 Intertextes

2.2 Un détective en décalage

- 2.2.1 Au-delà des codes traditionnels
- 2.2.2 De l'enquête à la quête de soi
- 2.2.3 La distorsion des figures récurrentes

2.3 Figures urbaines

- 2.3.1 Le langage urbain ou la cité textuelle
- 2.3.2 La *Cité de verre*
- 2.3.3 La ville labyrinthe et le refuge
- 2.3.4 La ville dominatrice
- 2.3.5 Appartenances urbaines

3. "AND THE DETECTIVE BECOMES A CLOWN, A GHOST, A METAPHOR" (Lethem, 2004)

3.1 Un détective déprécié

- 3.1.1 Figures héroïques et mimétismes
- 3.1.2 Le détective malmené
- 3.1.3 Figures mythiques : le fou, le golem, le *geek*

3.2 Figures de l'hybridité, fragmentation

- 3.2.1 Une figure essentiellement clivée
- 3.2.2 La confusion des instances narratives
- 3.2.3 Confusions pères/fils

3.3 Un anti-héros postmoderne

- 3.3.1 Figures masquées
- 3.3.2 Figures solitaires
- 3.3.3 Echapper à sa marginalité

3.4 Relectures du dénouement

- 3.4.1 Déconstruction du dénouement et réception du lecteur
- 3.4.2 Réécriture métaphysique du dénouement

CONCLUSION

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

INDEX

Introduction

« Le roman policier présente sans aucun doute tous les caractères d'une branche florissante de la littérature » affirmait Bertold Brecht dans *Les Arts et la révolution* (Brecht, 1977, 77). Le polar s'impose en effet comme une évidence : premier genre lu dans le monde, il représente un pan considérable de l'univers littéraire contemporain. Il occupe de plus une place importante dans tous les domaines de la culture populaire littéraire et audio-visuelle, que ce soit au cinéma, à la télévision, dans la bande dessinée ou la littérature enfantine.

Depuis les débuts du polar avec Edgar Poe aux classiques anglais d'Agatha Christie, Arthur Conan Doyle ou Gilbert Keith Chesterton, de la période *hard-boiled* américaine de Raymond Chandler ou Dashiell Hammett aux polars plus éclectiques de Chester Himes ou Thomas Pynchon, des récits argotiques de Frédéric Dard au Nouveau Roman d'Alain Robbe-Grillet, le polar se pose comme un genre protéiforme. Ses multiples facettes ont déjà fait l'objet de nombreuses analyses, tandis que maints aspects du polar contemporain restent à explorer.

Si l'on s'intéresse dans un premier temps à l'émergence du polar, puis aux principales orientations du genre au fil des époques, on constate qu'il fait ses débuts presque simultanément aux Etats-Unis, au Royaume-Uni et en France. On suivra donc brièvement l'évolution de ces trois foyers à travers les différentes étapes de son histoire jusqu'à nos jours, où l'on peut distinguer, parmi les multiples variantes du genre, deux axes principaux : d'une part celui qui pérennise la formule initiale et remporte toujours un franc succès auprès des lecteurs, et d'autre part le polar littéraire ou d'avant-garde qui prend le risque de pousser le genre hors de ses frontières. Cette seconde branche extrêmement hétéroclite fera l'objet de notre étude. Elle se focalisera sur le polar américain, particulièrement foisonnant, à travers trois auteurs juifs-américains aux styles très différents, représentatifs de cette pluralité au sein du genre : Jerome Charyn, Paul Auster, et Jonathan Lethem. Ils offrent une exploration originale du polar, tant textuelle que graphique, et en proposent une vision novatrice, tendant tour à tour vers le récit picaresque, l'introspection ou le mélange de la tradition *hard-boiled* et de la dystopie futuriste. Jerome Charyn a commencé à publier ses œuvres à partir des années 1970, Paul Auster à partir des années 1980, et Jonathan Lethem dans les années 1990. Tous trois publient encore de nos jours.

Taciturne et énigmatique – « my natural inclination is to be a hermit, to sit at home and do my work, which is a horrible kind of life » (Charyn/Tuten, 1992, 100) – Jerome Charyn centre sa vie autour de l'écriture et de sa passion pour la bande dessinée et le cinéma. Né en 1937, sa nostalgie du New York, et plus particulièrement du Bronx, des

années 1940 et 1950 constitue le socle de la plupart de ses récits : « Everything in the last twenty-five years of my work was already formulated when I was ten years old. » (Charyn/Tuten, 1992, 102) Sa vision de la ville apparaît nettement dans le titre de son livre / reportage *Metropolis : New York as Myth, Marketplace, and Magical Land*, dont l'introduction rappelle l'enfance, si chère à l'auteur, dans un quartier pauvre du Bronx où cohabitent de nombreuses minorités ethniques, dont la communauté juive à laquelle il appartient :

Bronx boy, I grew up in a poor man's pile of streets, a ghetto called Morrisania, which had its own Black Belt on Boston Road and a strip of bodegas under the tracks of Southern Boulevard, a wall of Irish surrounding Crotona Park, and a heartland of Italians and Jews, poor as hell. (Charyn, 1986, 11)

C'est de ce quartier modeste que naît chez l'auteur la mystification du New York cosmopolite, qu'il dépeint comme un territoire tribal. Partant d'éléments autobiographiques, il recrée sa propre histoire en l'enjolivant d'éléments imaginaires, « my own mythologizing » comme il le définit lui-même. (Charyn, 2002, ix)

Ainsi, il aime à présenter son quartier comme un repère de bandits, proxénètes et trafiquants en tous genres – il le qualifie même de « Wild West » (Charyn/Tuten, 1992, 104) – auxquels il se trouve mêlé tout au long de son enfance. Le groupe d'adolescents qu'il fréquente dans sa jeunesse est présenté comme un gang violent, auquel il participe de manière détachée, avec une extraordinaire fascination pour ce milieu :

In my neighborhood, the great hero was always the local tough who never survived his own childhood. Every kind of "total gangster" that I knew as a kid never reached the age of eighteen [...] This was something I was really drawn to, and I always fantasized myself in this environment as being outside the law. But this was the romantic image of a ten-year-old imbecile. I'd never really read books when I was a kid. (Charyn/Tuten, 1992, 102)

Ce qui le sauve d'un avenir qu'il dit promis à la délinquance est sa passion pour la lecture et la protection de son frère aîné, qui se bat si nécessaire pour le défendre, comme il le rappelle dans son article pour le *New York Times* « Officer Reilly He's Not » :

Harvey was the main reason I survived the Bronx. All my friends were beaten up by Irish and Italian gangs. I'd be walking with a friend and suddenly there was a whirlwind around me, as the person I was with lost his pants and his wallet, but I was left alone, like some magical leper. None of these neighborhood bandits wanted to tangle with my brother, who was unaffiliated, without the credentials of a gang, but would fight them collectively or one at a time. He was always fighting, always coming home with a torn shirt, a bloody mouth or a black eye [...] There was only one narrow route for Harvey: become a gangster or a cop. He chose the lesser of two evils. (Charyn, 2004)

Au fil des décennies, le Bronx se transforme, ses habitants changent, tant et si bien que Charyn perd à tout jamais les repères et l'atmosphère de son enfance : des bâtiments sont rasés, des communautés partent au profit de nouvelles, la vie de quartier très animée laisse place aux chaînes de magasins et aux cités dortoirs. L'insécurité est progressivement enrayerée. L'auteur ne se remet pas de cette évolution et place le cadre de ses romans dans le Bronx d'antan qu'il affectionne, sans se préoccuper d'anachronisme. Il crée d'autre part sa propre légende d'un quartier tel qu'il l'imagine sans l'avoir jamais habité et sur lequel il plaque son idéal social : le Lower East Side à Manhattan. Comme le Bronx, ce quartier incarne le lieu de vie de multiples communautés. Toutefois, selon Charyn, il a su conserver ses spécificités et résister à

l'assimilation du grand ensemble new-yorkais et à la « Manhattanisation » de la ville. Il aurait ainsi, au contraire du Bronx, conservé son identité et ses spécificités :

The borough itself makes no sense. It's a kind of bedroom community that goes nowhere, comes from nowhere, and is always a path toward someplace else [...] I always fantasize that I'd grown up on the Lower East Side, where there are real neighborhoods, real contexts [...] But the whole past that I had as a kid is in ruins; it no longer exists. (Charyn/Tuten, 1992, 104, 108)

Charyn s'appuie sur la nostalgie d'un passé révolu et sur l'alternative d'un monde issu de son imagination pour se détacher d'un présent dans lequel il ne se reconnaît pas. Il développe ainsi le thème de l'immigré, notamment dans *Panna Maria*, et *Metropolis*, afin d'ancrer sa famille et sa propre existence dans la grande légende de l'immigration américaine. Ses origines juives sont aussi élevées au rang de folklore et de mythe personnel, à défaut d'une véritable pratique religieuse :

When I started coming to Europe, I thought I was a European rather than an American; now, I think I'm not even a European, but a desert creature. I don't know where I came from, but it must have been from some landscape or atmosphere that is so overpowering there's nothing else to do. (Charyn, 2002, 109)

Ces origines englobent à la fois ses ancêtres européens et les habitants de son quartier. L'auteur se donne pour mission littéraire d'observer et de conter sur le ton de la fable les vies de ces personnes, élevées au rang de personnages pittoresques. Si la judaïté incarne le ciment folklorique du quartier, Charyn s'en distingue en posant l'art et l'écriture comme religion personnelle. Dans sa jeunesse, il se plonge ainsi dans l'étude de la littérature comme dans une quête spirituelle : « I was a Talmudic prince, too involved in academics to find a part-time job. » (Charyn, 1986, 14) Il affirme à nouveau ce rôle de l'art comme religion dans l'entretien accordé par l'auteur en septembre 2004 :

To me art is a kind of religion. It is the only church that I really have, the only church that I believe in and I believe that to some degree you have to – I wouldn't say sacrifice your life because it is not quite as simple but – I think you have to go very far and give very much of yourself to achieve very very little. And if you want to push even further, you almost have no life apart from whatever work you do, it occupies you almost all the time. (Charyn, 2004)

Une fois devenu écrivain, son frère aîné Harvey, policier dans un commissariat de Brooklyn, lui inspire la série policière qui nous intéresse ici, comme l'indique l'auteur dans l'introduction au *Isaac Quartet*. Il y évoque sa méconnaissance du monde du crime alors même qu'il fait état d'une jeunesse plongée dans la délinquance :

What the hell could I write about crime? I'd have had to go to the library stacks and pull out dossiers on the most memorable thieves of Manhattan and the Bronx, but I didn't want a crime novel that stank of research. So I depended on my one bit of luck. I had a brother who was in homicide. I went out to the wilds of Brooklyn where he worked. I sat with Harvey Charyn in his station house near the beach [...] They weren't much like the warriors I'd imagined detectives to be: they were civil servants with a gun. Harvey seemed the saddest of them all [...]

And so I began my novel about a blue-eyed detective, Manfred Coen. This Blue Eyes was an amalgam of Harvey and me, two brown-eyed boys. Coen was a ping-pong freak, like I had been. And if he didn't have Harvey's coloring, he did have my brother's sad, gentle ways, a wanderer in Manhattan and the Bronx who dreamt of corpses, like Harvey did. I allowed Blue Eyes a mentor, Isaac Sidel, a honcho in the First Deputy Commissioner's office who grooms Coen and later gets him killed. Isaac was the sinister chief, and Coen was his blue-eyed angel, a kind of Billy Budd [...]

Forget Brooklyn Homicide. You need Sherlock Holmes to uncover the roots of any fiction. I'd come to Harvey to gather material for an uncomplicated crime novel and ended up scribbling four books about him and me and a meticulous tapeworm. (Charyn, 2002, x-xi, xiv)

Charyn initie donc une sorte de chronique du monde policier new-yorkais à travers l'expérience de son frère et de ses collègues. Cependant, son imagination foisonnante extrapole bien au-delà de cette base biographique. Preuve en est le nombre impressionnant de personnages, de communautés et de lieux présents dans la série. Par ailleurs, la focalisation ne porte pas uniquement sur l'univers policier : la narration se déroule en effet très souvent du point de vue des criminels. On retiendra de l'imposante bibliographie de Charyn les œuvres consacrées au polar, à savoir les dix tomes de la série *Isaac Sidel* – *Blue Eyes*, *Marilyn the Wild*, *The Education of Patrick Silver* et *Secret Isaac* (qui forment *The Isaac Quartet*), *The Good Policeman*, *Maria's Girls*, *Montezuma's Man*, *Little Angel Street*, *El Bronx* et *Citizen Sidel* – ainsi que les romans graphiques *Marilyn la dingue*, *Family Man* et *The Magician's Wife*.

Si les récits policiers de Jerome Charyn représentent environ la moitié de ses œuvres publiées, les romans de Paul Auster ne sont généralement pas considérés comme des polars à proprement parler, à l'exception de *Squeeze Play* (1982). On inclura de même dans ce corpus *The New York Trilogy*, composée de *City of Glass* (1985), *Ghosts* (1986) et *The Locked Room* (1986), le roman graphique *Paul Auster's City of Glass*, adaptation en bande dessinée de *City of Glass* réalisée par David Mazzucchelli, Paul Karasik et Art Spiegelman en 1994, ainsi que *Travels in the Scriptorium* (2006). Bien que souvent rangées hors du genre du polar, les œuvres citées précédemment s'articulent toutes autour de la quête/enquête de détectives professionnels ou amateurs. Ce motif se retrouve d'ailleurs dans la plupart des autres romans d'Auster : Anna Blume tente d'élucider la disparition de son frère en se plongeant dans le chaos urbain d'*In the Country of Last Things*, Peter Aaron cherche à devancer la police pour retrouver la trace de son ami Benjamin Sachs en reconstituant son itinéraire dans *Leviathan*, tandis que la quête initiatique de Marco Stanley Fogg à la recherche de son identité constitue la trame principale de *Moon Palace*.

Bien que *The New York Trilogy* et *Squeeze Play* aient été publiés avec peu d'écart (1982 et 1985), tout ou presque les sépare. L'avant-propos de *Squeeze Play* éclaire le mystère relatif qui règne autour de ce roman signé « Paul Benjamin, the pseudonym for a celebrated contemporary American writer. He wrote *Squeeze Play* in the summer of 1978. » (Benjamin, 1990, avant-propos) Pourquoi un tel mystère autour de ce polar inspiré du *hard-boiled* qui présente par ailleurs une autre facette résolument métaphysique ? Si *Squeeze Play* est publié sous un pseudonyme quatre ans après sa rédaction, c'est que l'auteur ne parvient pas à vivre de sa plume. L'invention d'un jeu de cartes autour du baseball, l'écriture de pièces de théâtre en un acte inspirées de Samuel Beckett ou la rédaction de *Squeeze Play* sont collectées dans l'essai autobiographique *Hand to Mouth*. Ces projets sont des échecs ; toutefois *Squeeze Play* est publié en 1982 :

« J'ai écrit un roman policier, sous pseudonyme, pour des raisons purement alimentaires. C'est d'ailleurs la seule fois de ma vie où j'ai essayé d'écrire pour de l'argent. » (Auster/de Cortanze (b)¹, 2004, 100) Cette urgence d'écrire tout roman susceptible de lui apporter un soulagement financier n'altère néanmoins pas l'intérêt de *Squeeze Play* en tant que roman de transition entre *hard-boiled* et polar métaphysique. Max Klein y incarne en effet un privé dur à cuire en proie à une profonde remise en question amorcée dans l'affaire précédente, et qui prend toute son ampleur dans l'affaire du meurtre du joueur de baseball George Chapman.

Paul Auster reprend la forme du polar dans *The New York Trilogy*, dont le premier tome essuie le refus de dix-sept éditeurs avant d'être accepté par une petite maison d'édition et de figurer sur la liste du *Edgar Allan Poe Award for Best Mystery Novel of 1985*. Auster fait part de ses influences et de sa volonté d'explorer cette fois le genre du polar sous un angle exclusivement métaphysique, au contraire de *Squeeze Play* qui proposait un dénouement et un protagoniste assez traditionnels :

Je ne sais pas si les amateurs de romans policiers seront satisfaits, je pense qu'ils seront déçus. Pour moi, c'est un genre qui permet d'aborder autre chose. Par exemple, dans un de mes livres favoris, *Don Quichotte*, Cervantès se sert des conventions du roman de chevalerie pour arriver à autre chose. Chez Beckett, *En attendant Godot* est aussi une pièce de music-hall [...]

La dimension métaphysique est primordiale. Pourquoi écrire une œuvre si l'auteur de celle-ci n'a pas une volonté de métaphysique ; une curiosité profonde et très vaste à l'encontre de la vie et de toutes ces grandes questions ? [...]

The Locked Room fait référence au roman policier. On parle volontiers de *locked room mysteries*. Un crime se passe dans un endroit sans qu'on sache par où est entré le meurtrier, ni comment il est sorti. C'est une sorte d'allusion à cette atmosphère de mystère qui entoure certains faits tragiques qui se produisent dans une chambre close. Le jeu, très intellectuel, consiste à essayer de reconstruire un puzzle, d'en retrouver tous les éléments. Une sorte de traque, en somme [...]

J'ai trouvé que les bons romans noirs américains, qu'on situe volontiers comme une sorte de genre mineur écrit en marge de la « vraie » littérature, sont en réalité parfois bien meilleurs que les livres dits « littéraires ». Dans le bon roman policier, chaque phrase compte, la structure ne connaît aucune faille, conduit à de la pensée, à de profondes réflexions. (Auster/de Cortanze (b), 2004, 100, 183, 194, 297-298)

L'idée de ce polar métaphysique est née d'une coïncidence, une des nombreuses anecdotes de l'écrivain, dont la vie semble parsemée de rencontres fortuites et de circonstances dues au hasard. Dans son article pour le *New York Times* « Case of the Brooklyn Symbolist », Adam Begley rappelle ainsi l'origine de *City of Glass* :

A wrong number inspired his first novel, *City of Glass*. One day in 1980, long before he could afford an office, he was sitting at home trying to write when the phone rang and a man's voice asked if this was the Pinkerton agency. Auster said no. The same man called the next day and asked again for the venerable detective agency. Auster again set him straight, but he began imagining what would have happened had he said, "Yes, this is Pinkerton's" – had he impersonated a private eye and offered to take on a case. (Begley, 1992)

Begley souligne d'autre part le lien qu'Auster entretient avec la bande dessinée, et en particulier avec Art Spiegelman, qui a réalisé la couverture de *Mr Vertigo* puis lui a proposé de figurer en premier tome de sa collection de romans graphiques, *Neon Lit*, qui adapte en bande dessinée des romans célèbres. Ainsi naît en 1994 *Paul Auster's City of Glass* :

¹ Gérard de Cortanze a publié en 2004 deux ouvrages sur et avec Paul Auster : *Paul Auster's New York* et *La Solitude du labyrinthe*. On distinguera donc *Paul Auster's New York* par (a) et *La Solitude du labyrinthe* par (b).

It received a review in *Newsweek*, a brief mention in *The New York Times Book Review*, and no scholarly attention at all. By contrast, there are dozens of articles on Paul Auster's prose original. The difference would appear to stem from an automatic prejudice on the part of American critics who regard comics as a form of "low" art, although this attitude is being challenged in some academic circles [...] On the other hand, Auster himself asserts that the adaptation goes beyond a cinematic approach into something that can only be done through drawing. (Kuhlman, 2004)

La dernière collaboration entre Paul Auster et Art Spiegelman est une anthologie des illustrations d'Art Spiegelman pour *The New Yorker* intitulée *Bons baisers de New York*, préfacée par Paul Auster avec l'essai « The Art of Worry ».

Né à New York en 1964 d'une mère activiste hippie et d'un père artiste peintre, Jonathan Lethem passe la plupart de son enfance à Boerum Hill, Brooklyn, où il est l'un des seuls enfants blancs dans un quartier noir. Contrairement à Jerome Charyn, il est au cœur des influences néfastes de la rue, qui laisseront une profonde empreinte sur son œuvre. Marqué également par la culture populaire de son époque, et en particulier les arts visuels – la peinture, le dessin, les *comics* et le cinéma – Lethem souligne son insatiabilité artistique dans son recueil d'essais aux échos kafkaïens, *The Disappointment Artist* :

I read every book by Ray Bradbury. I read every book by Raymond Chandler. I reread every book by Raymond Chandler. I read every book by Kurt Vonnegut [...] I read every book by Richard Brautigan and Norman Mailer. I kept a complete set of the stories of Guy de Maupassant on the edge of my loft bed, and tried to read one a night until I finished it (I failed). I saw every movie by Stanley Kubrick [...] I tried, hopelessly, to see every movie by Jean-Luc Godard and François Truffaut, sitting alone at afternoon showings of *Tout va bien* and *Jules and Jim* and *The Bride Wore Black* in the repertory houses of Manhattan. I watched *Star Wars* twenty-one times in a single summer, largely alone. I sat alone at the Thalia, on West Ninety-Fifth Street, and watched *2001: A Space Odyssey* three times in one day. Philip K. Dick became my favorite writer, and, spellbound by forty-odd titles listed in the front of a Bantam edition of *Ubik*, I swore to find and read them all, and succeeded. I read *Ubik* itself four or five times [...] Italo Calvino became my favorite author and I read every book by Italo Calvino. Don DeLillo, same thing. Patricia Highsmith, same thing. Thomas Berger, same thing. (Lethem, 2005, 138-139)

La musique joue aussi un rôle capital dans sa jeunesse ; l'identité raciale est intrinsèque aux choix musicaux. Ces thèmes formeront la matière première de *The Fortress of Solitude* (2003), roman à forte résonance autobiographique.

L'innocence est en revanche un thème très peu développé chez Lethem qui, très jeune, est initié à la conscience de la portée de ses actes et de l'univers qui l'entoure. La notion de choix et de détermination de chaque acte devient prépondérante dans un contexte où les goûts musicaux, vestimentaires... déterminent et connotent l'identité sociale et culturelle. Le repli vers l'art s'impose donc comme un impérieux besoin d'évasion, à la fois salvateur et destructeur, qui n'est pas sans rappeler le recours aux drogues :

I downloaded art into myself, but I was also downloading myself out of my family, my body, and my life, onto a bookshelf of Complete Works, or into the ether of music or film. By trying to export myself into a place that didn't fully exist I asked works of art to bear my expectation that they could be better than life, that they could redeem life. In fact, I believe they are, and do. My life is dedicated to that belief. But still, I asked too much of them: I asked them also to be both safer than life and fuller, a better family. That they couldn't give [...]

My declaring a writer or musician or director my favorite, it seemed, contained a kind of suicide pact for my enthusiasm. The disappointment artist was me [...] the empires of data storage make up a castle or hermit-crab's shell for my tender self. My exoskeleton of books has peaked in baroque outcroppings and disorderly excess at times of lonely crisis. (Lethem, 2005, 141-142, 147)

Il s'agit d'une véritable fuite hors de la réalité, une aliénation qui éloigne l'auteur de ses peurs mais aussi du monde réel. Ses débuts d'écrivain répondent eux aussi à la nécessité de se protéger de situations douloureuses, mais en les extériorisant cette fois : il ne se laisse plus absorber passivement par l'art, il y participe désormais pleinement.

Comme Charyn, il se tourne en premier lieu vers la bande dessinée : « I poured my graphic talents into hand-drawn comic books [...] aspirations calculated to fly under the radar of my father's generationally typical notion of what could and couldn't be regarded as art. » (Lethem, 2005, 101) Jonathan Lethem a en effet toujours attribué une grande importance au support graphique, comme le montrent son recueil de nouvelles *Men and Cartoons* et l'entretien à *Comic Book Resources*, dans lequel il déclare : « I was an art student and I made a lot of comics, so comic books became much more of an act of dialogue for me. » (Lethem, 2003) La bande dessinée se pose alors comme vecteur de communication entre l'auteur et le monde extérieur d'une part, et avec l'art d'autre part. Lethem entretient une relation très étroite avec ce support : « This is a closed circuit, me and the comics which I read and which read me, and the reading of which by one another. » (Lethem, 2005, 67) Le graphique se mêle d'ailleurs à l'écriture dans *The Disappointment Artist*, dans l'essai consacré aux bandes dessinées Marvel de sa jeunesse. Il emprunte la structure en cascade de la bande dessinée pour dresser un parallèle entre l'effet produit sur le public et sur lui-même par les dessins novateurs de l'illustrateur Jack Kirby, et notre propre surprise devant l'emploi d'un élément graphique au beau milieu d'un recueil d'essais :

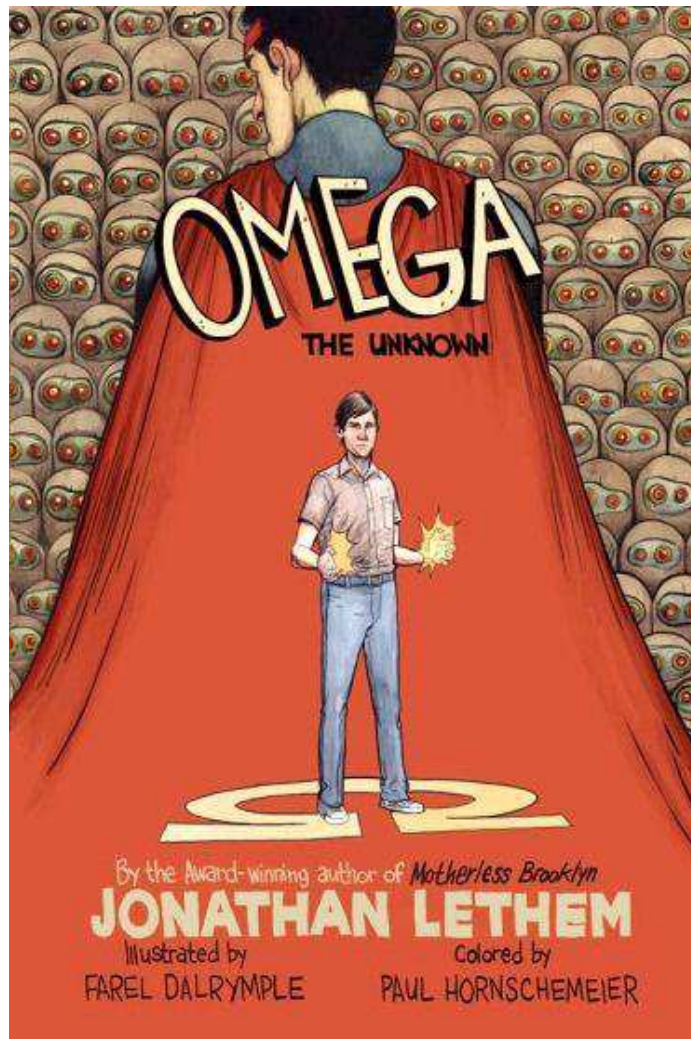
Each introduced dozens of colorful but remote characters, and each abandoned or distended traditional story-telling to such a degree that the audience – I mean me and Karl – was mostly baffled.

| | |
|-------------------|-----------|
| But if | And |
| This were | a |
| Drawn by | part |
| Kirby in | of |
| The 1970s | me |
| It would | aches |
| Be a massive | to |
| Gleaming | reveal |
| Hysterically | to |
| Hyper-articulated | you |
| Psychedelic | that |
| Edifice of | daunting |
| Mechanistic | inhuman |
| Prose | spectacle |
| Adrift | in |
| In | Kirby's |
| Space! | honor! |

(Lethem, 2005, 62)

Lethem affirme ainsi sa volonté d'innovation et de rupture avec les conventions liées aux genres littéraires. Lors de notre entretien en novembre 2004, il fait allusion à un projet de bande dessinée : « I am very tempted by the opportunity to write new stories directly

for the medium of comics, and I suspect I will be doing this some time in the next year. » (Lethem, 2004). C'est chose faite en 2007-2008, avec la publication de la suite des aventures du héros de son enfance, *Omega the Unknown* :



(Dalrymple/Hornschemeier/Lethem/Rusnak, 2007-2008, front cover)

Il apparaît aussi en super-héros parodié aux côtés de son confrère Michael Chabon dans un *comic strip* de Patricia Storm, « The Amazing Adventures of Lethem & Chabon » :



(www.stormsillustration.com/L&C-3.html)

Si les premières tentatives d'écriture de Jonathan Lethem sont consacrées aux *comics*, un art graphique jugé marginal, l'auteur s'oppose également aux puristes littéraires, et notamment à son père, en se lançant dans l'écriture de récits de science-fiction :

The aspiring novelist who'd soon make his first clumsy attempts to work out his surrealist impulses in the despised medium of science fiction felt kinship with John Ford, a director who persistently cast his moral sagas in the despised form of the Western genre. (Lethem, 2005, 5)

Ce média populaire, à l'instar du polar et des autres littératures de genre, est généralement considéré comme inférieur à la littérature canonique ou hors-genre :

The attack on popular fiction is nothing new. But modernist critics upped the stakes by defining modernism in antithetical terms to popular culture, and popular fiction in particular [...] In the eyes of many critics, the latter style suffered in comparison not only because it lacked a dense verbal texture, but also because in popular fiction – science fiction, thrillers, adventures, westerns, and romances – it was used more to describe outward event and action than to explore the subtleties and nuances of "centers of consciousness." (Thompson, 1993, 29)

C'est ainsi que les cinq premiers ouvrages de Lethem – *Gun, with Occasional Music* (1994), *Amnesia Moon* (1995), *The Wall of the Sky, the Wall of the Eye* (1996), *As She*

Climbed Across the Table (1997) et *Girl in Landscape* (1998) – figurent dans des collections spécialisées de science-fiction. Néanmoins, dès son premier roman, *Gun, with Occasional Music*, il refuse de se cantonner à un genre déterminé et se place au confluent de plusieurs genres en alliant science-fiction et roman noir. Ce polar futuriste publié en 1994 ne passe pas inaperçu puisqu'il semble à lui seul apporter une nouvelle définition au polar, un renouveau depuis longtemps attendu. Woody Haut le souligne dans *Neon Noir* : « A hybrid of noir and science fiction, Lethem's novel points towards a possible direction of the genre. [It] establishes a formal paradigm that relates to fanciful notions and media co-option of the genre. » (Haut, 1999, 224-225) Pour un premier ouvrage, le pari de l'auteur s'avère conséquent puisqu'il s'agit de proposer une rénovation simultanée de deux genres catalogués comme de simples produits de la culture populaire, et non comme des formes littéraires à part entière. Dans *Nice and Noir*, Richard Schwartz souligne la difficulté d'une telle gageure dans *Gun, with Occasional Music*, qu'il qualifie de « crossover novel » (Schwartz, 2002, 136) :

Like many successful books, it is one that it is very difficult to imagine ever being published. Sci-fi has devoted readers, but the field is dominated by a small number of writers. Crime fiction has a wider readership, but the market is glutted. Nevertheless, *Gun, with Occasional Music* made it and it did so in style. (Schwartz, 2002, 136-137)

Cette combinaison de genres populaires se retrouve également dans *Amnesia Moon*, qui allie roman d'anticipation et *road movie*, ou dans *Girl in Landscape*, mélange de science-fiction et de western qui reprend le mythe de la Frontière sous forme de colonisation extra-terrestre.

En associant des éléments de polar et de science-fiction à une trame plus générale, Lethem propose ainsi un roman hybride qui sort du cadre exclusif de genres très codifiés. Il emprunte à ces différents genres les aspects qui lui semblent les plus propices à l'innovation, et en propose une synergie et une lecture nouvelles. *As She Climbed across the Table* combine ainsi l'univers académique d'un campus universitaire à la science-fiction d'un monde parallèle. Dans notre entretien, Lethem insiste sur cette hybridité propice au renouveau des différents genres :

My instinct for combining different genres is a basic one in my work. It proceeds from my interest in boundaries and their transgression. The formal qualities of a genre are most visible and most interesting at the place where you encounter their edges. All the better if it is at the edge where two genres meet one another. (Lethem, 2004)

Après une période principalement consacrée à la science-fiction, Jonathan Lethem se tourne vers un cadre plus contemporain secoué par la profonde remise en cause métaphysique des protagonistes. L'auteur poursuit son recours à l'hybridité et publie en 1999 *Motherless Brooklyn*, polar métaphysique teinté de roman général :

In *Motherless Brooklyn* (1999) he returns to the noir ethos of *Gun, with Occasional Music*, but without the sci-fi elements. We are in (more or less) present time. We are in Brooklyn, and we have a straightforward group of human beings with straightforward problems. With one exception: the protagonist, a man named Lionel Essrog, suffers from Tourette's syndrome [...] This is extremely impressive work. It is also work that emerges from a career (short, but very successful) in genre writing that has embraced sci-fi, the western, noir, and a touch of the mainstream.

Lethem has always handled the crossover points well, but this [...] is the one that is most faithful to a single genre. The instrument is fully refined and exceedingly effective. (Schwartz, 2002, 139)

De par son handicap et ses difficultés existentielles, Essrog est très éloigné du privé *hard-boiled*. En effet, il lutte tout autant contre la criminalité que contre ses propres démons qui l'empêchent d'exercer son métier et de mener une vie normale. Le détective affecté par une maladie psychique est sans nul doute un élément novateur, car la maladie psychique pousse le trouble identitaire propre au polar métaphysique à son paroxysme. Dans notre entretien, l'auteur revendique d'ailleurs l'aspect métaphysique de ses deux romans noirs : « Metaphysical is a good word – it probably describes *Gun, With Occasional Music* better than *Motherless Brooklyn*. I'd call *Motherless Brooklyn* ontological instead. » (Lethem, 2004) Lethem remet en cause le caractère unique du détective, qu'il fragmente en diverses figures hétéroclites qui ne forment jamais un tout.

Le corpus s'appuiera ainsi sur les romans *Gun, with Occasional Music* et *Motherless Brooklyn*, ainsi que sur les nouvelles « The One about the Green Detective », « Access Fantasy », et « The Insipid Profession of Jonathan Hornebom », issues respectivement des recueils *Unusual Suspects*, *Men and Cartoons* et *How We Got Insipid*.

Jerome Charyn, Paul Auster et Jonathan Lethem sont donc tous trois auteurs de polars, mais pas seulement. A ce titre, il semble pertinent d'étudier le devenir du genre au-delà de ses aspects traditionnels, pour en révéler les innovations, les mutations, les transgressions, et finalement la redéfinition des codes et stéréotypes connus de tous et remaniés à l'infini par des publications sans cesse renouvelées et toujours lues par un grand nombre de lecteurs. Comment, face à cette véritable industrie, faire évoluer le genre sans forcément perdre ce lectorat fidèle ? L'étude des récits de ces trois auteurs permettra, il me semble, d'apporter une réponse à cette problématique.

Plusieurs points communs les réunissent. On note tout d'abord que tous trois entretiennent des liens étroits avec le neuvième art, élargissant ainsi les limites très codifiées du polar vers la bande dessinée, mais aussi le cinéma, la science-fiction ou l'essai métaphysique. New York est, en outre, le cadre principal de leur œuvre. Le renouveau du genre sera donc également analysé à travers le prisme de l'espace urbain, élément clé du polar, à la fois cadre spatial et personnage à part entière au sein de la narration. La ville, en tant qu'espace d'évolution du détective, est mise à profit tour à tour pour faciliter ou entraver la progression de l'enquête. On verra comment cet élément emblématique du polar est redéfini dans le polar d'avant-garde, mêlant emprunts au polar traditionnel, pastiche, extrapolation dystopienne et métaphore anthropomorphique. Le quartier de Brooklyn sera plus particulièrement mis en perspective puisqu'il joue un rôle prépondérant dans l'œuvre et dans la vie des auteurs du corpus.

Figure centrale du polar, le détective se place au cœur de cette étude. Personnage souvent récurrent, il est le point de focalisation des attentes du lecteur et de l'énigme nouée par l'auteur. On verra comment, grâce aux multiples mutations du genre, le détective du polar d'avant-garde est désormais plus perçu comme une figure, une forme versatile, vecteur complexe de la remise en cause du monde contemporain, que comme le protagoniste stéréotypé du polar traditionnel. La notion de figure renvoie en effet à la fois au visage, à la silhouette, à la forme, au personnage, à la personnalité, à l'apparence, au motif, au dessin. Elle s'étend jusqu'au *figment* anglais, produit de l'imagination et de la fiction de l'auteur qui vise le renouveau du genre à travers son protagoniste emblématique. Ces figures font allusion au détective plutôt qu'elles ne le campent, elles questionnent plus qu'elles n'apportent de réponse. Autant le héros du polar traditionnel s'avère pragmatique et orienté vers la seule résolution de l'énigme, autant les figures du détective dans le polar d'avant-garde évoquent le flou, la contingence, en se mêlant à d'autres genres, d'autres supports et d'autres préoccupations que celles liées à l'enquête.

L'évolution du genre a ainsi progressivement remis en question la définition même des termes « polar » et « détective ». Reprenant la division binaire entre roman à énigme et roman de détection énoncée par Tzvetan Todorov dans « Typologie du roman policier » et Roger Caillois dans *Puissances du roman*, Benoît Tadié dresse dans son ouvrage *Le Polar américain : la modernité et le mal* un constat similaire au terme de l'âge d'or du polar américain (1920-1960) :

Le roman à énigme à la Conan Doyle parlait à la bourgeoisie du XIX^{ème} siècle, pour dissiper son angoisse dans un monde agité par les soubresauts de la révolution industrielle et la contestation ouvrière. Le polar parle à l'homme aliéné du XX^{ème}, interroge ses conditions d'existence dans un environnement urbain à la fois fascinant et inquiétant. Le roman à énigme est passéiste ; le polar, moderniste : sous couvert d'apporter au lecteur de l'évasion, il le remet en réalité face à face avec son histoire, sans offrir d'échappatoire aux impasses du présent. (Tadié, 2006, 13)

Quelle voie hors du schéma binaire raisonnement/action s'ouvre alors au polar au sortir des années 1960 pour le vingt-et-unième siècle ? Partant de cette problématique, on proposera, à la lueur des écrits de Stefano Tani, Jean-Paul Gabillet, Patricia Merivale et Susan E. Sweeney, Clément Rosset, Jean Baudrillard, Michel de Certeau, Roger Caillois, Tzvetan Todorov et Gilles Deleuze, entre autres, des éléments de réponse aux questions suivantes : comment (re)définir le polar américain contemporain et ses éléments constitutifs ? En quoi reflète-t-il le contexte socio-historique et littéraire de son temps ? Le corpus choisi est représentatif de cette évolution dans le sens où chaque auteur propose sa propre vision du genre et lui donne une dimension variée, voire hétéroclite, qui reprend l'héritage du passé et tend, dans le même temps, vers un éclatement du genre qui rend complexe toute tentative de définition globale.

Les étapes de notre étude se dessinent selon une approche d'abord chronologique puis thématique. Afin de comprendre où en est le polar aujourd'hui, on reviendra brièvement sur son évolution au cours des époques, depuis sa naissance au milieu du dix-neuvième

siècle avec les récits de Vidocq ou les contes d'Edgar Poe jusqu'au polar d'avant-garde contemporain. On s'intéressera ensuite à l'éclatement du genre, en centrant l'analyse sur le détective au cœur de l'élément urbain, et en particulier du *borough* de Brooklyn à New York. On s'appuiera enfin sur la polysémie des figures du détective dans les œuvres des trois auteurs afin de proposer une redéfinition du polar américain contemporain.

1. « PLAYING WITH THE GENRE »²

The Detective

(extrait)

Did it come like an arrow, did it come like a knife?
Which of the poisons is it?
Which of the nerve-curlers, the convulsors? Did it electrify?
This is a case without a body.
The body does not come into it at all.

[...]We walk on air, Watson.
There is only the moon, embalmed in phosphorus.
There is only a crow in a tree. Make notes.

Sylvia Plath, 1962



² Jerome Charyn, entretien, 25 septembre 2004.

Le terme polar, issu de l'argot et dérivé du grec *polis*, la ville, contracte en un même mot les expressions « roman policier » et « roman noir ». Le roman policier est une forme romanesque dont la trame est constituée par une enquête policière ou une enquête menée par un détective privé, dont chaque élément tend traditionnellement vers le dénouement de l'énigme initiale, comme l'affirme Edgar Allan Poe dès 1846 :

Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before anything be attempted with the pen. It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention. (Poe, 1846, 163)

L'accent mis sur l'intrigue est aussi présent dans le roman noir, roman souvent – mais pas nécessairement – policier qui propose une vision pessimiste d'un univers dans lequel les personnages se débattent avec les seuls moyens à leur disposition contre le désespoir, l'injustice, la fatalité, le temps... Par extension, le terme polar ne définit pas seulement les romans noirs ou policiers, mais aussi les films et bandes dessinées sur ce thème, dans un cadre généralement urbain. Le choix du terme polar dans cette étude s'explique par la grande variété des œuvres et terminologies qu'il englobe, comme on vient de le constater. On peut ainsi citer, outre le roman policier et le roman noir, le roman d'énigme, le roman à mystère, à suspense, d'investigation, de détection, le roman criminel, le roman de gare, ainsi que les appellations anglophones de *mystery novel*, *hard-boiled novel*, *thriller*, *dime novel* ou *pulp fiction*. Le polar constitue en ce sens un terme approprié pour désigner la multiplicité d'appellations relatives à ce genre et on l'utilisera donc comme terme générique.

1.1 Les origines du polar

1.1.1 Premières figures

La naissance du polar est communément située au milieu du dix-neuvième siècle, aussi bien aux Etats-Unis qu'en Europe. L'arrivée de ce genre nouveau n'est pas un fait du hasard mais répond à un contexte socio-économique particulier lié à la naissance des grandes métropoles. A Paris, Londres ou New York se côtoient les catégories sociales les plus diverses dans un espace urbain en pleine mutation ; c'est la naissance des faubourgs, des quartiers pauvres en marge du centre-ville et des ghettos ethniques.

L'expansion rapide et la diversification de la population urbaine auront de fortes répercussions dans les domaines de la littérature et de la presse. Si la littérature est surtout l'apanage des catégories aisées de la bourgeoisie, les classes populaires ont désormais accès à une alphabétisation de masse. Le lectorat s'accroît très fortement et la

demande des classes ouvrières pour des ouvrages récréatifs se fait de plus en plus pressante. Le format du feuilleton connaît alors un grand succès. On peut citer notamment en France « Les Mystères de Paris » d'Eugène Sue, publiés entre 1842 et 1843 dans le *Journal des débats*, ou « The Murders in the Rue Morgue » d'Edgar Allan Poe, paru en 1841 dans *Graham's Magazine* aux Etats-Unis.

Ces feuilletons explorent pour la plupart le thème nouveau des aventures de la vie urbaine, de ses attraits et de ses dangers. Le récent développement des métropoles n'est en effet pas exclusivement synonyme de progrès et l'on assiste à une montée vertigineuse de la criminalité. Les dangers des bas-fonds sombres et sordides aiguissent la curiosité et l'effroi du lectorat populaire en quête de sensations et de divertissement. Ceci explique donc l'immense succès des feuilletons sur ce thème. En effet, le lecteur vit ces aventures à distance, par procuration ; il s'évade, il est transporté au cœur de l'action décrite sur la page de journal. Cependant cette mise en danger se clôt à la fin du récit lorsque le bien triomphe sur le mal et que la justice et l'ordre sont rétablis. Dans son ouvrage *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Stefano Tani souligne le rôle déterminant du feuilleton policier :

The feuilleton had labyrinthine plots and appealed to a broad audience, especially the lower levels of the middle class and literate workers. It featured surprise revelations, panting suspense, murders, and violence [...] it was designed more to attract and titillate readers than to achieve such aesthetic ideals as elegant structure and plausibility of denouement. Indulgence in the sensational and in gruesome detail, and an ambivalent treatment of the horrid and the merely sensual put the feuilleton in the tradition of Gothic tales and *Newgate Calendar* reports. (Tani, 1984, 15-16)

Les feuilletons comportent donc des intérêts multiples : une valeur cathartique, une valeur journalistique ou sociologique, un aspect divertissant et un rappel des valeurs morales.

L'intérêt porté à la montée du crime urbain est renforcé par la création, durant la première moitié du dix-neuvième siècle, d'institutions chargées de combattre cette vague criminelle. En 1800 est créée la Préfecture de Police de Paris, puis en 1811 la Brigade Spéciale, dirigée par Eugène François Vidocq, chargée de prévenir les évasions et de combattre la grande criminalité. En 1832, Vidocq crée la première officine de police privée en France, le Bureau des Renseignements, et fait rédiger ses *Mémoires*. Il s'impose comme une référence déterminante aux origines du polar ; il est le prototype de nombreux détectives de fiction et a notamment inspiré Edgar Poe (*Dictionnaire mondial des littératures*, 2009).

Dans le même temps est fondé en 1829 au Royaume-Uni le *Metropolitan Police Department of London*, connu sous le nom de Scotland Yard, également une future source d'inspiration pour le roman policier, puis en 1853 naît la *New York City Police Force*. De plus, à l'instar de Vidocq en France, Allan Pinkerton fonde en 1850 la première véritable agence de détection américaine, la *Pinkerton's National Detective Agency*, dont la devise est « *We never sleep* » :



(www.pinkertons.com)

Fait remarquable, Pinkerton est le premier à engager une femme détective, Kate Warn. L'agence Pinkerton a joué un rôle capital dans l'essor du polar aux Etats-Unis, puisque le logo de l'agence, *the All-Seeing Eye*, a ensuite inspiré l'expression *private eye* qui désigne souvent le détective privé.

La croissance urbaine massive, provoquant une explosion de la criminalité, a donc conduit au développement de la prise en charge de ces problèmes, pour en influencer ensuite la littérature populaire. Charles Dickens, qui publie en 1852 *Bleak House*, le premier roman anglais dans lequel figure un personnage de détective privé, et les Français Pierre Alexis Ponson du Terrail, auteur du feuilleton *Rocambole*, et Emile Gaboriau, avec les détectives LeCoq et Tiraclair, acquièrent ainsi une renommée internationale. LeCoq et Tiraclair seraient d'ailleurs à l'origine du tandem Sherlock Holmes / Docteur Watson de Conan Doyle (*Dictionnaire mondial des littératures*, 2009).

Aux Etats-Unis, Edgar Allan Poe est le premier à introduire le personnage du détective dans ses contes et nouvelles, le chevalier C. Auguste Dupin, clairement inspiré des modèles français de l'époque. On retrouve Dupin dans trois récits : « The Murders in the Rue Morgue » (1841), « The Mystery of Marie Rogêt » (1843), et « The Purloined Letter » (1845). Poe doit lui aussi beaucoup de son succès aux divers magazines et journaux – dont il était pour certains le rédacteur en chef – puisqu'ils ont été les premiers à publier ses œuvres, les diffusant ainsi vers un lectorat étendu. Au milieu du dix-neuvième siècle, le polar est donc un genre naissant promis à grand un succès populaire, tout particulièrement aux Etats-Unis.

1.1.2 L'essor du polar américain

En créant l'archétype du détective dans la littérature américaine, Poe innove mais se place malgré tout dans une continuité littéraire. Ses contes sont directement influencés par le gothique, à tel point qu'on lui reprochera une écriture trop « germanique » : « When Poe submitted a story entitled 'The Fall of the House of Usher,' White promptly

rejected it, for he doubted 'whether the readers of the *Messenger* have much relish for tales of the German school' » (Galloway, 1986, 10). Toutefois l'utilisation d'éléments gothiques, tels que le terrifiant, le morbide, le mystérieux, l'obscur ou le monstrueux, fournissent à Poe le contrepoint parfait aux dons de déduction et de raisonnement de son détective. Cette dichotomie entre mystère et vérité, ordre et chaos, constitue le cœur de l'œuvre de Poe, en particulier dans ses récits de détection :

The contrast recurs throughout Poe's work – whether in the form of reason and imagination, or natural and supernatural, or matter and Ideality. Poe's ideal was a perfect synthesis of the two modes of intelligence. In his fiction the closest he came to this ideal was in the creation of the master detective Dupin, a poet who brings to commonplace reality the discriminating eye of the artist, but who weighs his evidence as a logician and is able to extrapolate from the raw materials of the *real* world the *ideal* solution. (Galloway, 1986, 14)

Dupin incarne en effet à lui seul ce contraste : dans les trois contes où il apparaît, il est dépeint comme un original – voire un marginal – à l'esprit tourmenté, aux manières étranges, vivant la nuit, enfermé le plus souvent chez lui avec ses livres et son ami narrateur qu'il entraîne dans ses frasques nocturnes :

Had the routine of our life at this place been known to the world, we should have been regarded as madmen. It was a freak of fancy in my friend [...] to be enamored of the Night for her own sake; and into this *bizarrie*, as into all his others, I quietly fell; giving myself up to his wild whims with perfect *abandon* [...] At the first dawn of the morning we closed all the massy shutters. We then busied our souls in dreams – reading, writing and conversing, until warned by the clock of the advent of the true Darkness. Then we sallied forth into the streets, arm in arm, continuing the topics of the day, or roaming far and wide until a late hour. (Poe, 1986, 193)

Contrastant avec cette marginalité volontaire, Dupin recèle aussi une facette tout à fait opposée, son don et sa passion pour le raisonnement logique, qui crée ainsi la richesse du personnage. Le détective de Poe concilie donc les deux formes d'intelligence qui forment l'idéal de Poe et qu'il nomme « the creative and the resolute » (Poe, 1986, 194), la rigueur du logicien et la rêverie de l'artiste :

At such times I could not help remarking and admiring [...] a peculiar analytical ability in Dupin. He seemed, too, to take an eager delight in its exercise – if not exactly in its display – and did not hesitate to confess the pleasure he thus derived. He boasted to me, with a low chuckling laugh, that most men, in respect to himself, wore windows in their bosoms. (Poe, 1986, 194)

En résolvant brillamment les trois énigmes, Dupin semble souligner le triomphe de l'« *acumen* » sur la « *bizarrie* » (Poe, 1986, 189, 193). Mais le cadre de la simple dichotomie intérieure est transcendé en une volonté plus générale, face à la montée du crime, de voir l'ordre vaincre le chaos. Poe exprime là au travers de son personnage une inquiétude contemporaine. Jon Thompson explore cette thématique dans *Fiction, Crime, and Empire* :

This fantasy of a completely self-sufficient, pure rationalism results in a reified vision of society lacking in the human conflict that enriched the nineteenth-century tradition of realist fiction. Paradoxically, Poe, one of the genre's most important inaugurators, takes crime, the most social of phenomena, and drains it of its social character. In Poe's detective fiction, crime is not a social problem but an analytical one [...] If some of his work exists as a fantasy of the self-sufficiency of the ratiocinative mind, detached from society, [...] much of his other fiction negates that fantasy by luridly dramatizing the instability of reason. In both cases, society exists only as a background or as a projection of the protagonist's psyche [...]

As Elliot Gilbert has observed: "Poe's experience paralleled that of the nineteenth century, which was also preoccupied with the idea of order, with the desire to subdue and control the universe through the application of reason. What the age discovered, however, in its quest for order and control – and what it

powerfully symbolized in the detective – was not man’s ability to achieve that order but his inability to do so.” (Thompson, 1993, 50-52)

Le détective de Poe est donc la représentation du combat d’une époque contre le mal en général et la criminalité urbaine en particulier. Poe présente l’application de la raison et d’une déduction infaillible comme solution théorique et arme ultime contre les dérives sociales. Cet effort pour recouvrer l’ordre et la justice est toutefois nuancé par l’étrangeté de Dupin, qui incarne à l’intérieur d’un même personnage le paradoxe d’une époque où l’on attribue à la raison tous les pouvoirs pour finir par en constater l’impuissance, comme le résume Stefano Tani dans *The Doomed Detective* :

The restoration of order and rationality is never complete in Poe’s fiction [...] because each term inevitably evokes its opposite. In fact, as we will see, the two impulses, rational and irrational, are always present in the development of detective fiction, just as the detective-criminal duality [...] presents a recurrent pattern throughout [...]

In the Poesque conception, detection is a game of clashing but interpenetrating ideas in which the characters are reduced to their essential functions, as in a chess game. In Poe’s hands, the detective story is a formalization of the conflict between irrational and rational forces wherein the latter is always the winner, exorcising the former. Thus the detective and the rational operation to which he subjects reality symbolically order an external chaos that reflects an inner chaos, that of the divided mind. (Tani, 1984, 7, 10)

Poe amorce un véritable tournant aux Etats-Unis puisque jusqu’alors, les récits policiers se présentaient surtout sous la forme de reportages documentaires, ou comme simple divertissement. Il s’inspire de ces récits journalistiques, notamment dans « The Murders in the Rue Morgue » où de longs passages sont consacrés aux articles parus sur cette affaire. L’influence européenne de Dickens et de Vidocq est aussi très présente. Poe va donc au delà des simples récits d’aventure populaires et introduit l’analyse psychologique dans sa description de Dupin, protagoniste à la psychologie pour le moins complexe.

Le tournant marqué par Poe est tel qu’il est souvent considéré aujourd’hui comme le premier à avoir jeté les bases du polar. Dans les trois contes où figure Dupin, il a en effet introduit les motifs déterminants du genre, encore utilisés de nos jours, tels le coupable suspecté à tort, le crime perpétré en lieu clos et le retournement de situation final. Poe met aussi l’accent sur l’importance des plus minutieux détails, laissés inexploités par tous sauf Dupin. Afin de souligner encore plus perceptiblement le triomphe du détective, Poe l’associe à un narrateur admiratif et impressionnable qui joue le rôle de faire-valoir et renforce la supériorité des talents de Dupin. Dans *Hard-boiled Detective Fiction*, William Marling mentionne d’autres motifs du polar introduits par Poe :

In “The Purloined Letter,” Poe invented the plot of the stolen document, the recovery of which ensures the safety of some important person. Dupin solved this crime by two more important formulae: deduction through psychological insight into the protagonists, and a search for evidence in the most obvious place. In the third Dupin story, “The Mystery of Marie Roget,” Poe introduced and developed the crime by recounting newspaper clippings, a technique that later attracted the literary realists and is still used. Though this mystery contained no solution (it was in court at the time), leaving the reader to deduce a solution, it marked the beginning of the genre’s use of and competition with newspapers in presenting the “truth about crime” to readers. (Marling³, 2001)

³ MARLING, William. *Hard-boiled Detective Fiction*. Case Western Reserve University, 2001. www.cwru.edu/artsci/engl/marling/hardboiled/index.html

Deux autres contes de détection introduisent aussi des éléments fondateurs du polar, bien qu'ils n'incluent pas le personnage de Dupin. Il s'agit de « The Gold Bug » et « Thou Art the Man », publiés en 1843 et 1850. Dans le premier, Poe met l'accent sur la découverte d'une carte qui doit mener à un trésor caché. La carte et la quête sont des éléments clés du polar et ont fait l'objet de nombreuses variantes depuis. Dans « Thou Art the Man », une enquête est menée suite à la disparition du respectable Barnabas Shuttleworthy. Son ami Charles Goodfellow, convaincu de la culpabilité d'un certain Pennifeather, la démontre habilement à tous et Pennifeather est condamné. Goodfellow rend alors hommage à la mémoire de son ami disparu en ouvrant une caisse de vin dans le cellier du défunt. Or, à l'ouverture de la caisse, on ne trouve nulle bouteille mais la tête ensanglantée de Shuttleworthy, qui proclame en désignant Goodfellow : « Thou art the man ! ». A l'horreur de cette apparition surnaturelle s'ajoute la révélation du véritable coupable, qui ne peut qu'avouer, suivie de sa mort, ses aveux tout juste terminés. Deux éléments importants sont donc introduits dans ce conte : le coupable confronté à son crime, et l'enquêteur qui part sur une fausse piste et considère au départ le véritable coupable comme celui dont on ne peut mettre l'innocence en doute.

A partir de ces cinq récits de détection, Poe fixe donc les bases d'un genre en devenir. Celles-ci vont inspirer les contemporains de Poe et laisser durablement leur empreinte. De même, dans les années 1870, Allan Pinkerton se lance dans la publication de ses aventures, avec là aussi une écriture bien particulière. Ses récits mettent en valeur un héros plongé dans un monde sans foi ni loi. Les descriptions sont brèves, le style concis et direct. Au contraire de Poe, les héros de Pinkerton ne sont pas des dandys excentriques pour qui le mystère est un simple jeu d'élucidation. En cela, Pinkerton s'inspire directement de la tradition américaine du *common man* : son détective est, selon Roger Caillois, « un limier, un suiveur de pistes, l'héritier des trappeurs de Fenimore Cooper », souvent aux limites de la légalité, mais toujours pour les besoins de l'enquête. (Caillois, 1982, 181) Pinkerton fait de ses détectives de véritables héros qui suscitent la fascination du lecteur. Cependant, tout comme chez Poe, il attribue aussi au détective une facette plus sombre qui le ramène inévitablement au statut de simple être humain aux prises avec les forces supérieures du bien et du mal, comme le montre William Ruhlman dans *Saint with a Gun: The Unlawful American Private Eye* :

The immersion of the [private] eye into an almost surreal underworld, an underworld to which he must adapt in order to get his work done, creates an atmosphere of evil commensurate with a sense of the *holiness* of the mission and its necessity for the sanctity of moral order. (Ruhlman, 1974, 26)

On retrouve ici la dichotomie profonde de Dupin et le questionnement qui naît face à la montée du crime urbain.

Ce dédoublement manichéen est aussi présent dans une forme de littérature particulière aux Etats-Unis qui participe à la naissance du polar. Il s'agit des *dime novels* ou *pulp fictions*, récits bon marché imprimés sur le papier le moins noble qui relatent les

aventures de l'Ouest et qui connaissent un succès colossal. Le héros de ces *dime novels* est bien souvent un jeune homme intrépide doté d'un grand sens pratique, plongé dans un univers hostile auquel il doit s'adapter ou périr. Les valeurs défendues dans ces récits sont celles du courage, de l'honnêteté et du triomphe du bien sur le mal. Alors que la population urbaine augmente, les thèmes abordés dans les *dime novels* évoluent eux aussi pour s'adapter à la demande du nouveau lectorat. Le décor de la Frontière laisse peu à peu la place à l'univers urbain et à ses bas-fonds, tandis que le héros, de cow-boy des grands espaces se change en privé des villes. Ainsi, en 1881 paraît le premier récit inspiré de « The Mystery of Marie Rogêt », lui aussi basé sur des faits réels. Il introduit le personnage d'Old Cap Collier, qui apparaîtra ensuite dans plus de 700 aventures écrites par différents auteurs. Ce détective récurrent est un personnage de « dur à cuire » et l'action est omniprésente tout au long du récit :

Inside were eighty pages of mayhem [with], in a single book, no less than five one-on-one fights, seven fights with gangs, twelve attacks with knives or clubs, one bombing, one poisoning, and one attack by a steel trap disguised as a chair. In this same story Old Cap beat two men "to a jelly," hurled twenty-one men through the air, and choked one man until black in the face. (Marling, 2001)

Ces récits particulièrement violents et caricaturaux connaissent un franc succès, si bien qu'un autre détective récurrent fait son apparition en 1872 : Old Sleuth, qui recourt fréquemment aux postiches et emploie l'argot des bas-fonds. Les couvertures de ces *paperbacks* constituent un élément déterminant mais négligé de leur succès, tant elles ont participé à la codification des stéréotypes qui évoluent dans ce type de récit. Dans leur ouvrage *Le polar : idées reçues*, Audrey Bonnemaïson et Daniel Fondanèche soulignent leur véritable portée dans la formation d'une iconographie du polar :

Ces premières de couverture, qui devaient séduire l'amateur de crimes potentiel avant même le nom de l'auteur ou tout autre argument commercial, ont développé un univers si fort que [...] James Meese ou Patrick Maguire sont aujourd'hui reconnus pour avoir développé l'image de la femme prédatrice et avoir profondément influencé la construction du stéréotype. A mi-chemin entre la tradition du dessin de *pin-up* et de l'art publicitaire, ces *paperbacks* concentrent de véritables bijoux du graphisme américain [...] Alors, pourquoi ce silence autour de ces illustrateurs ? Jamais leur nom n'est apparu comme un argument de vente, comme c'est pourtant le cas dans la tradition du *comics* américain. (Bonnemaïson, Fondanèche, 2009, 72-73)

Au tournant du vingtième siècle, le polar adopte petit à petit un nouveau format, celui du magazine spécialisé, tel *Nick Carter Weekly* qui compile les récits d'un détective respectable mais baroudeur et bagarreur, ou *Franck Merriwell*, détective poli, cultivé et éduqué à Yale. Rapidement, un écart se creuse entre *slick* et *pulp magazines*. Les *slick magazines*, comme *The Saturday Evening Post*, *Cosmopolitan* ou *Smart Set*, imprimés sur papier glacé et illustrés en couleur, connotent l'appartenance à une classe sociale plus élevée. De plus, ces revues emploient des auteurs souvent célèbres, tel Francis Scott Fitzgerald, qu'ils rémunèrent jusqu'à un dollar par mot. A l'inverse, les *pulp magazines* tels que *Detective Stories*, *Doctor Death* ou *Police Gazette* ne paient leurs auteurs qu'un cent par mot et s'adressent aux classes sociales plus modestes (Marling, 2001). Ainsi, le polar parcourt en un demi-siècle un chemin considérable ; des feuilletons de magazines aux recueils de contes de Poe, le genre évolue rapidement vers les récits

autobiographiques de Pinkerton, touchant un lectorat de plus en plus vaste grâce au succès des *dime novels* et autres magazines bon marché. Ces derniers perdurent d'ailleurs aujourd'hui : ainsi, la Bibliothèque des Littératures Policières de Paris, unique au monde, répertorie une centaine de *slick* et *pulp magazines* publiés de nos jours.

Si le polar américain et le polar d'Europe occidentale naissent à peu près au même moment dans un contexte socio-historique plus ou moins analogue, ils poursuivent leur essor chacun dans une voie propre. Le feuilleton est aussi un genre très en vogue au Royaume-Uni, comme en témoigne le prodigieux succès de *The Woman in White*, de Wilkie Collins, en 1859-60. Ces succès populaires vont permettre l'édition de nombreux romans telle la première aventure de Sherlock Holmes, *The Study in Scarlet*, par Arthur Conan Doyle en 1887. Comme pour Dupin, à l'esprit rationnel hors du commun de Holmes s'ajoute un aspect plus sombre de sa personnalité :

Holmes' method relies heavily on a knowledge of chemistry, anatomy, and botany – sciences that help him achieve scientific detection – but Holmes' personality is not exclusively rational; it is in fact an exaggeration of Dupin's personality, combining ratiocination and a touch of divine madness. Holmes is a misanthrope who lives exclusively for, or in view of, his extraordinary cerebral performances; he kills the time between bursts of logical energy by playing the violin, composing, or drugging himself with cocaine. Part of Doyle's success arises from the fact that, like Poe, he manages to create in Holmes a conflict between the rational (the positivistic) and the irrational. (Tani, 1984, 17)

Doyle définit par ailleurs le cadre théorique du polar britannique pour les décennies à venir, suivi par Gilbert Keith Chesterton en 1925, puis le Detective Club ou SS Van Dine, d'aucuns insistant sur la vraisemblance, l'honnêteté vis-à-vis du lecteur, le recours à des moyens et des solutions plausibles, et la nécessité d'un dénouement final. Avec Agatha Christie, Dorothy Sayers, ou encore Ellery Queen, les années 1920 marquent ainsi l'âge d'or du modèle britannique de l'*armchair detective*, qui parvient au dénouement de l'enquête presque exclusivement grâce à ses facultés de raisonnement. Le récit est en outre circonscrit à « un monde matériellement fermé d'où personne ne peut sortir et où personne ne peut entrer. » (Caillois, 1982, 183) Le succès des auteurs britanniques proposant ce jeu intellectuel « proche des mots croisés » selon Brecht (Brecht, 1977, 78) est incontestable ; la persistance de leur postérité en a fait aujourd'hui des classiques du genre et des classiques tout court.

En France, on trouve aussi des détectives amateurs, à l'instar de *Maximilien Heller*, d'Henri Cauvain. Ce détective ressemble à s'y méprendre au Sherlock Holmes de Conan Doyle, qui n'apparaîtra que seize ans plus tard, remettant ainsi en cause l'authenticité du personnage de Doyle. (Helly, 2008, 978) Toutefois, le polar français se focalise davantage sur le policier professionnel dont les méthodes cartésiennes de déduction rigoureuse s'opposent à la logique hobbesienne d'induction à partir d'indices sensibles. D'autre part, Gilles Deleuze souligne dans la « Philosophie de la Série Noire » le basculement, à cette époque, de la focalisation sur le détective vers le criminel, permettant ainsi de multiples jeux sur l'ambiguïté, tel Arsène Lupin de Maurice Leblanc ou Chéri-Bibi de Gaston Leroux. Exploitant cette ambiguïté identitaire, le polar français

puise aussi des références dans la lignée des inspirations gothiques de Poe avec *Fantômas* (1911), *Belphégor* (1927) ou *Docteur Mabuse* (1921). En 1927 naît la première collection dédiée au genre – le Masque – qui fait connaître au grand public un grand nombre d’auteurs français et étrangers. La collection poursuit encore sa mission de diffusion du polar aujourd’hui. La première moitié du vingtième siècle marque donc une période clé dans le développement du polar britannique et français. Il en est de même aux Etats-Unis, où l’on qualifie cette époque d’âge d’or du polar américain.

1.2 L’âge d’or

1.2.1 L’école *hard-boiled*

Le polar américain atteint un niveau de diffusion important grâce aux feuilletons, magazines et *dime novels* dont le format et le coût les rendent beaucoup plus simples à diffuser largement qu’un roman. Un succès d’une telle ampleur facilite par la suite l’édition de polars sous forme de romans, ainsi que l’apparition de véritables célébrités parmi les auteurs. SS Van Dine – alias Willard Huntington Wright – acquiert le succès en publiant dans un *slick magazine* à partir de 1926 les aventures de Philo Vance, l’un des détectives de fiction les plus connus à l’époque. Van Dine présente de nombreux points communs avec le modèle du polar anglais de Doyle, dont il reprend les bases pour édicter ses propres règles en matière d’écriture de polar. En 1928, il publie ainsi dans *The American Magazine* un article intitulé « Twenty Rules for Writing Detective Stories » dont voici un extrait :

The detective story is a kind of intellectual game. It is more — it is a sporting event. And for the writing of detective stories there are very definite laws — unwritten, perhaps, but none the less binding; and every respectable and self-respecting concocter of literary mysteries lives up to them. Herewith, then, is a sort of Credo, based partly on the practice of all the great writers of detective stories, and partly on the promptings of the honest author's inner conscience. To wit:

1. The reader must have equal opportunity with the detective for solving the mystery. All clues must be plainly stated and described [...]
3. There must be no love interest. The business in hand is to bring a criminal to the bar of justice, not to bring a lovelorn couple to the hymeneal altar.
4. The detective himself, or one of the official investigators, should never turn out to be the culprit.
5. The culprit must be determined by logical deductions — not by accident or coincidence or unmotivated confession. To solve a criminal problem in this latter fashion is like sending the reader on a deliberate wild-goose chase, and then telling him, after he has failed, that you had the object of his search up your sleeve all the time. Such an author is no better than a practical joker.
6. The detective novel must have a detective in it; and a detective is not a detective unless he detects. His function is to gather clues that will eventually lead to the person who did the dirty work in the first chapter.
7. There simply must be a corpse in a detective novel, and the deader the corpse the better.

8. The problem of the crime must be solved by strictly naturalistic means. Such methods for learning the truth as slate-writing, Ouija-boards, mind-reading, spiritualistic séances, crystal-gazing, and the like, are taboo [...]

10. The culprit must turn out to be a person who has played a more or less prominent part in the story — that is, a person with whom the reader is familiar and in whom he takes an interest.

11. A servant must not be chosen by the author as the culprit. It is a too easy solution. The culprit must be a decidedly worth-while person — one that wouldn't ordinarily come under suspicion.

12. There must be but one culprit, no matter how many murders are committed [...]

14. The method of murder, and the means of detecting it, must be rational and scientific [...]

16. A detective novel should contain no long descriptive passages, no literary dallying with side-issues, no subtly worked-out character analyses, no "atmospheric" preoccupations [...]

19. The motives for all crimes in detective stories should be personal. International plottings and war politics belong in a different category of story. (Van Dine, 1928)

La rigidité des règles édictées par Van Dine circonscrit le genre à des variations limitées, mais préfigure la définition d'un véritable code du détective américain. Une transition s'opère en effet dans les années 1920 aux Etats-Unis entre roman à énigme et roman policier dans lequel, selon la « Typologie du roman policier » de Tzvetan Todorov :

[...] ce n'est plus un crime antérieur au moment du récit qu'on nous relate, le récit coïncide avec l'action [...] Il n'y a pas de point d'arrivée à partir duquel le narrateur embrasserait les événements passés, nous ne savons pas s'il arrivera vivant à la fin de l'histoire. La prospection se substitue à la rétrospection.

Il n'y a pas de mystère, au sens où il était présent dans le roman à énigme. Mais l'intérêt du lecteur ne diminue pas pour autant : on se rend compte ici qu'il existe deux formes d'intérêt tout à fait différentes : la *curiosité* ; sa marche va de l'effet à la cause [...] et le *suspense* et on va ici de la cause à l'effet [...] Ce type d'intérêt était inconcevable dans le roman à énigme car ses personnages principaux étaient, par définition, immunisés : rien ne pouvait leur arriver. (Todorov, 1971, 60)

Le magazine *Black Mask* est ainsi créé en 1920 ; à l'instar du *Masque* en France, il va jouer un rôle capital dans cette (r)évolution du polar :

The Black Mask did well enough publishing imitations of the English School in its first two years, but in October 1922, editor George W. Sutton and associate editor Harry North took control and decided to focus on tough detectives [...] Sutton, North, and Cody recruited the first group of hard-boiled writers, and the magazine's reputation began to rise. Its rank as the premier detective pulp came with a subsequent editor, Joseph T. Shaw, who promptly dropped *The* from *Black Mask's* title. (Marling, 2001)

Cette nouvelle veine prend le nom de *hard-boiled school* afin de mettre en exergue les principaux traits de ses héros : des détectives durs à cuire, sans peur et sans reproche, souvent vêtus du *trench coat* rappelant leur statut de vétérans de la première guerre mondiale, confrontés au crime et prêts à risquer leur vie pour que justice soit rendue, bien loin des personnages comparativement désuets de Christie ou Sayers :

One crucial difference between the English gentleman-detective and the American hard-boiled detective is that the latter's presence usually marks the recognition of the crime; indeed, frequently he himself is deeply implicated in the crime. By contrast, the gentleman-detective — Hercule Poirot or Peter Wimsey, for example — usually arrives at the scene of the crime long after the crime has been committed and sets to work solving it, secure in the knowledge that ultimately intellect will triumph over evil. Rarely does his mere presence initiate a murder or set in motion a chain of effects resulting in the crime that the novel will untangle. Even rarer is the gentleman-detective's sexual involvement with another character. (Thompson, 1993, 142-43)

William Marling précise par ailleurs sur l'origine de l'expression *hard-boiled* :

The terms "hard-boiled" and "soft-boiled" derive from American commonplaces about eggs [...] Fifty years ago most Americans knew to the minute how long they wanted their breakfast eggs immersed in boiling water [...] The distinction between *hard throughout* and *soft inside but hard outside* was widely known. The "hard-boiled" was in opposition to the "brittle," for under the shell might be softness. (Marling, 2001)

L'expression *soft-boiled* sera donc employée aux Etats-Unis pour désigner notamment les polars du modèle anglais, et plus généralement les polars où se mêle une histoire d'amour, ou bien où l'enquête est menée de manière détachée. *Cozy* est un synonyme de *soft-boiled* lui aussi utilisé pour désigner ce genre de polars.

Les caractéristiques de la *hard-boiled school* tournent autour de thèmes et personnages récurrents qui forment une base d'où naissent de multiples variantes. Le fondement du polar *hard-boiled* repose sur la quête initiale du héros qui se lance dans une mission pour découvrir ou retrouver un objet ou une personne caché(e) ou perdu(e) – à l'instar des héros mythologiques – affrontant comme eux des dangers, des défis et des tentations, qu'elles soient d'ordre physique, moral, matériel ou sexuel. De l'acquisition de ce savoir final dépend le succès de la quête. Par ailleurs, le héros paie toujours un prix pour la réalisation de son entreprise. Il obéit à des valeurs – la Raison, la Justice – qui le placent au dessus du commun des mortels ; son but et son devoir sont le rétablissement de l'ordre et le triomphe du Bien sur le Mal. L'intérêt financier est souvent absent : le héros agit pour une juste cause, et c'est là son unique satisfaction, malgré les obstacles qui jalonnent sa mission de justice. Dans *Hard-boiled Detective Fiction*, William Marling fournit des éléments de réponse à cette forte implication morale et à l'influence des mythes traditionnels :

It is significant for the hard-boiled protagonist that the genre began during the urbanization of Europe and North America, against a background of still-fresh frontier mythology in the latter. This made for heroes and heroines who were urban and urbane, familiar with the intricacies and elites of the city, but still possessed of practical "know-how" and an aggressive attitude toward "unknown geography" and its inhabitants. This breadth of knowledge and abilities, deployed on behalf of a private person, is a transformation of the divine sponsorship in myth that became a key feature of the American detective tale with Allan Pinkerton and his stories of the "private eye." The "eye" is by implication all-seeing, just as it appeared on Pinkerton's business card. Privately hired omniscience represents a secularization of supernatural power, and Old Cap Collier and the pulp heroes mentioned earlier appeared just as the first commercial security forces were supplementing inefficient, small public police forces. (Marling, 2001)

Le polar *hard-boiled* s'appuie donc sur des figures mythiques, repères fondamentaux pour une exploration de ce nouvel univers inconnu et dangereux que constitue l'espace urbain vu sous son angle le plus sombre, celui du crime, à une époque dédiée au consummérisme et au recul du religieux dans les mœurs américaines.

La ville est en effet le décor de prédilection des romans *hard-boiled*, un espace où le détective est à l'aise, mais aussi un espace d'impunité. L'espace urbain prend donc une dimension de personnage à part entière qui influe sur le cours de l'histoire et influence les personnages :

It is almost impossible to imagine Sam Spade or the Continental Op working outside the city. For the Continental Op the city is the locus of corruption and vice. And while these protagonists feel they have a duty to rectify these ills, all of them, to a man, feel the attraction of the criminal life. This is why all these detectives adhere so tightly to their own personal codes of behaviour. In a world in which order and integrity inevitably give way to disorder and corruption, it becomes all the more necessary to have a stable personal code by which to operate [...]
For Hammett, unlike Poe, the possibility of mastering the city by means of a superior intelligence no longer exists; the city has now become dominant, and threatens to crush the detective. (Thompson, 1993, 137)

La ville n'est donc plus un simple décor planté en toile de fond de l'enquête pour plus de vraisemblance : elle joue tour à tour les adjuvants ou les opposants au héros. Par sa bonne connaissance de l'espace urbain, le détective peut user des raccourcis et autres secrets de la ville pour devancer ses opposants, ou au contraire, la ville peut refermer sur lui ses pièges en l'acculant au fond d'une impasse ou en lui faisant perdre la trace des personnages qu'il poursuit dans le dédale de ses rues. D'autre part, outre leur réputation de durs à cuire, les héros *hard-boiled* possèdent souvent un don certain pour la répartie et emploient le dialecte de la rue : le langage est pour eux une arme à part entière.

Les principales thématiques abordées par la *hard-boiled school* sont la quête d'un objet perdu, la recherche du coupable d'un crime, la résolution d'une énigme familiale, la recherche d'une personne disparue ou l'éradication de la criminalité dans une ville donnée. Des variantes sont apportées grâce à la mise en place d'une double intrigue : l'intrigue apparente et l'intrigue révélée. Ainsi, on peut rechercher un objet précieux qui se révélera au final sans valeur – c'est le cas de *The Maltese Falcon* de Dashiell Hammett – ou l'inverse. Dans sa quête d'une personne disparue, le détective peut en fait ne découvrir que son propre double, le *doppelganger* du conte de Poe « William Wilson ». Ces renversements de situation permettent une grande variété et un maintien du suspens jusqu'au dénouement.

Celui-ci est aussi un élément fondamental du *hard-boiled* : qu'il se laisse guider par le flair du détective ou qu'il cherche à découvrir la vérité par soi-même, le lecteur anticipe le dénouement et entreprend la lecture dans l'attente de celui-ci :

One of the central conventions of detective fiction is the denouement in which the detective figure reconstructs the events leading up to the crime: in other words, there is the familiar "mystery" followed by the revelation of the "solution". Many different forms of crime fiction are structured around a reconstruction of events in which the power [...] of knowledge is finally revealed. The desire for knowledge – the reader's as well as that expressed by certain characters – is realized or thwarted at the denouement, at which time a narrative of previously unnarrated events is given. The effect of the denouement in crime fiction is to reconstruct [...] a more extensive understanding of a represented reality, even if that knowledge is not liberating (as is frequently the case in hard-boiled fiction). (Thompson, 1993, 120)

L'usage de stéréotypes constitue un autre aspect incontournable du *hard-boiled*. Outre le détective, l'antagoniste – le *villain* – joue un rôle prépondérant pour l'intérêt du récit. Il peut prendre la forme d'un personnage maléfique ou d'une classe sociale présentée comme coupable. En général, l'auteur lui attribue peu de détails par souci de moralité : le lecteur ne doit pas s'identifier à lui facilement. Malgré tout, l'antagoniste bénéficie souvent de qualités partagées par le héros : il est loquace, rusé, dur à cuire. Certains auteurs *hard-boiled* ont innové en faisant du *bad guy* le personnage principal, tout en respectant le retour à l'ordre puisqu'il est finalement puni.

Autre personnage récurrent, la femme fatale joue un rôle ambigu et mystérieux vis-à-vis du héros. Le schéma classique est celui d'une femme attirante qui séduit le détective à ses dépens et le détourne à dessein de l'enquête. La femme fatale, bien souvent liée à l'affaire, fait partie des opposants et malgré son attirance irrésistible pour elle, le

détective devra au final s'en détacher et la quitter, voire la dénoncer. William Marling rappelle les origines de ce personnage :

Like the hard-boiled hero, the femme fatale dates to classic myth. Examples are Circe, who turned Odysseus' men into swine in Book X of *The Odyssey* and the Sirens, whose beauty and alluring song attracted his sailors [...] The necessity of extra-human help in resisting the femme fatale's sexual temptation is an ancient feature of the archetype; adherence to the "code" fills this role in the hard-boiled novel.

In the Middle Ages, Christianity refashioned this archetype as a devil, called the *succubus*. The hard-boiled novel [...] draws on this concept of a female sexual spirit who visits men in their sleep and has sexual intercourse with them. To contrast with the succubus, medieval Grail Romances developed several more noble types: the compassionate Queen, "La Belle Dame Sans Merci" (to modernize, a "heartbreaker"), and the true love. An important attribute of the hero became his ability to distinguish between types of women and to respond accordingly. (Marling, 2001)

Les nombreuses adaptations cinématographiques des romans *hard-boiled* vont ainsi créer de mythiques personnages de femmes fatales incarnés par Rita Hayworth, Barbara Stanwyck, Joan Crawford ou Bette Davis.

Associés à ces personnages récurrents, quelques principes régissent le polar *hard-boiled*. Sans faire l'objet de règlement officiel, ces règles tacites sont suivies par la plupart des auteurs. Au contraire du polar anglais, l'intrigue n'est pas forcément hors du commun ou extrêmement complexe. En revanche, tous les suspects potentiels doivent être présentés au lecteur, aucun indice ne doit non plus lui être dissimulé. Enfin, le crime et sa solution doivent être plausibles. Ces principes et ces personnages récurrents sont autant de repères pour le lecteur, particulièrement encadré dans ces romans qui, de plus, ancrent leurs personnages au cœur du monde qui les entourent : ils parlent le langage de la rue, ce sont des hommes de leur temps. Cette impression de réalisme permet au lecteur une identification plus profonde avec le détective, qui lui semble n'être après tout qu'un homme comme lui. Les auteurs *hard-boiled* rapprochent la vie du détective de celle du lecteur, qui voit avec plaisir son univers quotidien et ses difficultés mis au cœur d'un roman. Ceci remet d'une certaine manière en cause la notion d'évasion ou de lecture récréative, censée motiver la lecture de polars. En effet, au lieu des atmosphères exotiques et dépayantes de *Murder on the Orient-Express* ou du retour aux racines américaines de la Frontière des *dime novels*, le lecteur de romans *hard-boiled* n'est transporté ni dans le temps, ni dans l'espace. L'action se déroule à son époque, dans son milieu. Malgré tout, si la notion de dépaysement est remise en question, l'évasion reste bien présente. L'identification au héros sans peur et sans reproche permet non pas une évasion spatio-temporelle – on reste dans le temps présent, à peu de choses près, et dans l'univers urbain – mais intérieure, dans le transfert de personnalité. De ce fait, Raymond Chandler, l'autre grande figure *hard-boiled* aux côtés de Hammett, parle de détachement plutôt que d'évasion dans son essai « The Simple Art of Murder », véritable manifeste paru en 1934 :

The detective story for a variety of reasons can seldom be promoted. It is usually about murder and hence lacks the element of uplift. Murder, which is a frustration of the individual and hence a frustration of the race, may have, and in fact has, a good deal of sociological implication [...] If the mystery novel is at all realistic (which it very seldom is) it is written in a certain spirit of detachment; otherwise nobody but a psychopath would want to write it or read it. The murder novel has also a depressing way of

minding its own business, solving its own problems and answering its own questions. There is nothing left to discuss. (Chandler, 1988, 2)

Chandler confère donc au *hard-boiled* bien plus qu'une simple valeur de divertissement. Il établit une distance avec le monde de la criminalité ; il remédie à la « frustration » de l'acte criminel en permettant au lecteur de le vivre par procuration. Le polar s'apparente alors à une sorte d'exutoire : grâce à lui le lecteur peut se détacher de la fascination et de l'angoisse exercées par l'univers du crime et ses pulsions primales, en les transférant sur le détective. Le principe du roman *hard-boiled* répond à cette attente puisqu'il garantit un dénouement qui respecte la justice et la moralité : les interdits ne sont transgressés que sur le papier et l'ordre est de toute manière rétabli à la fin.

1.2.2 L'icônographie du *hard-boiled* : figures mythiques

L'école *hard-boiled* doit sa naissance au magazine *Black Mask* qui diffuse dès 1922 les textes d'un ancien détective de la Pinkerton Agency, Dashiell Hammett. Ce dernier conquiert un vaste lectorat par sa connaissance du métier de détective, restitué dans un style d'écriture original. Ce succès obtenu dans les magazines spécialisés lui permet de publier en 1929 *Red Harvest*, son premier roman, dans lequel Hammett introduit son héros récurrent anonyme, le Continental Op. La notoriété de Hammett va croissante à chaque nouvelle publication, comme *The Dain Curse*, *The Glass Key*, et surtout *The Maltese Falcon*, qui permettra à Hammett d'accéder au statut d'auteur à part entière pour les critiques littéraires. En effet, si le polar connaît un succès populaire phénoménal, il est reconnu dans les cercles littéraires tout au plus comme un genre mineur, voire indigne du moindre intérêt :

Discussions of popular fiction often contain references to at least some of the following assumptions: Popular fiction is aesthetically inferior to canonical literature. Genre fiction is more limited than nongenre fiction. Modern literature is intrinsically different from popular literature [...]

Consider, then, the reception of two famous writers of detective fiction, Agatha Christie and Dashiell Hammett. In 1980 UNESCO estimated that 400 million copies of Christie's books had been sold worldwide since she first published *The Mysterious Affair at Styles* in 1920. More recent figures put her worldwide circulation at well over 500 million, making her the most translated author in the English language and one of the most widely read novelists in the world.

Though popular, Dashiell Hammett's work does not command the same global readership. Nevertheless, in most circles the work of both authors is generally regarded as subliterate, mere pulp, a disposable product whose inferiority can be inferred from its large sales. Admittedly, the situation is somewhat different with Hammett and other *hard-boiled* detective fiction writers, inasmuch as their style has always held a kind of existential chic for literary critics who go slumming in popular fiction; however, by and large, it is fair to say that Hammett is not accorded the same position within the canon as, say, William Faulkner or even F. Scott Fitzgerald.

The usually unspoken assumption behind the dismissal of crime fiction seems to stem from two beliefs: first, that when it comes to popular fiction, quantity and quality are mutually exclusive, and second, that crime fiction suffers from formulaic restrictions that true fiction or literature transcends. (Thompson, 1993, 26-27)

Si Hammett a un tant soit peu suscité l'intérêt des critiques de l'époque c'est, selon Raymond Chandler, par l'innovation apportée au polar et par un style qui lui est propre :

I doubt that Hammett had any deliberate artistic aims whatsoever; he was trying to make a living by writing something he had firsthand information about. He made some of it up; all writers do; but it had a basis in fact; it was made up out of real things. The only reality the English detection writers knew was the conversational accent of Surbiton and Bognor Regis [...] Hammett took murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley; it doesn't have to stay there forever, but it looked like a good idea to get as far as possible from Emily Post's idea of how a well-bred debutante gnaws a chicken wing. Hammett gave murder back to the people that commit it for reasons, not just to provide a corpse; and with the means at hand, not hand-wrought duelling pistols, curare and tropical fish. He put these people down on paper as they were, and he made them talk and think in the language they customarily used for these purposes. He had style, but his audience didn't know it, because it was in a language not supposed to be capable of such refinements [...] All language begins with speech, and the speech of common men at that, but when it develops to the point of becoming a literary medium it only looks like speech. Hammett's style at its best could say almost anything [...] He was spare, frugal, hard-boiled. (Chandler, 1988, 14-15)

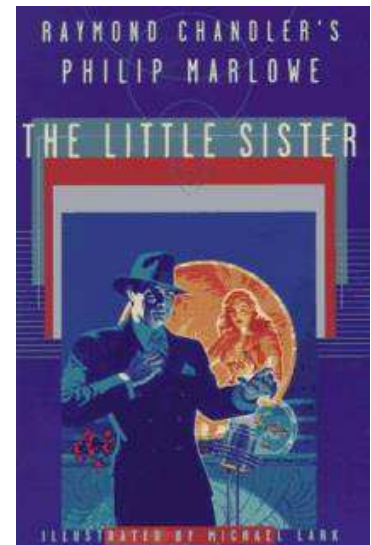
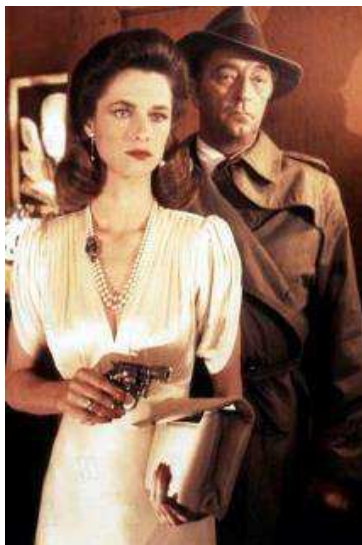
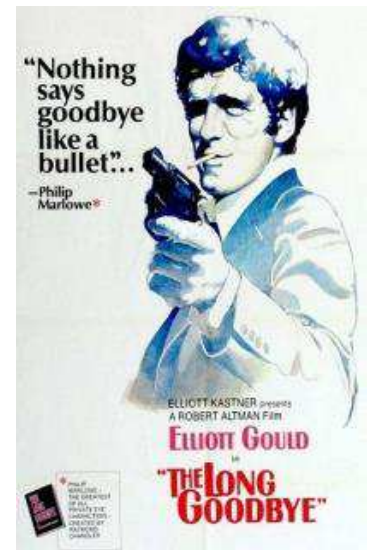
Chandler montre donc la rupture créée par la *hard-boiled school* face aux conventions du modèle anglais. Hammett tend vers plus de vraisemblance et surtout vers une approche plus populaire du polar. Il s'éloigne de l'évasion produite par l'exotisme de certains récits pour se rapprocher de la réalité nue, des difficultés du monde réel qu'on ne peut résumer aux ficelles bien rôdées du polar traditionnel anglo-saxon.

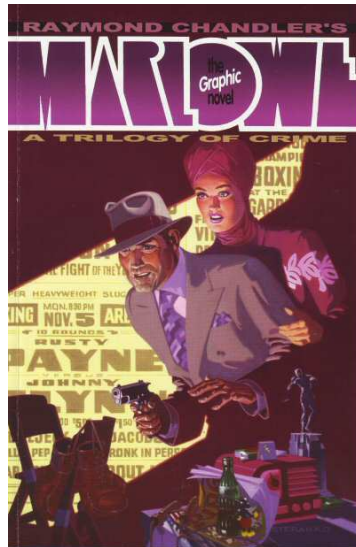
Raymond Chandler souhaite lui aussi se distancer de ce modèle et bousculer les conventions, à l'instar du ton ironique de « The Simple Art of Murder », dans lequel il se moque des clichés du polar anglais cantonné à l'atmosphère bourgeoise de « Bognor Regis » et de ses « well-bred débutantes » (Chandler, 1988, 14). Chandler débute lui aussi à *Black Mask* en 1933. Il y connaît le même succès que Hammett et y publie en feuilletons ses plus célèbres romans : *The Big Sleep*, *Farewell, My Lovely...* Il souhaite apporter une nouvelle dimension et de nouvelles bases au polar :

American city wastelands replace the idyllic countryside setting of the British detective novel, and the hard-boiled dick, a lonely hero who clings to a personal moral code, no matter how absurd his devotion to it may seem, takes place of Dupin and Sherlock Holmes. Though the hero of hard-boiled detective fiction is normally unmarried as are Dupin and Holmes, he is far more a flesh-and-blood character [...] In fact the detecting process is no longer only the solution of a riddle, but a quest for truth in a reality far more complex and ambiguous than in the stereotyped British tradition [...]

The detective is no longer a logical mind in a positivistic world as he was in Poe's tales. His attempts to unravel the mystery often clash against his own impulses and against a "reality" which is no longer explained and constricted within the optimism and rationality of nineteenth-century positivism. This new notion of reality of course defies the neat solutions and the simple truths of the too logical and too artificial British detective novel. (Tani, 1984, 22-23)

Philip Marlowe, héros récurrent de Chandler, incarne parfaitement la nouvelle figure mythique du détective plongé dans les bas-fonds de Los Angeles. La construction de ce mythe tient beaucoup à la multiplication des supports visuels à l'effigie, entre autres, de Marlowe, contribuant ainsi à former une image immédiate dans l'esprit de millions de lecteurs et spectateurs, et à systématiser le surnom de Marlowe dans une multiplicité de références directes et indirectes à cette icône de la culture populaire américaine :





(Dick Powell, *Murder My sweet*, 1944, Humphrey Bogart, *The Big Sleep*, 1946, Robert Montgomery, *The Lady in the Lake*, 1947, George Montgomery, *The Brasher Doubloon*, 1947, James Garner, *Marlowe*, 1969, Elliot Gould, *The Long Goodbye*, 1973, Robert Mitchum, *Farewell, My Lovely*, 1975, Robert Mitchum, *The Big Sleep*, 1978, *Little Sister*, 1997, *A Trilogy of Crime*, 2003, *Playback*, 2004)

Au fil des décennies, on constate ainsi la récurrence des codes typiques du genre : complet, pardessus, chapeau, revolver et posture assurée contrastant avec la frêle figure féminine.

Ainsi, bien qu'élevé en Irlande et en Angleterre, Chandler crée un détective et un cadre urbain fondamentalement opposés au modèle de polar britannique. De retour aux Etats-Unis, ruiné par la crise de 1929 et alcoolique, il découvre les *pulp magazines* :

"This was in the great days of *Black Mask* and it struck me that some of the writing was pretty forceful and honest, even though it had its crude aspect. I decided that this might be a good way to try to learn to write fiction and get paid a small amount of money at the same time." [Chandler, *Letters*, 1981, 445] Chandler enrolled in a correspondence course (receiving As and Bs) and listed himself in the L.A. city directory as a writer. He read the pulps studiously and later wrote to Erle Stanley Gardner: "I learned to write a novelette on one of yours about a man named Rex Kane... I simply made an extremely detailed synopsis of your story and from that rewrote it and then compared what I had with yours, and then went back and rewrote it some more, and so on. It looked pretty good." [ibid, 8] (Marling, 2001)

Sa volonté d'apporter un regard neuf au genre est profondément ancrée dans son vécu : son rejet des conventions du polar britannique est largement influencé par l'insatisfaction de ses années passées en Europe. Cependant, Chandler considère cette éducation étrangère comme un atout dans ce qu'il peut apporter de nouveau au polar. Dans « *The Simple Art of Murder* », ses origines sont donc assumées et mises à profit. Il souligne ainsi les improbabilités du modèle anglais pour proposer une vision plus proche des préoccupations de son temps :

I suppose the principal dilemma of the traditional or classic or straight deductive or logic and deduction novel of detection is that for any approach to perfection it demands a combination of qualities not found in the same mind. The coolheaded constructionist does not also come across with lively characters, sharp dialogue, a sense of pace, and an acute use of observed detail. The grim logician has as much atmosphere as a drawing board. The scientific sleuth has a nice new shiny laboratory, but I'm sorry I can't remember the face. The fellow who can write you a vivid and colorful prose simply will not be bothered with the coolie labor of breaking down unbreakable alibis [...] There is a very simple statement to be made about all these stories [...] they are too contrived, and too little aware of what goes on in the world. (Chandler, 1988, 4, 11)

De son ton sarcastique, Chandler démontre les invraisemblances et le caractère factice des polars classiques ; il va plus loin et propose à la fin de l'essai une définition du polar tel qu'il l'envisage, édictant ainsi les règles du *hard-boiled* et de son héros, le détective :

Down these mean streets a man must go who is not himself mean, who is neither tarnished nor afraid. The detective in this kind of story must be such a man. He is the hero; he is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honor – by instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly without saying it. He must be the best man in his world and a good enough man for any world. I do not care much about his private life; he is neither a eunuch nor a satyr; I think he might seduce a duchess and I am quite sure he would not spoil a virgin; if he is a man of honor in one thing, he is that in all things. He is a relatively poor man, or he would not be a detective at all. He is a common man or he could not go among common people. He has a sense of character, or he would not know his job. He will take no man's money dishonestly and no man's insolence without a due and dispassionate revenge. He is a lonely man and his pride is that you will treat him as a proud man or be sorry you ever saw him. He talks as the man of his age talks – that is, with rude wit, a lively sense of the grotesque, a disgust for sham, and a contempt for pettiness. The story is this man's adventure in search of a hidden truth. (Chandler, 1988, 18)

Ces derniers paragraphes de « The Simple Art of Murder » deviennent vite le manifeste de la *hard-boiled school*, adopté par de nombreux auteurs. On y trouve les fondements du *hard-boiled* : un héros juste et courageux, à la fois simple – on reste dans la tradition américaine du *common man* – et hors du commun, puisqu'il brave les dangers que les autres n'osent affronter, raison pour laquelle ils font appel à ses services.

Cette mission de justice lui confère un statut de héros au dessus de ses concitoyens. L'honneur y joue un rôle prépondérant : c'est un devoir et une qualité morale pour le détective que de suivre les principes d'un code de déontologie propre à la profession. Hammett définira lui aussi ce code du détective en allant globalement dans le même sens que Chandler, comme l'indique Richard Layman dans sa biographie *Shadow Man: The Life of Dashiell Hammett* :

A good detective must be anonymous, because the less known about him, the less his chances are of having personal information used against him. A good detective neither seeks publicity nor accepts it easily if it comes his way. Accordingly, a Pinkerton operative's reports were anonymous [...]
The essential quality which a detective must develop to avoid being consumed by his job is objectivity – an emotional distance from the people with whom he deals. If he becomes emotionally involved with a client, he will forfeit the objectivity required to gather all the available information and observe all the pertinent clues relating to the case. If he allows himself to hate a criminal, he will lose the emotional equilibrium required to protect himself and to make all his decisions coolly and logically. (Layman, 1981, 11)

Hammett souligne la fascination qu'exerce le détective sur le lecteur en mettant l'accent sur les dangers de son métier, et sur le secret qu'il doit préserver. Néanmoins, le détective a beau posséder toutes les qualités requises pour accéder au statut de héros, il n'en reste pas moins un homme, et les exigences qui reposent sur lui sont en contradiction avec son statut de *common man*. Il doit se garder de s'investir personnellement dans les affaires qu'il traite, ce qui lui interdit toute émotion. L'objectivité et le secret qu'il doit maintenir en toutes circonstances l'excluent inévitablement du monde qui l'entoure. L'héroïsme est donc non seulement associé aux qualités du détective, mais aussi à son aliénation au monde et à sa solitude profonde. Son identité est niée par l'anonymat nécessaire à son métier : on l'envoie au péril de sa vie pour une mission de justice qui ne lui vaudra pas de récompense hormis sa propre

satisfaction d'avoir répondu au code d'honneur auquel il a accepté d'adhérer. Ce choix initial le coupe de ses semblables : le détective acquiert le statut de héros sans pour autant être pourvu des capacités d'invulnérabilité qui le placeraient véritablement au dessus de ses semblables :

Sam Spade and the Continental Op do come to understand the mysterious circumstances that involve them in their cases in the first place, but this knowledge is not liberating. Indeed, more often than not it reveals the corruption in civil society, and the effects and limitations this corruption places on the individual, including the detective figure. Unlike Dupin, Holmes, or Poirot, hard-boiled detectives are not immune to the forces, social or sexual, that entrap their clients. They too are caught up in the networks of intrigue in which their clients have become entangled. They can understand their situation, but this knowledge does not enable them to dominate it. Although hard-boiled detectives pride themselves on their wit and independence, this knowledge is tempered by an awareness of the limitations within which they must operate. Ned Beaumont in *The Glass Key* and the Continental Op in *Red Harvest* choose in the end to leave the city; Sam Spade at the end of *The Maltese Falcon* elects to stay in San Francisco, but with a cynical awareness of the price he has to pay in doing so. (Thompson, 1993, 172)

Le détective reste donc entre deux, mi-homme mi-héros, et doit vivre avec les difficultés que cette dichotomie engendre. Cette réflexion sur le statut ambigu du héros-détective ne sera véritablement exploitée et approfondie qu'à partir des années 1960, vers la fin de la période *hard-boiled*, mais à son apogée entre 1920 et 1950, la priorité est donnée à l'héroïsme pur.

Cela s'explique par le contexte socio-historique, qui joue un rôle clé dans l'évolution littéraire en général, et dans celle du polar en particulier. Le contexte de l'entre-deux guerres est marqué par deux attitudes opposées, avec d'une part l'insouciance des *Roaring Twenties*, synonyme de mépris pour la Prohibition et de libération des mœurs. C'est aussi l'époque des gangsters. D'autre part, le choc de la Première Guerre Mondiale et de la Grande Dépression entraîne aliénation et désillusion. On remarque d'ailleurs qu'un grand nombre d'auteurs de polar à cette époque étaient alcooliques. Le polar *hard-boiled* reflète ces préoccupations : il mêle aux difficultés d'un monde urbain et violent la présence d'un héros capable d'en venir à bout, et crée ainsi un sentiment rassurant pour le lectorat. Cependant, la Seconde Guerre Mondiale va remettre en cause le statut du détective et sa capacité à surmonter les difficultés, tout comme, au début du vingtième siècle, le *hard-boiled* a remis en cause le pouvoir de la raison et de la science d'élucider tout mystère pour que triomphe le bien sur le mal.

L'âge d'or du polar américain constitue donc une période ambiguë aux Etats-Unis, et le *hard-boiled* se présente comme un cadre idéal pour l'exprimer ; il se veut réaliste et contemporain tout en offrant la perspective optimiste du héros qui sort vainqueur des difficultés. C'est pourquoi la majorité des auteurs de polar de l'époque ont suivi les règles établies par Chandler et Hammett et ont rejoint les rangs des *pulp magazines* grâce à leur notoriété. D'autres n'y ont pas participé, tel James M. Cain, d'abord journaliste et scénariste à Hollywood. Son premier roman, *The Postman Always Rings Twice* (1934), connaît un succès immédiat et devient le livre le plus vendu aux Etats-Unis. Mickey Spillane n'est pas non plus issu des magazines de détection. Auteur de bandes dessinées, il écrit le sulfureux *I, the Jury* (1947) par besoin d'argent... et devient un auteur de polar

au succès impressionnant grâce à son personnage de Mike Hammer, « a chain-smoking, heavy-drinking, quick-shooting, two-fisted, anti-culture emblem » (Marling, 2001). Enfin, Ross Macdonald, alias Kenneth Millar, compte parmi les figures centrales du *hard-boiled* avec son détective récurrent Lew Archer. Macdonald exploite le polar comme outil de critique et d'analyse sociales, comme dans son roman le plus célèbre, *The Galton Case* (1959) : « a variation on the Oedipus story [which] provides Oedipus with a conscious reason for turning against his father and suggests that the latter's death was probably not unintended. » (Marling, 2001).

Ce roman marque la fin de l'ère *hard-boiled* et ouvre de nouvelles perspectives, point de départ d'une réflexion plus approfondie sur le contexte spatio-temporel et sur l'analyse psychologique du protagoniste. Ce déclin est aussi causé par la concurrence croissante d'autres médias – radio, télévision, cinéma, *comics* – qui vont reprendre le polar à leur compte et le diffuser de manière différente. Ainsi, Hammett et Chandler, entre autres, écrivent des scénarii de films noirs pour Hollywood – *Double Indemnity*, *The Blue Dahlia* ou encore *Stranger on a Train* pour Chandler, *City Streets* et *Watch on the Rhine* pour Hammett – et contribuent à la construction visuelle du mythe du détective et de la scène urbaine.

1.3 Vers un éclatement du genre

1.3.1 L'inadéquation des figures traditionnelles d'avant-guerre

La Seconde Guerre Mondiale marque un tournant dans l'histoire du polar et de la littérature en général, illustré par l'article de Saul Bellow « Some Notes on Recent American Fiction » :

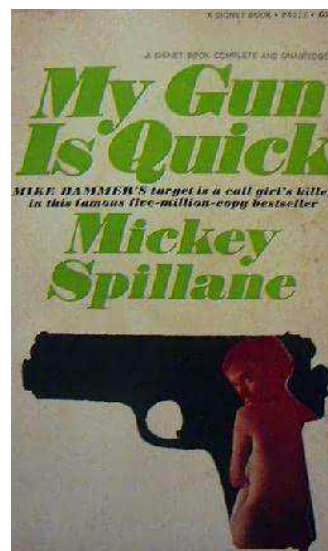
A second great assault on the separate Self sprang from Germany in 1939. It would be odd, indeed, if these historical events had made no impression on American writers, even if they are not on the whole given to taking the historical or theoretical view [...] But the latest work of [these] writers shows the individual under a great strain. Labouring to maintain himself, or perhaps an idea of himself, he feels the pressure of a vast public life, which may dwarf him as an individual while permitting him to be a giant in hatred and fantasy. In these circumstances he complains, rages, or laughs. All the while he is aware of his lack of power, his inadequacy as a moralist, the nauseous pressure of the mass media and their weight of money and organization, of cold war and racial brutalities. (Bellow, 1993, 250-252)

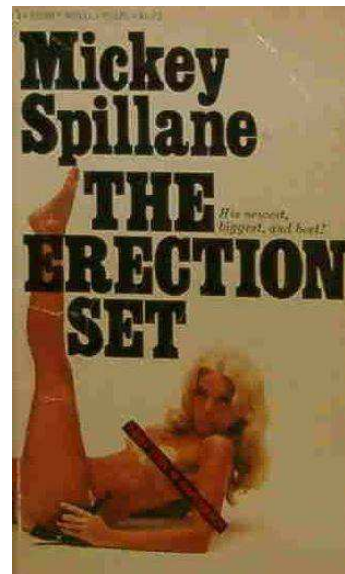
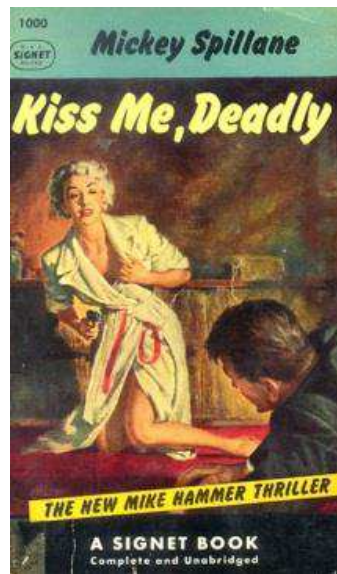
Le polar *hard-boiled* subit ainsi de profondes mutations : le détective vertueux, héritier des héros chevaleresques, est affecté par la perte des valeurs, incarnée en particulier par le recours à outrance au sexe et à la violence :

In the United States the post-World War II period had much the same effect on detective fiction as the post-Civil War had had eighty years before: mass production and a decline in quality, a general sense of moral disorientation, and a spiritual void that not even the tough and knightly detective of the hard-boiled school was able to overcome. It is thus not surprising that after World War II the tough guys typical of the fiction between the two wars become supertough, inclined to gratuitous violence, and that the duality in the detective hinted at in Poe becomes dramatically visible [...] The strain of the Cold War

and the hysteria of McCarthyism make detective fiction a sneaky and popular form of propaganda – Mike Hammer, the “hero” of Mickey Spillane, hates “the Reds and the niggers” and his moral commitment is “to mop them out of America” [...] Detective fiction conforms to survive and thus turns to kitsch or, at its best, self-parody. (Tani, 1984, 25-26)

Tani dresse un bilan qui révèle une crise, ou du moins une étape décisive, dans l’histoire du *hard-boiled*. En effet, l’héroïsme et le dénouement heureux qui respecte les valeurs morales sont remis en cause. De plus, la Guerre Froide ouvre une période de méfiance, de délation et de peur du prochain qui modifient en profondeur les valeurs de justice universelle prônées par le *hard-boiled* à ses débuts. Celui-ci suit donc l’évolution de la société américaine et en reflète désormais l’amertume : l’ère du *hard-boiled* pur et dur s’achève ainsi. Le détective conserve ses caractéristiques de dur à cuire, mais l’atmosphère est désormais plus noire, marquée par la violence et la perte des illusions d’autrefois. On constate ainsi la sexualisation du personnage féminin en couverture, notamment à travers les aventures de Perry Mason d’Erle Stanley Gardner. Si les romans d’Hammett ou Chandler montraient en couverture une femme séduisante mais fragile, le plus souvent aux abois, requérant la protection quasi paternelle du détective, le roman noir affiche désormais des couvertures à la sexualité clairement revendiquée. Les romans de Mickey Spillane sont aussi représentatifs de cette tendance : sa diabolisation de la Mafia et du Communisme, ses villes tentaculaires, abyssales, et le traitement misogyne de ses personnages féminins, dressent un portrait pessimiste et sans fard d’une société qui a perdu ses repères. L’intrigue et les personnages sont simplifiés à l’extrême. Spillane réduit le polar à l’action pure, au sexe et à la violence ; la couverture et le titre même jouent crûment sur ces thèmes racoleurs :



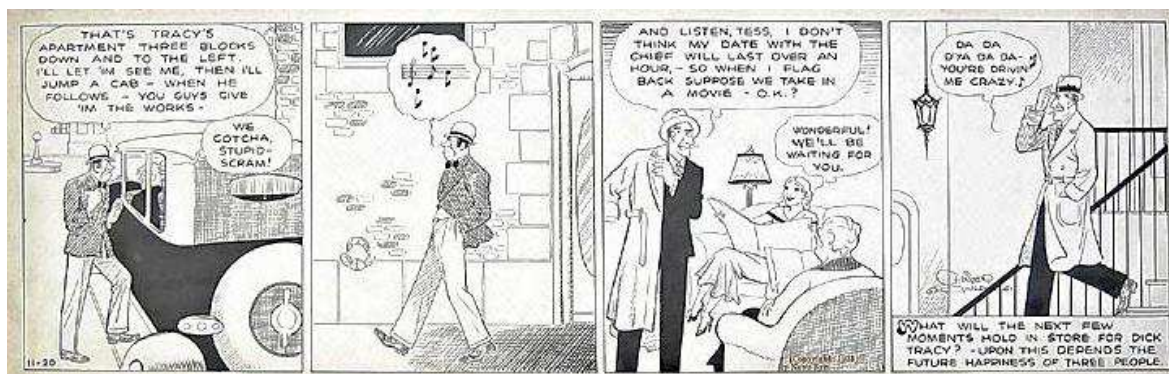


(www.fantasticfiction.co.uk, 2010)

On est toujours dans la veine du polar récréatif qui joue sur les plus bas instincts du lectorat. Toutefois, le roman noir est aussi souvent partiellement autobiographique, les auteurs y dévoilent leur profond désespoir dans une peinture pessimiste de la société américaine. Cornell Woolrich, auteur de trois cent cinquante nouvelles *hard-boiled*, se tourne ensuite vers le roman noir. A une époque où la menace nucléaire devient omniprésente, ses romans montrent un héros pris au piège d'angoissantes situations sur lesquelles il n'a aucun contrôle. Parfois sous le pseudonyme de William Irish, il devient l'un des maîtres du suspense, qu'il définit comme l'attente tendue d'une menace inconnue, tel le célèbre *Rear Window* qu'Hitchcock adaptera au cinéma, traduisant l'angoissant non-dit de la nouvelle de Woolrich en images frustrant le spectateur, la caméra restant obstinément braquée sur le voyeur et les ombres fragmentées qu'il entrevoit. James M. Cain suit à peu près la même évolution dans sa carrière : auteur *hard-boiled* dans les années 1930-40, la seconde moitié du siècle met un terme à sa publication de polars. S'il écrit encore des romans, le genre et les thèmes développés sont radicalement différents. Quant aux criminels de Jim Thompson, psychologiquement fragiles pour la plupart, ils incarnent le traumatisme de la guerre : le retour des soldats marqués par l'horreur, leur difficulté à réintégrer la société américaine, et la peur de celle-ci face à ces hommes détruits. Enfin, David Goodis, qui va jusqu'à se déguiser en clochard pour explorer les bas-fonds sordides, dépeint des personnages laissés-pour-compte brisés par la vie qui s'animent dans un dernier sursaut de dignité avant la chute finale.

Le polar américain se diversifie ainsi en de multiples branches : roman noir, *thriller*, *crime story*, polar scientifique, *Mafia story* ou encore roman d'espionnage, conséquences littéraires de la Guerre Froide. Tout au long du vingtième siècle, le polar américain évolue donc constamment en fonction du contexte socio-historique, mais aussi de l'expansion d'autres supports ; la radio dès les années 1930, puis la télévision et le cinéma, offrent

une alternative aux publications écrites. La concurrence avec les médias visuels pour captiver le public est rude à partir des années 1950, d'où la surenchère de violence et d'éléments spectaculaires dans les polars écrits, qui ne bénéficient pas du pouvoir de l'image ou du son. On assiste en effet depuis les débuts du genre à des échos fréquents entre polar écrit, filmé et dessiné, pour parvenir enfin à un glissement progressif vers le visuel. De nombreux auteurs *hard-boiled* travaillent ainsi, on l'a vu, à l'écriture de scénarii pour Hollywood : sous sa forme cinématographique, le polar devient un genre à part entière et prend le nom de film noir. D'abord inspiré d'éléments empruntés au roman, le film noir s'affranchit peu à peu de ses origines et concurrence le polar écrit. Le petit écran, qui permet aussi une vulgarisation massive du personnage du détective, adapte à la fois des romans en feuilletons et crée ses propres héros, tel Columbo. Quant à la bande dessinée, c'est en 1931 qu'apparaît dans le *Chicago Tribune* le premier détective de *comics*, *Dick Tracy* :



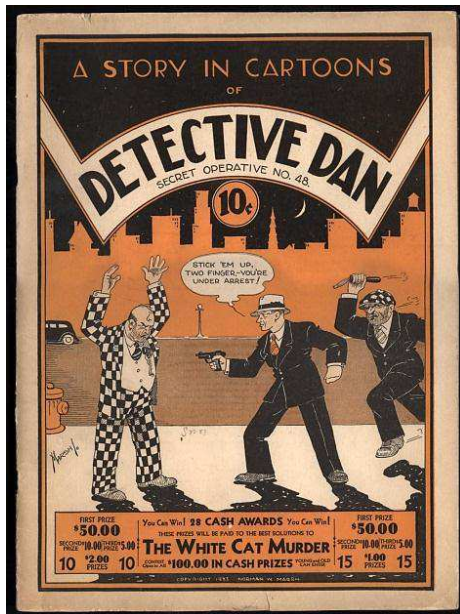
(Chester Gould, *Chicago Tribune*, 20 nov. 1931)

Les grands journaux américains vont à sa suite publier une page de *detective strip*. Apparaissent ainsi *Dan Dunn*, *Secret Operative 48* et *Secret Agent X-9*, dont les dialogues sont signés par Hammett, et surtout, à partir de 1940, *The Spirit* de Will Eisner, dessinateur prolige et théoricien de la bande dessinée :

Il connut pendant plus de dix ans une popularité qui culmina dans la deuxième moitié de la décennie quand, de retour de la guerre, Eisner fit du « Spirit » une réussite en matière de narration graphique équivalant, dans le domaine nord-américain, à celui de Tintin en Europe. (Gabilliet, 2006, 44)



(Will Eisner, *The Spirit*, *The Detroit News*, 7 juillet 1940)



(Norman Marsh, *Detective Dan*, *Secret Operative No. 48*, 1933)



(Alex Raymond, *Secret Agent X-9*, 1934)

Avec le succès de ces *detective strips* naît l'idée de revues spécialisées consacrées aux *comics* qui feront les beaux jours des éditions Marvel et DC Comics, dont les héros populaires sont admirés par plusieurs générations de lecteurs, comme le souligne Jean-Paul Gabilliet dans *Des Comics et des hommes*.

Cette époque marque, d'autre part, le début des études sur le polar : universitaires et critiques littéraires commencent à reconnaître l'existence du genre. En 1966, Todorov note toutefois qu'un certain dédain perdure :

Depuis près de deux siècles, une réaction forte se fait sentir, dans les études littéraires, qui conteste la notion même de genre, et il y a une convention tacite selon laquelle ranger plusieurs œuvres dans un genre, c'est les dévaloriser. (Todorov, 1971, 55)

Plusieurs articles marquants sont publiés dans les années 1930-1940, tels « Le Roman policier » de Roger Caillois (1941) qui entre en désaccord avec l'article de Jorge Luis Borges « Los Laberintos policiales y Chesterton » (1935), ou bien *How to Write Detective Novels* de Nigel Morland (1936), *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story* d'Howard Haycraft (1941) ou encore « The Boys in the Back Room » et « Why Do People Read Detective Stories? », publiés en 1941 par Edmund Wilson. Ce dernier dénigre les auteurs *hard-boiled* dans ses articles, les considérant plutôt comme des naturalistes californiens sur le modèle d'Hemingway. Hammett publie lui aussi de nombreuses critiques de polars *hard-boiled* ; son passé de détective à la Pinkerton Agency lui confère une crédibilité certaine auprès des auteurs de polar :

Dashiell Hammett was the first to review detective novels with any sense of what the hard-boiled was, or should, be about. His reviews, uncollected, argue for realism and plausibility in terms of the detective work he had practiced. He was a wolverine when presented with an S.S. Van Dine novel. (Marling, 2001)

Même si le *hard-boiled* s'est développé depuis les années 1920, ce n'est que dans les années 1950 que paraissent les premiers ouvrages critiques sur ce genre, favorables ou non, avec les premiers essais consacrés à Chandler et Hammett. Ce dernier, lié au parti communiste, est écarté de l'avant-scène littéraire pendant la majeure partie des années 1950, à l'apogée du Maccarthysme. Seule sa mort en 1961 conduit à un regain d'intérêt et donne lieu à une réédition et une réévaluation de son œuvre. Les essais de l'époque sur les auteurs *hard-boiled* sont de véritables prises de risque ; les universitaires désireux de se pencher sur ce genre mènent une réelle croisade pour la reconnaissance du polar et de son importance dans la littérature contemporaine. Ainsi, Bertold Brecht, dans un article plutôt critique, en vient à prendre la défense du genre :

Celui qui, notant qu'un meurtre sur dix se déroule dans un presbytère, s'écrie : « Toujours la même chose ! », celui-là n'a pas compris ce qu'est le roman policier. Il pourrait aussi bien, au théâtre, dès que le rideau se lève, s'écrier : « Toujours la même chose ! ». L'originalité est ailleurs. Le fait qu'une caractéristique du roman policier consiste à exécuter des variations sur des éléments plus ou moins constants élève même le genre tout entier au niveau esthétique. C'est un des signes auxquels on reconnaît une branche cultivée de la littérature. (Brecht, 1977, 78)

C'est à cette même époque qu'au mépris des critiques sont publiées les premières biographies de Chandler ou Cain et deux ouvrages de référence : *Tough Guy Writers of the Thirties*, essais collectés par David Madden (1968), et *Saint with a Gun: The Unlawful*

American Private Eye de William Ruehlmann (1974). Au cours des décennies suivantes, les études sur le polar américain s'amplifient et s'internationalisent pour devenir de nos jours un champ d'étude à part entière de la littérature contemporaine. La reconnaissance du polar passe donc par une évolution de ses enjeux : plus qu'un simple divertissement, il étoffe sa portée par la peinture sociale et la réflexion sur l'univers urbain contemporain. Il se diversifie, d'autre part, en une multiplicité de sous-genres aux thèmes spécifiques. Afin de séduire un lectorat attiré par les médias modernes, le polar américain est contraint d'évoluer de manière protéiforme, offrant de multiples variantes : « The hard-boiled genre had no sooner come into focus than writers began to innovate, as is typical of genre fiction. » (Marling, 2001) Différentes techniques sont alors utilisées : l'ambiguïté d'un personnage ou des rapports entretenus par deux personnages antithétiques, la fragmentation de la narration – par exemple dans *Cogan's Trade* de George V. Higgins en 1974 – ou encore l'accélération du rythme en mettant l'accent sur les dialogues et l'action pure. La variante la plus fréquemment utilisée est le changement de focalisation : le récit se déroule du point de vue du criminel, permettant l'empathie du lecteur. Dans ce cas, référence est toujours faite au contexte socio-historique de l'époque pour justifier les crimes du coupable : celui-ci est ou bien victime d'une enfance malheureuse, de la guerre, de la Grande Dépression, ou encore il est issu d'un ghetto. Il est montré en victime de la société, véritable responsable de ses actes :

Unlike the private eye, who could "see" through people, events, mores, and social strata, the criminal hero saw the rest of society as impenetrably walled off, incomprehensible. No knowledge or skill or manners would vault him over to the other side, where the winners, the lucky, and the rich lived. Thus, his or her whole life assumed the "fated" tone that was usually restricted to the discovery portion of the private eye novel [...]

They also know that there is a "corrective" to pure desire, be it arrest or death. The reader's prurient identification is balanced by acceptance of this fate. The reading motive becomes: How far can desire proceed before the inevitable punishment? Both the private eye and the crime novels feature hero/ines who pay a price for pursuing an object or a quest and who are left the wiser, but the crime novel's wisdom is far darker. (Marling, 2001)

Au final le héros-criminel est toujours remis entre les mains de la justice. L'ordre moral est ainsi rétabli malgré ce changement de focalisation.

Si la variation des motifs du polar permet d'innover et de conserver un lectorat important, un développement vers d'autres genres ou sous-genres est aussi nécessaire pour permettre cette pérennisation. Les formes traditionnelles sont ainsi dépassées et le slogan « *a detective for everyone* » devient représentatif de l'époque. En effet, le polar s'éthnicise et se régionalise, c'est la consécration des sous-genres. On assiste alors à la naissance du polar afro-américain avec Chester Himes, qui crée deux des premiers détectives noirs de la littérature américaine, 'Coffin' Ed Johnson et 'Grave Digger' Jones. Walter Mosley succède à Himes dans les années 1990 avec son détective noir 'Easy' Rawlins. Sur le même modèle apparaissent les polars hispaniques, asiatiques, créoles ou juifs, telle la série *Isaac Sidel* de Jerome Charyn. La représentation traditionnelle du

détective reste, elle, pratiquement inchangée, autour d'accessoires récurrents tels le chapeau, l'imperméable, le revolver et la cigarette, déclinés à l'envi sur les écrans :



(Jerome Charyn - Asaf et Tomer Hanuka, *Hard Apple* (dessin animé basé sur la série *Isaac Sidel*), 2011
Chester Himes, *Cotton Comes to Harlem* (adapté au cinéma par Ossie Davis), 1970
William Conrad, *Frank Cannon*, série télévisée, 1971-76
Peter Falk, *Columbo*, série télévisée, 1968-2003)

C'est aussi la naissance du polar féminin, avec l'émergence d'un groupe d'auteurs. Quelques femmes détectives étaient déjà apparues, mais cette variante restait marginale et suivait plutôt le modèle britannique classique à la Miss Marple, ou bien ces personnages étaient créés par des hommes :

The characterization of early female detectives followed the English line of development: middle class, genteel, single women whose detective style is purely intuitive. They were retired schoolteachers, society matrons, nurses, nuns and shopkeepers, none trained in law enforcement and most employing "feminine psychology" to solve cases. The pulps, such as *Black Mask*, had featured a few detective couples, but they were written by men.

The first hard-boiled female protagonists were written by men. The most notable of them was Bertha Cool, created by the energetic Erle Stanley Gardner. First appearing in 1939, Cool was a "hefty" two-hundred-pound widow, somewhere in her forties or fifties, a tightwad who chain-smoked and the first character in the genre to swear. (Marling, 2001)

Bertha Cool et autres personnages similaires vont donc à l'encontre des conventions du *hard-boiled* en matière de personnage féminin : elles ne sont ni attirantes, ni féminines, comme peut l'être la femme fatale, pas plus que soumises ou cantonnées au rôle de personnage accessoire. A partir de 1947, une nouvelle génération de femmes détectives voit le jour : souvent filles de policier, elles sont cette fois jeunes, séduisantes et séductrices, mais se chargent néanmoins des affaires les plus dangereuses. Ces personnages sont l'œuvre de duos d'écrivains homme-femme et ouvrent la voie aux polars exclusivement féminins de Marcia Muller, Sue Grafton ou Sara Paretsky dans les années 1970-80. Celles-ci ont à leur tour permis le succès de Mary Higgins Clark, Patricia Cornwell et Patricia Highsmith, qui s'éloignent du genre *hard-boiled* pour le *thriller* et le polar scientifique. Dans *Plotting and Writing Suspense Fiction* (1966), Highsmith définit les bases du roman à suspens et renouvelle la théorisation du genre après l'ère *hard-boiled*.

Au-delà des polars ethniques ou féminins, on trouve de nombreuses niches à la portée plus restreinte qui apparaissent après l'âge d'or du *hard-boiled*. On peut ainsi citer le polar régional, comme le polar californien ou le polar new-yorkais. Vers la fin du vingtième siècle, on accède véritablement au concept de « *a detective for everyone* » avec des détectives amateurs exerçant les professions les plus diverses, écrivain ou chauffeur de taxi, de même que des détectives aux handicaps variés, célibataires endurcis, pères de famille, homosexuels, transsexuels, Amérindiens, immigrants... formant une gamme de personnages aux variations presque infinies. De cette façon, le polar s'éloigne du schéma *white / male / heterosexual* qui figure dans bon nombre de romans *hard-boiled*. Dans son ouvrage *Traces, Codes, and Clues*, Maureen T. Reddy souligne en effet la présence, souvent explicite et toujours sous-jacente, des codes raciaux dans le polar *hard-boiled*:

Even the hard-boiled genre's characteristic setting in a large city is tied up with racial codes, because cities are places where the racial Other is most likely encountered in substantial groups [...] From the perspective of white ideology, people of color are threatening by their very existence, without having to act at all; the not-whiteness of the urban landscape is an essential part of its danger in the hard-boiled. (Reddy, 2003, 36-38)

Reddy met l'accent sur la nécessité d'ouverture du *hard-boiled*, dont les propos et les attitudes sont souvent teintés de misogynie ou de racisme, à l'image des romans de Spillane.

Pour mener à bien cette ouverture, le polar se mêle notamment à la science-fiction. L'intérêt pour les nouvelles technologies, le futur et l'espace est à l'origine du cyber-polar ou polar futuriste. *Gun, with Occasional Music* de Jonathan Lethem en est un exemple. D'autre part, certains auteurs de romans généraux incluent des éléments de polar dans leurs récits – c'est le cas de Paul Auster dans *The New York Trilogy*, de Thomas Pynchon dans *The Crying of Lot 49* ou encore de Don DeLillo avec *The Names* – ou s'essaient à l'écriture de polar, comme *Squeeze Play* de Paul Benjamin / Auster. Un pas est donc

franchi du polar vers le roman général, et vice versa. Cette hybridation facilite d'une part la prise en compte du polar par les critiques et les chercheurs, et d'autre part son ouverture vers de nouvelles techniques d'écriture et de représentation de la société contemporaine. Le genre, jusqu'ici si clairement identifiable, est extrait de son cadre traditionnel et joue sur la cohabitation incongrue entre éléments typiques du polar et détournements d'autres de ses aspects clés. Un détective peut ainsi mener une enquête classique, sans parvenir au dénouement, ou bien le mystère se résout, mais à l'insu du détective. La frontière entre les genres est donc de plus en plus difficile à délimiter. La fin du vingtième siècle marque surtout l'avènement du *thriller* judiciaire et scientifique avec Michael Connelly, John Grisham ou Dan Brown. James Ellroy se spécialise dans les récits de tueurs en série ; à partir des années 1980 il publie des récits très noirs tels *L.A. Confidential* ou *American Tabloid* dans lesquels il dépeint une Amérique foncièrement corrompue qui a perdu toute innocence.

Le polar *hard-boiled* évolue donc selon deux tendances majeures : le roman noir et le *thriller*. Cette évolution, son étoffement vers d'autres médias et sa prise en compte par la recherche en littérature conduisent peu à peu à une remise en question de ses fonctions et de son contenu. Le pastiche se présente alors comme une forme nouvelle de regard critique sur le polar, tout en offrant une perspective inédite et divertissante. Ainsi James Crumley réunit-il ses deux personnages récurrents dans un pastiche d'*Arsène Lupin* contre *Sherlock Holmes* et de ses propres romans, puisqu'il mêle deux malchanceux détectives en fin de carrière, plutôt antihéros que héros, tandem grotesque et archétypes du *loser* qui se lance dans une quête désespérée, à la fois comique et pathétique. De la même manière, Richard Brautigan pastiche le polar dans *Dreaming of Babylon* (1977) en mêlant caricature, dérision et absurde puisque l'intrigue est presque inexistante. Pour citer un dernier exemple, les romans de Thomas Berger offrent aussi une vision caricaturale du polar, tel *Suspects* en 1996, dont le synopsis laisse entrevoir une conception du polar poussée à l'extrême :

Thomas Berger turns the world of hard-boiled detective fiction into a twisting, chugging, roller coaster of ludicrous dementia in this first-person account of a hard-luck PI set in NYC in the 1970s. Don't look here if your standard interest is formulaic detective fiction. (*Publishers Weekly*, 1996)

Le genre semble poussé dans ses retranchements, pris en dérision pour en montrer les limites. Les multiples variantes semblent en effet avoir été exploitées – voire surexploitées – tout au long du vingtième siècle, si bien qu'un essoufflement est à craindre, entraînant inexorablement une évasion hors des codes, comme le souligne Roger Caillois :

On ne sort guère de la vengeance, de l'intérêt ou de la peur, de l'amour de l'argent ou de la légitime défense [...] Cette triste pénurie est si frappante que Pierre Véry écrit un roman policier, *M. Malbrough est mort*, dans la seule intention d'innover en ce domaine condamné à la répétition [...] Elle trahit les concessions extrêmes où se trouvent réduits les auteurs qui désirent quitter les chemins battus [...] La tentation est grande de faire appel à des causes qui rompent le cercle, dépassent le cadre du récit ou introduisent un élément irrationnel, sur lequel par définition le raisonnement logique n'a aucune prise [...] [Ceci est] l'origine des devoirs contradictoires du romancier : fournir les éléments d'une solution qu'il doit rendre difficile et surprenante. (Caillois, 1982, 189, 191)

La fin du siècle correspond donc à une période de recherche de prolongements inédits et d'idées novatrices qui conduit à une nouvelle définition du polar et de ses codes de représentation, esquissée dès les débuts du genre, un siècle auparavant.

1.3.2 Réflexivité et auto-analyse

S'il ne représente pas le courant majoritaire parmi les différentes valeurs attribuées au polar – valeur récréative, sociologique, cathartique...etc. – son aspect réflexif est néanmoins présent dès son émergence au milieu du dix-neuvième siècle. Par aspect réflexif – ou réflexivité – on entend une capacité d'auto-analyse, une conscience et une remise en question du genre au sein même de la narration ou dans un essai spécifique. Cette réflexivité part alors du postulat que le polar n'est pas simplement une littérature d'évasion, mais avant tout un genre herméneutique qui explore ce que cela signifie d'être pris dans le maelstrom de la société moderne. Poe amorce cette théorisation à partir de ses contes, qui édictent les principaux schémas qui feront le succès du polar et permettront sa diffusion massive, tout en développant une analyse réflexive du genre.

On peut ainsi prendre pour exemple le thème du double, présent dans « The Purloined Letter », « The Man of the Crowd » et « William Wilson ». Ce thème est à la fois un élément de succès populaire pour le polar – il crée le suspens, la surprise, il noue et dénoue l'énigme – et un élément d'auto-analyse et de jeu sur le langage et l'identité. Ainsi dans « The Purloined Letter », le voleur est-il désigné comme un certain « Minister D___ », connu de Dupin. Cependant, les similitudes entre les deux personnages sont troublantes : ils partagent la même initiale, ils jouent tous deux au plus fin dans une affaire de document volé et de plus, la véritable identité de D___ nous est dissimulée, tout comme la manière dont Dupin résout l'affaire de la lettre dérobée. En effet, Dupin fait au Préfet de Police le récit de sa visite à D___ pour récupérer le document volé, mais ni le Préfet ni le lecteur ne peuvent avoir la certitude que les événements se sont bien déroulés tels que Dupin les relate. Or, dans le récit a priori infaillible de Dupin, persiste malgré tout l'éventualité que Dupin et D___ soient en réalité une seule et même personne. Dans ce cas, Dupin jouerait alors au plus fin sur deux tableaux : il a non seulement dérobé lui-même le précieux document, mais il est aussi parvenu par son éloquence à produire un coupable idéal et à tromper ainsi le Préfet. Dans un contexte extra-diégétique, c'est le lecteur que Poe induit aussi en erreur. Rien ne prouve malgré tout la duplicité de Dupin – si ce n'est le jeu de mots sur son patronyme – mais la présence d'un doute est une notion capitale introduite par Poe, qui servira de fondement aux profonds questionnements sur le genre un siècle plus tard.

La potentielle confusion identitaire entre Dupin et D_____ met en avant le thème du miroir et de ses jeux, une image symbolique qui initie la remise en question du polar et de son écriture par différents biais : gémellité, dédoublement, usurpation, perte, confusion d'identité, travestissement, *doppelganger*...etc. Cette symbolique, comme on l'a vu plus haut, n'est véritablement appréhendée que dans la seconde moitié du vingtième siècle, lorsque l'obligation de fournir dans le dénouement une explication au mystère initial – élément jusque-là attendu – est remise en question.

« The Purloined Letter » introduit aussi l'importance du texte et de son déchiffrement dans l'élucidation du mystère. Dans son essai « (De)facts of Detection », Joel Black établit une distinction entre *key text* et *prize text* :

As important as such a "key text" may be, it is not itself the ultimate object of the detective's quest. The detective uses the information supplied by the key text to achieve his final goal, which is to discover or recover a prized object that may well be *another* text. The detective's success in finding the prize will depend on his prior ability to find and read the key text that specifies its whereabouts, and even its identity.

In "The Purloined Letter," the "hidden" letter could be considered either a key text or a prize text: it is a key text that Dupin must recover in order to get his reward (or his revenge), but it can also be viewed as the ultimate object of Dupin's quest, and in this sense would be a prize text. Indeed, the fact that the key and prize text are ultimately not distinguishable in "The Purloined Letter" is chiefly responsible for the seminal role commentators have accorded this story in the genre of detective fiction. "The Purloined Letter" represents a limit case. (Black, 1999, 79)

En précurseur, Poe introduit donc en quelques contes aussi bien les éléments populaires qui ont fait le succès du polar – suspens, aventure, renversement de situation, triomphe de la justice – que les aspects métaphysiques, problématiques et polémiques du genre : réflexion sur l'identité, jeu sur le genre par la présence du texte dans le texte... Dès les débuts du polar il en révèle les limites, alors que celles-ci ne seront véritablement explorées et exploitées que bien plus tard. Pour en revenir aux propos de Black, l'ambiguïté de la valeur du texte dans « The Purloined Letter » fera d'ailleurs l'objet d'un débat philosophique nourri entre Jacques Lacan (« Séminaire sur 'La Lettre volée' », 1955) et Jacques Derrida (« Le Facteur de vérité », 1975), repris ensuite par Barbara Johnson (« The Frame of Reference : Poe, Lacan, Derrida », 1978), résumé par John T. Irwin dans *Detecting Texts : The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism* :

The story consists of two scenes. According to Lacan, each of these scenes has a triangular structure: each is composed of three logical moments, structuring three glances, borne by three subjects, incarnated each time by different characters [...]

Derrida agrees that the story consists of two scenes, but not the two on which Lacan focuses. While the narrators of the two *narrated scenes* in the royal boudoir and at the Minister's residence are respectively the Prefect and Dupin, the narrator of the two *scenes of narration* at Dupin's lodgings is Dupin's unnamed companion. Thus, according to Derrida, Lacan reduces the four-sided structure of the scene of narration to the three-sided structure of the narrated scene by overlooking the narrator's position.

As to Johnson's own position on "The Purloined Letter", her reading of Lacan and Derrida is meant to free her from having to take a position on the numerical structure of the tale. What is at issue here is not so much whether one's critical argument is logically true or false but whether one's interpretive stance is methodologically self-aware or methodologically naïve. For a position that knowingly includes itself and its opposite seems to leave no ground on which it can be undermined. (Irwin, 1999, 29, 33)

Ces préoccupations structuralistes sur les contes de Poe feront aussi l'objet d'un essai de Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe » (1973) basé sur « The

Facts in the Case of M. Valdemar ». Barthes y privilégie la forme aux dépens du fond et démontre que chaque mot entretient un rôle précis au sein de la narration pour converger vers une volonté globale du narrateur de mener le lecteur où il le désire. Barthes propose de déchiffrer ce code verbal universel pour en découvrir la mécanique hors de tout contexte et mettre ainsi l'accent sur l'intertextualité :

Ce qui fonde le texte, ce n'est pas une structure interne, fermée, comptabilisable, mais le *débouché* du texte sur d'autres textes, d'autres codes, d'autres signes ; ce qui fait le texte, c'est l'intertextuel. Analysant la signifiante d'un texte, nous nous abstenons volontairement de traiter certains problèmes ; on ne parlera pas de l'auteur, Edgar Poe, ni de l'histoire littéraire dont il fait partie : nous prendrons le texte tel qu'il est, tel que nous le lisons [...]

Le mot *code* lui-même ne doit pas être entendu, ici, au sens rigoureux, scientifique, du terme. Les codes sont simplement des champs associatifs, une organisation supra-textuelle de notations qui imposent une certaine idée de structure ; l'instance du code, pour nous, est essentiellement culturelle : les codes sont certains types de déjà-vu, de déjà-lu, de déjà-fait : le code est la forme de ce déjà constitutif de l'écriture du monde. (Barthes, 1985, 332,354-355)

Barthes s'oppose en cela à Lacan, qui place le cadre contextuel au centre de son étude sur Poe.

Si l'on s'intéresse maintenant au conte « The Man of the Crowd », on constate qu'une nouvelle fois, Poe est à l'origine d'un élément du polar – ici le détective – en même temps que de ses limites. Le tandem poursuivant / poursuivi ou bien enquêteur / enquêté se présente une fois encore comme un « cas limite », pour reprendre l'expression de Joel Black. Dans la majorité des polars, une filature part du postulat suivant : le détective suit le suspect pour découvrir sans être vu un élément clé dans l'élucidation du mystère. Plusieurs variantes peuvent être apportées à ce schéma général, toutefois dans tous les cas, la satisfaction et la sécurité du lecteur sont respectées et garanties de manière à « déterminer les causes des actions humaines », ce qui constitue selon Brecht « le principal plaisir intellectuel que nous offre le roman policier. » (Brecht, 1977, 83) S'il est déçu, ce n'est que pour mieux savourer le retournement de situation final. Poe dépasse ces attentes et, loin de mener son lecteur vers un dénouement rassurant, le laisse sur sa faim :

'This old man,' I said at length, 'is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. *He is the man of the crowd.* It will be in vain to follow; for I shall learn no more of him, nor of his deeds. The worst heart of the world is a grosser book than the "Hortulus Animae," and perhaps it is but one of the great mercies of God that *it does not permit itself to be read.*' (Poe, 1986, 188)

Après avoir suivi un inconnu qu'il pensait suspect, le narrateur abandonne sa poursuite, renonce à sa quête de connaissance. L'énigme de l'inconnu et de sa culpabilité présumée reste donc entière et qui plus est, rien ne prouve que cet homme ne soit pas le produit de l'imagination du narrateur, qui n'aurait alors parcouru sans relâche les rues de la ville qu'à la poursuite... de lui-même et de ses plus sombres pulsions. Le lecteur reste donc sur ces questions, avec la frustration d'une réponse qui ne lui sera pas apportée, à l'instar de « The Purloined Letter », dont le contenu n'est finalement jamais révélé. « The Man of the Crowd » introduit par ailleurs d'autres éléments récurrents du polar, comme le thème du labyrinthe urbain, ou les « caoutchouc over-shoes » (Poe, 1986, 185) qui

donneront le surnom de *gumshoe* aux détectives, souvent chaussés de chaussures à semelles de crêpe pour ne pas être trahis par le bruit de leurs pas.

Outre Poe, d'autres auteurs ont pérennisé ces débuts de réflexion sur le genre. Dans *Le Roman policier* (1941), Roger Caillois souligne la transition que le polar opère de l'énigme au détective. Celui n'est plus caractérisé par son intellect mais par sa proximité avec l'homme de son temps :

Le roman policier cesse d'être un jeu de l'esprit indépendant de toute donnée concrète. Il redevient un roman, c'est-à-dire un miroir des réactions de l'homme au sein de la collectivité où s'insère son existence. On n'a plus affaire à un cerveau, insensible et idéal, mais à un héros pour qui il est possible d'éprouver de la sympathie et dont on partage les souffrances et les espoirs. Et le récit n'est plus policier que parce qu'il existe une police dans le monde. (Caillois, 1982, 205)

Ainsi, dans *Red Harvest* (1929) d'Hammett, le Continental Op ne remplit pas sa mission, abolir la criminalité à Poisonville. Malgré un long séjour sur place, le héros ne parvient pas à éviter une véritable tuerie. Il finit par quitter la ville pour sauver sa peau, extrêmement perturbé par cette affaire :

'There was plenty else I could do,' I contradicted her [...] 'I could have gone to him this afternoon and showed him that I had them ruined. He'd have listened to reason. He'd have come over to my side, have given me the support I needed to swing the play legally. I could have done that. But it's easier to have them killed off, easier and surer, and, now that I'm feeling this way, more satisfying. It's this damned town. Poisonville is right. It's poisoned me' [...]
'I looked at Noonan and knew he hadn't a chance in a thousand of living another day because of what I had done to him, and laughed, and felt warm and happy inside. That's not me. I've got hard skin all over what's left of my soul, and after twenty years of messing around with crime I can look at any sort of a murder without seeing anything in it but my bread and butter, the day's work. But this getting a rear out of planning deaths is not natural to me. It's what this place has done to me. (Hammett, 1975, 139-140)

Le détective subit une importante désillusion et sa profonde remise en question laisse à penser qu'il ne pourra plus désormais travailler sans engagement émotionnel de sa part. Pour son premier roman, Hammett est loin de proposer le rétablissement final de la justice et de l'ordre moral, aspect pourtant primordial du *hard-boiled* qu'il a contribué à élaborer. Cette remise en cause précoce d'une des notions clés du polar, amenée par la difficile période de la crise de 1929, trouvera de nombreux échos après la nouvelle épreuve imposée par la Deuxième Guerre Mondiale, y compris auprès des auteurs suivant le modèle britannique. G.K. Chesterton reprend dans ses romans de Father Brown les éléments perturbateurs initiés par Poe : « Something has fallen on us that falls very seldom on men ; perhaps the worst thing that can fall on them. We have found the truth ; and the truth makes no sense. » (Chesterton, 1994, 107) Ces considérations métaphysiques au sein de la narration de l'enquête sont perçues très tôt par Howard Haycraft dans *Murder for Pleasure* (1941), dans lequel il emploie l'expression *metaphysical detective story* pour qualifier les aventures du prêtre-détective. Ce terme sera ensuite repris par les spécialistes pour désigner les polars autoréflexifs qui délaissent le schéma énigme / enquête / résolution et traitent principalement des thèmes de l'identité et de l'intertextualité comme représentations de la désillusion contemporaine. En effet, le polar traditionnel et son dénouement logique ne sont plus

une fin en soi : « peut-être alors y voit-on clair, mais c'est seulement après la catastrophe. » (Brecht, 1977, 85)

A partir des années 1950, ce type de polar se développe dans le monde entier avec des groupes comme le Nouveau Roman et l'OuLiPo en France, le groupe 63 en Italie, ou encore la collection noire El Séptimo Círculo dirigée par Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares en Argentine. Aux Etats-Unis, on peut citer Thomas Pynchon avec *The Crying of Lot 49*, qui offre une vision profondément trouble de la société américaine sous la forme d'un polar métaphysique. Il a recours à la métafiction ainsi qu'à de nombreuses références intertextuelles, à commencer par le prénom de l'héroïne, *Ædipa*. Si l'intrigue suit les caractéristiques du polar traditionnel – il s'agit d'élucider le mystère d'un service postal secret, le Trystero – le personnage du détective est peu orthodoxe. Tout d'abord, on a affaire à un détective amateur et totalement novice puisqu'*Ædipa* est femme au foyer dans une banlieue prospère. Elle se retrouve mêlée malgré elle à une affaire qu'il lui faut bien résoudre quand elle apprend que son ex-amant décédé l'a désignée exécutrice testamentaire. Elle est alors entraînée dans une véritable descente qui annihile tous ses repères : son mari, drogué au LSD, devient un étranger, son psychiatre, en qui elle a toute confiance, perd l'esprit. Elle n'a bientôt plus personne sur qui compter, et ne parvient pas à cerner les personnes rencontrées au cours de son investigation, qui finissent de toute façon par disparaître de manière inexplicable.

Cet isolement du détective est la clé du roman : *Ædipa* trouve de nombreux indices qui confirmeraient l'existence d'un réseau postal américain clandestin, cependant elle n'arrive pas à le prouver véritablement. Chaque indice n'aboutit à aucune conclusion ou certitude, mais mène vers une prolifération de nouveaux indices, si bien qu'*Ædipa*, privée de tout conseil et d'un regard extérieur, parvient à des conclusions diamétralement opposées, et pourtant toutes plausibles. Après avoir tout quitté – son foyer, son mari, ses certitudes – pour percer le secret du Trystero, son besoin de parvenir à la vérité devient compulsif et désespéré : elle ne peut envisager une absence générale de sens, elle *doit* trouver un sens. Toutefois *Ædipa* n'arrive pas même à connaître la véritable nature de Trystero :

At first simply an alternative mailing system, Tristero turns out to be an indefinable and omnipresent entity. Sometimes it seems a bond of brotherhood among outcasts, aliens, desperate people, some sort of Salvation Army for the ones beyond hope; at other times it seems definitely diabolical, a murderous "octopus" that controls everything even more ruthlessly than the corporations of the establishment [...] If W.A.S.T.E. means « we await silent Tristero's empire, » the question is what kind of communication that "silent" implies. (Tani, 1984, 93)

L'incapacité d'*Ædipa* de parvenir à une quelconque issue la plonge dans une complète désillusion où le besoin de repères et de certitudes ont dû laisser place au doute et à l'angoisse.

La dernière page du roman est l'ultime chance pour *Ædipa* de connaître la vérité : elle se rend à la vente aux enchères des timbres du Trystero, où un mystérieux acheteur doit lui fournir les preuves dont elle a tant besoin. La fin du roman intervient avant l'apparition

de l'acheteur, et laisse ainsi planer un doute lourd de sens, ou bien dénué de toute signification, comme le montrent les dernières lignes du roman :

Ædipa sat alone, toward the back of the room, looking at the napes of necks, trying to guess which one was her target, her enemy, perhaps her proof. An assistant closed the heavy door on the lobby windows and the sun. She heard a lock snap shut; the sound echoed a moment. Passerine spread his arms in a gesture that seemed to belong to the priesthood of some remote culture; perhaps to a descending angel. The auctioneer cleared his throat. Ædipa settled back, to await the crying of lot 49. (Pynchon, 1999, 152)

Le lecteur laisse donc Ædipa dans l'attente désespérée d'une rédemption, suggérée par la comparaison de la vente aux enchères à une cérémonie religieuse. On ne sait si elle sera ou non déçue une nouvelle fois ; le lecteur, quant à lui, est bel et bien privé de clôture du roman par cette fin brutale et pour le moins ouverte à toutes les suppositions. L'héroïne remet en cause le stéréotype de la femme américaine, symbole de stabilité, tout comme celui de la cellule familiale et du foyer, qui ne sont plus synonymes de repères mais soulignent l'aliénation et la marginalité de l'individu. Elle n'offre désormais pas plus de garanties affectives et de certitudes que l'inconnu, l'Autre, comme le souligne Richard Swope dans « Approaching the Threshold(s) in Post-modern Detective Fiction » :

Nada is exactly what she has discovered and exactly what she has to turn to, a true void. Recognizing this, Ædipa leaves again, apparently for good. That too is never fully resolved. Rather than attempting to live out her days as a faithful companion, Ædipa, having confronted the "reality," or nonreality, of her existence, prefers the transient life of a fugitive. In that she has no "crime" to run from, we can only conclude that Ædipa has become a fugitive from the fallacious certainty that once was her own life. (Swope, 1998)

The Crying of Lot 49 propose donc une déconstruction du polar par le biais de la suspension de la solution et par une implication excessive et malhabile du détective dans son enquête : Ædipa en vient à se considérer comme folle, elle ne parvient plus à abandonner sa quête de cohérence une fois l'enquête lancée. Le traditionnel rétablissement de la justice n'est pas non plus réalisé : Ædipa, et à travers elle le lecteur, doivent apprendre à accepter l'impossibilité de savoir, d'une part, laquelle des quatre solutions à l'énigme est la bonne, et d'autre part, si la vente aux enchères finale confirme qu'Ædipa est victime d'hallucinations, ou s'il existe bel et bien un système nommé Trystero, et de ce fait un ordre, une logique rassurante des choses.

L'angoisse d'un monde échappant à tout contrôle est aussi au cœur de l'œuvre de Don DeLillo qui, avec *The Names* (1982), transpose en Grèce les préoccupations d'une société américaine angoissée par la peur de la menace terroriste. Richard Swope résume brièvement le roman en ces termes :

The novel's protagonist, James Axton, is a traveller, but having no home base, he begins to see himself as a "perennial tourist". A risk analyst who projects the possibility of terrorism, Axton travels the world in an attempt to aid the world's biggest, richest companies in "protecting their investments". Because of their job-related lifestyles, Axton and his friends, other business people in transit, make up a subculture of "corporate transients" [...] Unlike his boss Rowser, a CIA operative who has severed all ties to family, Axton, although he feels like an outsider in his own family, hesitates to divorce. He remains both married and not married – another form of in-between. (Swope, 1998)

Ce synopsis met en lumière des éléments centraux du polar métaphysique : l'absence de repères – absence d'un foyer et d'une structure familiale stables, flou géographique d'une vie en perpétuel transit – et une marginalité inhérente : Axton vit en Grèce sans parler

grec, entouré d'expatriés. Il en résulte un profond sentiment d'aliénation et de solitude : Axton est étranger en Grèce, étranger à sa famille et aux personnes qui l'entourent, de simples connaissances passagères, sans profondeur.

Une nouvelle fois, Axton n'est pas détective, mais lorsqu'une série de meurtres sordides vient frapper la région, le désir de percer ce mystère le saisit ; désir avant tout de donner un intérêt et un cadre à son existence, d'apaiser son angoisse et sa solitude. Sans vraiment l'admettre, Axton cherche une réponse à lui-même dans l'élucidation de cette énigme criminelle, en étroite relation avec une secte établie dans la région et dont les membres parlent l'araméen, la langue de Jésus. L'enquête se double donc d'une quête mystique, axée une nouvelle fois sur le langage et le texte.

A l'instar d'Œdipe, Axton parvient à découvrir des indices. Il établit ainsi, dans un acharnement désespéré à trouver un sens à ces actes, que les victimes, des vagabonds, portent toujours les mêmes initiales que les lieux du crime, sur le schéma d'*ABC contre Poirot* d'Agatha Christie :

I found myself trying to match the name of the victim with the name of the place where the crime was committed [...] I don't know why I did this. I wasn't looking for the cult, I wasn't even looking for murder victims especially. Any crime would do, any act that tended to isolate a person in a particular place, just so the letters matched. (DeLillo, 1989, 250)

Malgré tout, l'enquête s'arrête là, cette découverte ne mène en définitive à rien puisqu'on ne peut prévenir ce genre de crime. Axton est en proie à la désillusion, son désir de donner un sens à sa vie et au monde échoue, l'enquête le laisse encore plus désemparé :

He'd introduced an element of motivation, of attitudes and needs. The cult's power, its psychic grip, was based on an absence of such things. No sense, no content, no historic bond, no ritual significance. Owen and I had spent several hours building theories, surrounding the bare act with desperate speculations, mainly to comfort ourselves. We knew in the end we'd be left with nothing. Nothing signified, nothing meant. (DeLillo, 1989, 216)

L'échec du détective à comprendre le mobile des coupables – les membres de la secte – accroît sa vulnérabilité : il perd ainsi définitivement pied. La société, quant à elle, se trouve menacée et soumise à l'angoisse d'une criminalité qui n'est désormais plus contenue : « These killings mock us. They mock our need to structure and classify, to build a system against the terror in our souls. » (DeLillo, 1989, 308) Par le biais de l'enquête inachevée, DeLillo met donc en exergue l'inquiétude et la fragilité de la condition humaine. La connaissance véritable du monde et de ses enjeux n'est pas à notre portée et se confronte à notre désir d'y accéder, créant ainsi une insatisfaction et une frustration fondamentales.

DeLillo s'appuie sur un élément typique du polar métaphysique pour symboliser le besoin de repères, à savoir la référence au support textuel et au langage en général. Dans le contexte de fouilles archéologiques et d'une secte centrée sur le langage, la référence aux textes anciens joue un rôle de repère pour le monde contemporain. Or ces repères temporels et linguistiques se trouvent anéantis à la fin du roman : le langage de la secte

est hybride, incompréhensible, et ne confère aucune valeur au culte, dont le seul principe est de tuer selon un motif particulier, mais qui n'a aucun sens.

Cette notion de motif est par ailleurs au cœur de l'étude et du jeu sur le polar réalisée par la Canadienne Margaret Atwood dans le recueil *Murder in the Dark* (1983), collection de nouvelles autoréflexives sur les mécanismes narratifs. Dans une courte nouvelle éponyme, elle modélise les rouages du genre sous la forme d'un jeu de rôles :

Here is how you play:

You fold up some pieces of paper and put them into a hat. Everyone chooses a piece. The one who gets the X is the detective, the one who gets the black spot is the killer. The detective leaves the room, turning off the lights. Everyone gropes around in the dark until the murderer picks a victim. The victim screams and falls down. Everyone must now stop moving around except the murderer, who of course will not want to be found near the body. The detective counts to ten, turns on the lights and enters the room. He may now question anyone but the victim, who is not allowed to answer, being dead. Everyone but the murderer must tell the truth. The murderer must lie.

If you like, you can play games with this game. You can say: the murderer is the writer, the detective is the reader, the victim is the book. Or perhaps, the murderer is the writer, the detective is the critic and the victim is the reader. In that case the book would be the total *mise en scène*. But really it's more fun just to play the game.

In any case, that's me in the dark. I have designs on you, I'm plotting my sinister crime, my hands reaching for your neck. You can hear my footsteps approaching, I wear boots and carry a knife, or maybe it's a pearl-handled revolver, in any case I wear boots with very soft soles, you can see the cinematic glow of my cigarette, waxing and waning in the fog of the room, the street, the room, even though I don't smoke. Just remember this, when the scream at last has ended and you've turned on the lights: by the rules of the game, I must always lie.

Now: do you believe me? (Atwood, 1997, 48-50)

La règle du jeu rappelle les conventions du polar : les rôles bien définis, les usages du déroulement de la narration et de l'enquête, puis le dénouement, objectif final du jeu. La symbolique utilisée s'inspire du manichéisme du genre : l'obscurité, le cri, l'angoisse, opposés à la lumière et au questionnement, attributs du détective. Atwood montre que le but du jeu est bien sûr de deviner l'identité du coupable, mais tout autant de susciter l'excitation, le goût du mystère et le frisson du suspense recréés dans des conditions factices, une véritable « *mise en scène* » (Atwood, 1997, 49). Atwood souligne d'ailleurs la formalisation du réel en une représentation très schématisée, voire caricaturale, du déroulement de l'enquête : le coupable doit mentir, les innocents doivent dire la vérité, et, sous-entendu : le détective doit découvrir la vérité et rétablir la justice.

Ces conventions sont ensuite déformées dans une démarche, non pas de remise en cause du jeu d'enfant, mais d'adaptation de ces règles pour y jouer à l'âge adulte. Les rôles sont alors ambigus, jouer avec les règles du jeu peut être considéré comme une métafiction qui analyse son propre fonctionnement, à l'instar du polar métaphysique. Atwood envisagerait donc le polar métaphysique comme une sorte d'âge adulte du polar, qui part des règles de bases pour en proposer une version plus complexe, adaptée à son temps. Les différents rôles rappellent le jeu de connivence entre narrateur et lecteur qui mènent tous deux l'enquête à leur manière. De même, la question finale se substitue à la traditionnelle réponse apportée à l'énigme de départ. Ainsi, non seulement le dénouement est avorté, mais l'angoisse est d'autant plus présente que l'histoire se termine par une nouvelle question, alors même que l'on n'a pas pu apporter de réponse à la précédente. Le dernier paragraphe rappelle, quant à lui, le mécanisme créateur de

suspens, élément central du polar et malgré tout assez artificiel, comme l'illustre la phrase « you can see the cinematic glow of my cigarette [...] even though I don't smoke » (Atwood, 1997, 49). En effet, si le suspens est présent dans le polar traditionnel pour créer un frisson d'angoisse chez le lecteur, il n'est plus nécessaire dans le polar métaphysique, où la représentation du doute et de l'incertitude du monde contemporain suffisent à évoquer une angoisse bien supérieure à la stimulation – ou simulation – volontairement provoquée dans le polar traditionnel.

A travers les auteurs cités précédemment, on constate donc que chacun, quelle que soit son origine géographique ou littéraire, s'est investi dans la redéfinition du polar comme outil de réflexion littéraire et sociale. Un certain nombre de constantes ont émergé de ces ouvrages d'avant-garde qui ont pour principale caractéristique leur très grande diversité à l'intérieur même du cadre du polar, qu'ils ont choisi comme vecteur d'un regard contemporain sur la littérature et le monde général. La particularité de chacun crée la richesse du polar métaphysique. Si l'on reste centré sur le polar d'avant-garde américain – à mon sens le plus intéressant du fait de l'hégémonie du polar dit commercial qui règne aux Etats-Unis depuis les débuts du genre – il est nécessaire d'en offrir une représentation des plus larges possibles. Les œuvres de Paul Auster, Jerome Charyn et Jonathan Lethem couvrent ainsi la diversité de ces démarches novatrices. L'utilisation du polar à des fins innovantes et d'un cadre spatial commun, New York, forment les points communs entre ces auteurs. Tous trois s'appliquent en effet à saper les fondements du polar, à en emprunter des morceaux choisis pour les fondre dans des récits hors genre. Ils transforment ainsi le détective et la ville, personnages solidement campés dans le polar traditionnel, en figures aux contours beaucoup plus complexes et flous. Ils deviennent ainsi paradoxalement plus impalpables alors même que le polar métaphysique leur confère plus de profondeur. Pour parvenir à cette déconstruction, chaque auteur a adopté des choix stylistiques très différents, témoignant ainsi de la richesse du polar américain, et du polar métaphysique en particulier.

2. "EXPLODING THE GENRE"⁴

Tourist Eye

(excerpt)

Down-town
Swarms. Surely the oldest city,

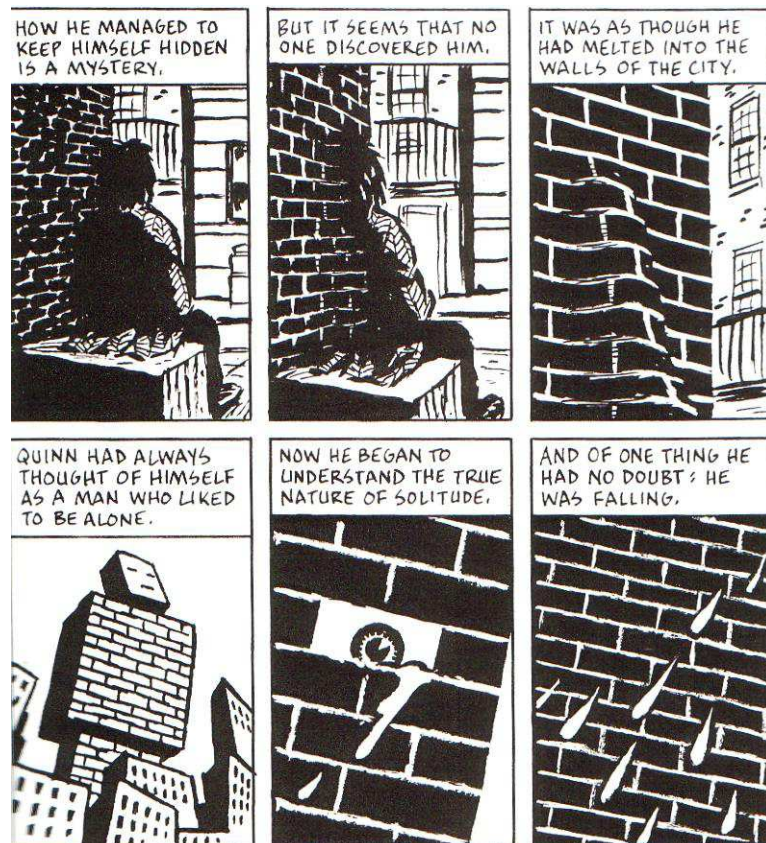
It seems the oldest city in the world. Tho they are new in it.
But they too can become a fist

Having menace, the power of menace. After the headlines
of last night.

The streets appear unchanged,
Tho they are endangered,

By no means safe, the building tops
Unwarned and unwarnable.

George Oppen, 1962



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 111)

⁴ Michael Woolf, « Exploding the Genre: The Crime Fiction of Jerome Charyn », *American Crime Fiction: Studies in the Genre*. Brian DOCHERTY, Ed. New York : St. Martin's Press, 1988.

2.1 Redéfinitions et réappropriations

2.1.1 Expansion et principes du polar métaphysique

En un siècle depuis sa création, le polar a subi une évolution rapide et protéiforme. Les années 1950, on l'a vu, marquent une nouvelle grande étape dans son évolution liée à une période de désillusion et de remise en question des principes métaphysiques fondamentaux : l'identité, la connaissance de soi et de l'autre, la recherche d'un sens... Le polar, à l'instar de la plupart des genres littéraires, se fait l'écho de tels questionnements. La seconde raison qui justifie une étape supplémentaire de son évolution reste la nécessité d'un renouveau face à l'épuisement des possibles variantes. Stefano Tani se réfère aux propos de Jurij Tynjanov pour attester de cette velléité de renouveau, désignée sous le nom d'*anti-detective novel* en réaction au *hard-boiled*:

To the literary current dominant at any given time, developed by writers in all its possible variations, [Tynjanov] gives the name "automatized constructive principle" and points out that in the analysis of the literary evolution we meet the following stages:

- 1- An opposite constructive principle (in the case of detective fiction, urban environment in the adventurous detection) takes shape dialectically versus the automatized constructive principle (stereotypical countryside in the static detection – the British detective novel);
- 2- The opposite constructive principle looks for the easiest application (the "hard-boiled" formula of chase rather than careful detection);
- 3- It extends to the widest range of phenomena (the mass media inflation and degeneration of the hard-boiled school after World War II);
- 4- It gets automatized (worn out) and triggers opposite constructive principles (the anti-detective novel).

While in the early hard-boiled formula the stress was on the socially realistic environment where the detection is performed, after World War II, as the hard-boiled school degenerated, what mattered was no longer the environment and its social and existential implications, which were taken for granted, but rather the adventurous and sensational – and generally easy – solution. Thus a stress on the solution was the automatized principle of the hard-boiled formula against which the anti-detective novel shaped itself, reacting by its opposite constructive principle, that is, the suspension of the solution. (Tani, 1984, 36-37)

Tani pose donc l'hypothèse d'une évolution logique d'opposition entre les différentes phases du polar, depuis Dupin et ses disciples du modèle anglais aux privés durs à cuire des romans *hard-boiled*, à leur tour « détrônés » par des détectives empreints de doutes dans une société où toute certitude est remise en cause. Comme le résume la conclusion de *Fiction, Crime and Empire*, si *Red Harvest* préfigurait un début de remise en cause du *hard-boiled* peu après sa naissance, celle-ci est désormais avérée : « The uncertainty suffered by Philip Marlowe or Sam Spade has intensified ; indeed, has become the human condition. » (Thompson, 1993, 171)

L'appellation *hard-boiled* a été unanimement employée pour désigner les romans de Hammett, Chandler et consorts. En revanche, de nombreuses dénominations, citées dans *Detecting Texts* en regard de leur auteur, qualifient le polar qui s'affranchit des codes : *anti-detective story* (W. Spanos), *deconstructive mysteries* (P. Brantlinger), *analytic*

detective fiction (J.T. Irwin), ou, comme on l'a vu précédemment *metaphysical detective stories* (H. Haycraft) (Merivale/Sweeney, 1999, 2-3). C'est ce dernier terme que l'on retiendra ici car il recouvre à mon sens tous les autres, que je considère comme sous-catégories d'une même volonté d'amener à un questionnement métaphysique par le biais du polar. Dans *Le Roman policier ou la modernité*, Jacques Dubois mentionne aussi les expressions « polar d'avant-garde » ou « polar littéraire », car nombre de polars métaphysiques sont écrits par des auteurs de roman général qui utilisent la forme du polar pour amener une réflexion philosophique :

Depuis un demi-siècle environ, le roman le plus créateur s'était régulièrement intéressé à la forme du récit policier et avait fréquemment emprunté à l'énigme et à l'enquête les fondements de sa propre construction. On peut donc supposer qu'il reconnaissait dans la forme non légitime un modèle d'agencement en consonance avec ses exigences et ses orientations. Ce phénomène d'emprunt et d'imitation s'est largement répandu dans les principales littératures occidentales. Il a ainsi uni des auteurs dont la visée était tout à la fois de questionner la représentation romanesque et de lui donner une spécificité plus grande. (Dubois, 1992, 55)

Si l'on cherche à clairement définir le polar métaphysique, il est vrai qu'il est avant tout déterminé par une opposition au polar des années 1920-1950...

... fascinated with uncovering, revealing, decoding, sleuthing. Within the modernist overview, there is the assumption of a "remoter 'something'" – a hidden truth, a concealed clue to existence, a sense that experience is coded, and that "beneath" or "within" the code, there is an underlying pattern of meaning that is capable of resolving "the nightmare of history" into an understandable, stable, coherent narrative [...] Although most modernist literature also expresses severe doubts about the possibilities of successfully finding the concealed clue to existence and being able to then confer a hidden order upon it, this hermeneutic desire remains a fundamental dialectic. (Thompson, 1993, 111-112)

Thompson reprend ici le concept de « remoter 'something' », d'Ernst Bloch, précurseur d'une vision ontologique du polar avec son essai « A Philosophical View of the Detective Novel » (1918). L'après-guerre sera donc l'élément déclencheur d'une prise de conscience : le polar ne peut plus maintenir cette foi en un monde cohérent à l'ordre sous-jacent. Si le modèle britannique poursuit majoritairement sur cette voie par le pastiche ou le retour en arrière, dans un style désormais nostalgique et désuet, le polar en général se tourne résolument vers l'avenir. Il fait face aux bouleversements et explore en profondeur les aspects problématiques soulignés par Thompson.

Ainsi, tandis que les modèles anglais et *hard-boiled* pérennisent les recettes qui ont fait leur succès, naît une nouvelle veine d'explorations avant-gardistes autoréflexives qui perd la vocation de genre populaire caractérisant le polar depuis ses débuts. En effet, plus érudites et moins centrées sur l'action pure, ces œuvres ne touchent guère un lectorat de masse. Elles permettent néanmoins une évolution et une réflexion en adéquation avec les préoccupations de l'époque, ainsi qu'une légitimation du genre vis-à-vis des critiques et des universitaires. Cette exploration, impulsée par la rupture matérialisée par le conflit mondial, se place en opposition avec le polar traditionnel. Une question se pose alors : peut-on encore parler de polar, ou bien avons-nous franchi ses limites pour ouvrir sur un autre genre ? Tani propose une définition de l'*anti-detective novel* :

It seems most reasonable to view the anti-detective novel not as a continuation of the genre but as a transgression of it, or as a mutation. A new use of old techniques can lead not only to the renewal of a genre but also to the constitution of another genre, or, as I think is the case here, to a phenomenon that still maintains visible connections with the detective novel [...] but has a basically new meaning. (Tani, 1984, 40-41)

Si l'on considère que, dans le même temps, le polar traditionnel perdure et constitue l'immense majorité de ses publications, le polar d'avant-garde ou métaphysique représente une branche minoritaire et donc peu représentative. On compte toutefois de grands succès en termes de ventes au sein de cette branche – avec Umberto Eco ou Paul Auster par exemple – malgré une perception souvent élitiste. Ainsi dans *Le Polar américain : la modernité et le mal*, Benoît Tadié préfère à l'opposition polar populaire / polar avant-gardiste une série d'oppositions plus fines qui ne se superposent pas toujours les unes aux autres, entre les pratiques d'écritures (expérimentales ou normalisées), les systèmes de production et de distribution (d'élite ou de masse), les postures idéologiques (conservatisme ou contestation), les positions institutionnelles (*establishment* ou marginalité). (Tadié, 2006, 196)

Il est de ce fait important de souligner que cette approche avant-gardiste reste liée au polar traditionnel, et en reprend certains éléments pour proposer une nouvelle lecture :

The detective novel, a reassuring "low" genre that is supposed to please the expectations of the reader, thus becomes the anti-detective novel, which frustrates the expectations of the reader, transforms a mass-media genre and substitutes for the detective as central and ordering character the decentering and chaotic admission of mystery, of non-solution [...]

The crucial elements of the genre are detective, detecting process, and solution; they are chronologically sequential in the fiction and can change or subvert its meaning if used in a new way. The solution is the most important element since it is the final and fulfilling link in the detective novel's sequence, the one that gives sense to the genre and justifies its existence. So it is to the solution that the anti-detective novelist devotes his attention; he anticipates the solution in the narrative sequence, fulfils it only partially, denies it, nullifies it, or parodies it.

It is the more or less radical treatment of the solution that distinguishes different kinds of anti-detective novels; the treatment of the old form creates the new content. (Tani, 1984, 40-41-42)

Le polar métaphysique puise donc ses sources dans les polars qui l'ont précédé, en les réactualisant à l'aune des préoccupations contemporaines. A partir des années 1950, le détective *hard-boiled* n'est plus vraiment en phase avec son époque, qui est celle de l'incertitude. Le polar métaphysique symbolise cette perte de repères par la suspension ou la distorsion de son élément caractéristique, rassurant et respectueux de la moralité et de la justice : le dénouement. Patricia Merivale le souligne dans *Detecting Texts* : « the lack of solutions stands for the lack of answers to any question of essence, knowledge, or meaning » (Merivale, 1999, 103). La remise en question du dénouement et de la solution du mystère contrarie la chronologie répétitive et prédéterminée qui régit les trois éléments clés du polar : le détective, l'enquête, la solution. La relation temporelle est donc bouleversée, voire rompue. En effet, le polar traditionnel est avant tout une reconstitution du passé, initiée au moment du crime, et qui s'achève lorsque la chronologie correcte et le coupable ont été découverts. Le présent est ainsi employé à expliquer le passé. Le futur quant à lui n'est pas envisagé : une fois l'enquête résolue et

le mystère éclairci, le détective reste condamné à un retour dans le passé pour élucider un nouveau crime.

Ainsi le détective traditionnel sort toujours vainqueur mais ne bénéficie jamais d'une victoire complète, puisqu'il lui reste d'autres crimes à élucider, et cela sans fin, tel un Sisyphe moderne. Depuis ses débuts, le polar contenait implicitement ces éléments de désordre et d'irrationalité, mais ils étaient jusque-là repoussés par le détective qui s'attaquait sans relâche au crime. Or le détective du polar métaphysique évolue dans une société où les croyances ont été balayées. La recherche d'une réponse reste vaine et le détective ne parvient plus à résoudre enquête sur enquête : il hésite, il doute, il ne sait pas ou ne sait plus. Le mystère reste entier, aucune solution ne semble possible, ou bien il semble impossible de choisir entre plusieurs. Le polar métaphysique propose donc une allégorie de la société contemporaine, en s'appuyant sur des thèmes qui lui sont propres :

- (1) the defeated sleuth, whether he be an armchair detective or a private eye ;
 - (2) the world, city, or text as labyrinth ;
 - (3) the purloined letter, embedded text, *mise en abyme*, textual constraint, or text as object;
 - (4) the ambiguity, ubiquity, eerie meaningfulness, or sheer meaninglessness of clues and evidence;
 - (5) the missing person, the "man of the crowd," the double, and the lost, stolen, or exchanged identity;
 - (6) the absence, falseness, circularity, or self-defeating nature of any kind of closure to the investigation.
- (Merivale/Sweeney, 1999, 8)

On perçoit clairement l'évolution de ces thèmes vers l'incertain, le flou, l'ambigu. Ainsi l'univers urbain, tour à tour opposant ou adjuvant dans le polar *hard-boiled*, se mue en élément définitivement hostile, propice à la perte des repères. De même, l'indice ne fait plus sens et ne permet plus de faire avancer l'enquête ; il est toujours présent, mais il est impossible de déterminer sa signification. D'où l'importance accordée au texte et au langage, éléments clés du polar métaphysique qui revendique un ancrage littéraire et fait appel à l'intertextualité comme élément d'enquête. Enfin, le code d'honneur du détective est mis en péril comme symbole de la remise en question des valeurs morales : « Unwillingly, he gets emotionally caught in the net of his detecting effort and is torn apart between the upsurge of feelings and the necessity for rationality » (Tani, 1984, 42). L'enquête n'est plus une satisfaction mais un piège dans lequel il se perd.

Tani distingue trois catégories de polars métaphysiques, selon le type de modification apporté au traitement traditionnel du dénouement. Certains auteurs mêlent plusieurs de ces techniques si bien que, plus qu'un simple classement, les trois catégories de Tani distinguent les différents processus d'altération du polar traditionnel :

- 1) *INNOVATION*: an early solution disappoints the reader and then an unexpected final one puzzles him, or a solution does not imply the punishment of the culprit, or a solution is found by chance. In general, the conventional rules of detective fiction are freely used or twisted but not subverted; some satisfying solution is still present.
- 2) *DECONSTRUCTION*: the opposite constructive principle is fulfilled; instead of a solution there is a suspension of the solution. The novel frustratingly ends a few pages before the denouement, after having teased the reader into a wild goose chase throughout the fiction by planted and inconsequential clues; the suspension of the solution can leave the reader in total darkness, or intimate a solution, or

give a mocking solution that is rationally unacceptable. The investigation is experienced by the detective as an existential quest.

3) *METAFICTION*: They emphasize that "book-conscious-of-its-bookness" aspect. Here the detection is present in the relation between the writer who deviously writes ("hides") his own text and the reader who wants to make sense out of it (who "seeks" a solution). A similar "hide-and-peek" relation corresponds within the fiction. Parody and "intertextual detection" are typical of this third and very flexible kind of anti-detective novel. (Tani, 1984, 43-44)

Ces trois principales techniques narratives offrent donc un point de vue nouveau et une nouvelle source de variations, en opposition plutôt qu'en rupture avec le polar traditionnel.

Si le mouvement *hard-boiled* trouve ses origines aux Etats-Unis, le polar d'avant-garde s'est, lui, développé à peu près en même temps dans des pays et des cultures très éloignés :

How could authors so distant in space and culture subject the detective novel to the same mutation? These writers, it seems, sensed the inadequacy of the by then worn-out stress on solution in the detective novel and the necessity for a change reflecting the wider alterations taking place in the cultural climate of the twentieth century. The shift within detective fiction corresponds perfectly to a shift without, in the general literary and cultural atmosphere. (Tani, 1984, 38)

En France par exemple, le Nouveau Roman initie une intellectualisation du polar par l'emploi de la forme du polar à des fins métalinguistiques et métaphysiques. Il met en exergue le vide existentiel qui naît de la perte de sens du monde contemporain par le biais d'un genre littéraire dont le fondement même est de faire sens pour rétablir l'ordre des choses. La notion d'intrigue est abandonnée, le dénouement mis à mal.

Dès les années 1940, deux écrivains s'emparent déjà du polar pour le remanier à leurs fins. Dans *The Real Life of Sebastien Knight* (1941), Vladimir Nabokov tisse un réseau complexe de mises en abyme et de jeux d'autorité qui font de ce roman un polar littéraire dont la structure, déroutante pour le lecteur, n'a plus rien de l'enchaînement logique du polar traditionnel jusqu'à son dénouement :

The half-brother of a dead novelist (Sebastian Knight) "writes" the book to refute a misleading biography of Sebastian. Also, he tries to explain to himself and to the reader who Sebastian really was and what his fiction (which often used detective plots) was about. We get, of course, a portrait of Sebastian that is even more misleading than the biography it was intended to refute, while the clumsy detective-like attempts of Sebastian's half-brother to discover Sebastian's "real life" provide ironic literary interaction with the dead novelist's "detective" fiction. (Tani, 1984, 33)

Nabokov dresse une parodie de polar en entrecroisant le personnage du détective et son auteur. Ce roman illustre parfaitement les procédés de déconstruction et de métafiction énoncés par Tani puisqu'il allie le jeu de langage du livre dans le livre au pastiche des actes de détection et d'écriture qui s'entremêlent pour ne plus faire qu'un.

En 1944, Jorge Luis Borges publie *Fictions*, un recueil de nouvelles dont certaines, comme *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*, *Six Enigmes pour Don Isidro Parodi*, *La Bibliothèque de Babel* ou *La Mort et la boussole*, offrent une vision avant-gardiste du polar. *La Mort et la boussole* relate la machination du criminel Red Scharlach qui commet trois meurtres pour finalement tendre un piège mortel au détective Lönnrot. Le combat intellectuel des deux protagonistes n'est pas sans rappeler les ratiocinations du polar anglais, cependant le dénouement est inattendu. Le thème du double ajoute une

ambiguïté qui déforme d'autant plus les éléments du polar traditionnel : les personnages portent le même nom (*scharlach* signifie écarlate et *rot* signifie rouge en allemand) et partagent le même mode de déduction. Lönnrot, fort de sa découverte du schéma du tétragramme – référence intertextuelle qui ancre le polar métaphysique dans la tradition littéraire – comme motif des crimes de Scharlach, se rend sur le lieu de sa propre mort en pensant déjouer un quatrième crime. Le raisonnement classique est donc fortement parodié :

The story is a perfect example of sophisticated re-examination of traditional detective narrative; all of Borges' typical games (playful logic, mirrors, labyrinths) converge to reverse the detection [...]
The conventions of the detective novel are more exploited than renewed by these writers; they parody positivistic detection. They dismantle the elegant engine Poe constructed, pulling apart the once functional machinery and removing its pieces (now the plot, now the suspense technique, now the clichéd detective). (Tani, 1984, 33-34)

Ces différentes techniques convergent, selon Jacques Dubois, vers un même objectif d'appropriation et de détournement des enjeux traditionnels du polar à divers degrés :

Les démarcages auxquels ont procédé – et procèdent – tant de contemporains se rejoignent, tous ou presque, dans un projet commun. Ils vont de l'aimable parodie à la transposition métaphysique, de la reprise serrée à l'évocation plus lâche et plus allusive. Mais tous se rencontrent dans semblable intention ironique de détourner un modèle de sa norme. Observons à ce propos que le détournement est en général obtenu en allant jusqu'au bout des principes et des règles du genre. C'est au moment où elle atteint à son comble que l'application de ces règles conduit à leur négation et à leur détraquement. (Dubois, 1992, 56)

Les thèmes et les figures récurrentes du polar traditionnel subissent donc d'importantes distorsions, modifiant ainsi ses représentations archétypales et poussant le genre jusqu'à ses limites, voire hors de celles-ci. Ainsi, le détective n'est désormais plus perçu comme une figure unique et stable, mais à travers les thèmes du double et du simulacre, symbolisés par le miroir et la thématique Œdipienne. De la même manière, il n'est plus représenté en maître d'un univers urbain dangereux, mais aliéné et perdu dans ce décor devenu hostile pour lui aussi. Le polar métaphysique use alors de symboles tels que le labyrinthe et la carte pour signifier ce bouleversement tant au niveau intradiégétique que métadiégétique. Quant à l'acte de détection, il est désormais associé à l'acte d'écriture et au décryptage de textes qui constituent les nouveaux indices d'un polar résolument littéraire.

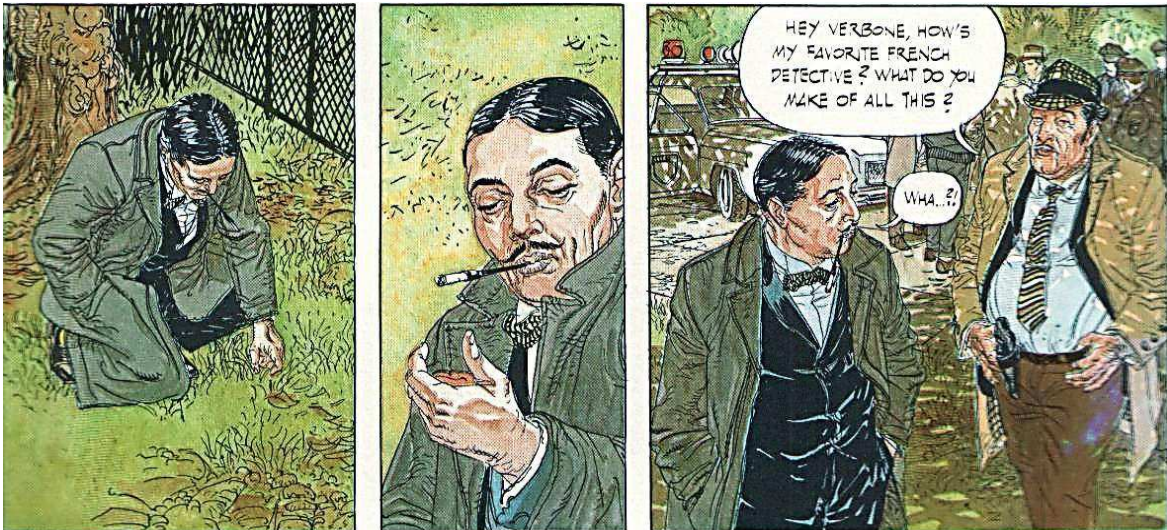
2.1.2 Intertextes

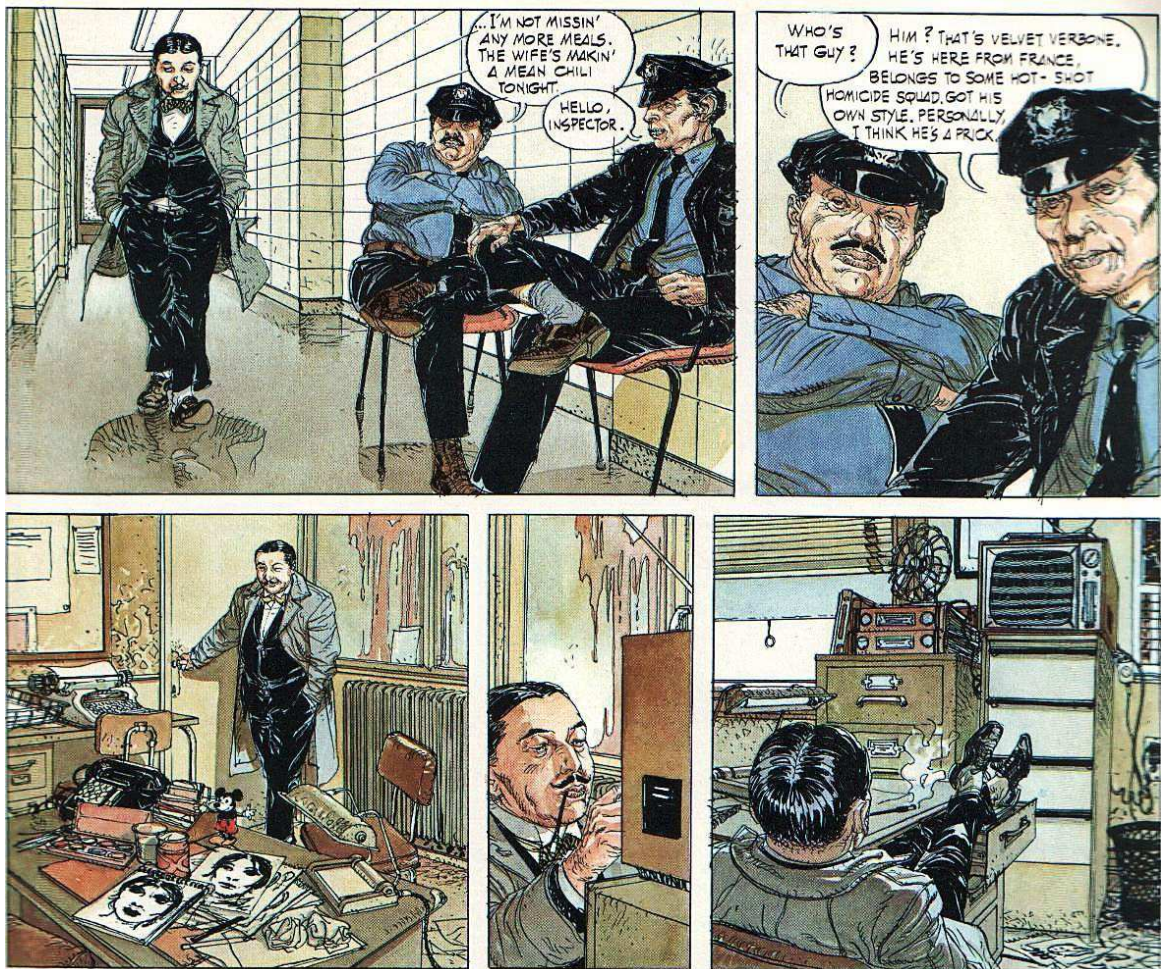
Si l'on parcourt le corpus des trois auteurs, on relève de très nombreuses références à des polars antérieurs, notamment ceux de Poe, Doyle, Chandler et Hammett. Paul Auster fait abondamment allusion à Edgar Poe dans *The New York Trilogy* tandis que Jonathan Lethem évoque avec humour « the Purloined Tic », référence combinée aux origines du polar, le conte « The Purloined Letter », et aux éléments novateurs du polar

métaphysique, ici le syndrome de Tourette. (Lethem, 1999, 261) Sherlock Holmes reste le détective le plus cité, véritable antonomase pour désigner le détective, souvent employé avec une note d'ironie moquant la piètre prestation du détective de polar métaphysique, tel cet exemple tiré de *Little Angel Street* de Jerome Charyn :

Enter Isaac Sidel. Police chief and mayor-elect and Justice's first Alexander Hamilton Fellow. "He's a natural nightfighter and an awesome, original detective," LeComte was quoted in *New York* magazine. "Sherlock Holmes on the new frontier" [...] According to the article, this New Age Sherlock Holmes had gotten between Black Michael and his gang. (Charyn, 1994, 267)

Ici comme dans la plupart des références à Holmes, c'est le côté original et marginal qui est mis en avant, reconnaissant à la fois ses succès tout en les teintant d'ironie quant aux méthodes non conventionnelles et à l'allure décalée du protagoniste. De même, on note dans *The Magician's Wife* une allusion à Hercule Poirot, que Jerome Charyn et François Boucq transposent dans le New York des années soixante sous les traits de Velvet Verbone, inspecteur à l'allure et aux méthodes anachroniques :





(Charyn/Boucq, 1987, 55, 57)

Ses vêtements désuets, son calme olympien au milieu du chaos new-yorkais et le mystère autour de ses méthodes de résolution créent une problématique intéressante en dressant un tableau composite inédit entre univers contemporain et origines du polar. Ces cases montrent en effet un commissariat qui abrite le bureau miteux de Verbone. On est frappé par la désillusion et l'inaction des policiers locaux, du chef bedonnant « à l'ancienne » en chapeau mou et imperméable aux agents assis bras croisés. Verbone associe au contraire enquête sur le terrain et réflexion dans son bureau. Le contraste avec ses collègues est d'autant plus frappant qu'il est français – et ainsi forcément un original selon l'imaginaire américain – et dépêché spécialement à New York pour résoudre l'affaire. Charyn insinue ici que les forces de police new-yorkaises sont incapables de mener l'enquête et, par extension, que le polar traditionnel américain est en bout de course. Charyn propose à la fois un retour nostalgique à Hercule Poirot et une clé pour explorer des aspects inédits du genre via l'association incongrue entre ces enquêteurs. Il propose d'ailleurs une piste similaire avec des références à Fandor et Fantômas dans *Appellez-moi Malaussène* et *El Bronx*. Dans ce dernier roman, l'allusion à Fantômas est récurrente, le personnage incarne l'archétype du polar métaphysique :

"Who's Fantômas? I never met him."

"The king of crime," Isaac said. "A character out of a couple dozen books. I used to make all my students read about Fantômas when I taught at the Academy. He could corrupt entire police departments, play a police chief... he's the guy who stands right in front of chaos. He was very fond of masks and hoods." (Charyn, 1997, 15)

Il incarne en effet la confusion entre bien et mal, héroïsme et crime, mystère et vérité. Son incongruité réside ici dans le fait que c'est un personnage de fiction donné en référence aux étudiants de Sidel qui, on le verra, s'inspire de nombreux romans pour mener ses enquêtes.

Si les origines du polar sont exploitées pour créer un décalage anachronique, le *hard-boiled* est aussi une référence omniprésente, avec de fréquentes références à Chandler et presque autant à Hammett, ainsi que des allusions ponctuelles à Cain, Spillane, MacDonald ou Himes. Recyclant les icônes de l'âge doré, le polar métaphysique pose Sam Spade, Lew Archer ou Philip Marlowe en modèles empruntés à l'univers littéraire et non à des détectives réels. Toutefois, ces figures de référence ne semblent jamais égalées dans leurs succès car le détective échoue dans sa tentative d'allier la figure héroïque passée à l'univers contemporain. L'écart le plus flagrant reste sûrement la nouvelle « The One about the Green Detective », dans laquelle l'inexpérimenté Oscar Fife se voit déjà en Lew Archer moderne :

Detective to me was Lew Archer. The base library had just gotten *The Doomsters* in hardcover and I'd burnt through it in a night [...] Ross Macdonald's Lew knew life. I wanted some of that [...] I was so sure I was Lew Archer now, plunging into some stifled past to let the pain and heartbreak free itself, like a doctor opening a festering wound. (Lethem, 1996, 136, 143)

Archer bénéficie d'une aura proche du statut de légende. Les détectives se réapproprient ses répliques, tel cet exemple tiré de *Motherless Brooklyn* :

"So, it's just you," Tony said. "You're the jerk I've gotta deal with. You're Sam Spade."
"When someone kills your partner you're supposed to do something about it," I said.
"Minna wasn't your partner. He was your sponsor, Freakshow. He was Jerry Lewis, and you were the thing in the wheelchair." (Lethem, 1999, 183)

On note à nouveau l'ironie dans la référence de Tony à Sam Spade, qui souligne l'énorme écart qu'il conçoit entre le héros *hard-boiled* et Essrog, détective novice et handicapé. Ce dernier identifie sa situation à l'intrigue de *The Maltese Falcon* et préfère se voir en associé de Minna plutôt qu'en subalterne. Tony le ramène toutefois à la réalité avec une nouvelle référence populaire à Jerry Lewis.

Les renvois au polar dépassent en effet le simple champ littéraire. Ainsi, Auster cite le magazine populaire *True Detective* dans *Ghosts* et Lethem fait une allusion humoristique au « Colonel Mustard » dans *Motherless Brooklyn* pour évoquer le jeu de détection Cluedo (Lethem, 1999, 3). On trouve aussi de nombreuses évocations de détectives de cinéma, et plus généralement des conventions du genre servant de guide aux détectives métaphysiques souvent amateurs qui, en revanche, sont des lecteurs ou spectateurs chevronnés du genre. Essrog fait ainsi référence à ces modèles de fiction dans un aparté qui s'adresse directement au lecteur et met en valeur cette mise en abyme : « Have you ever felt, in the course of reading a detective novel, a guilty thrill of relief at having a

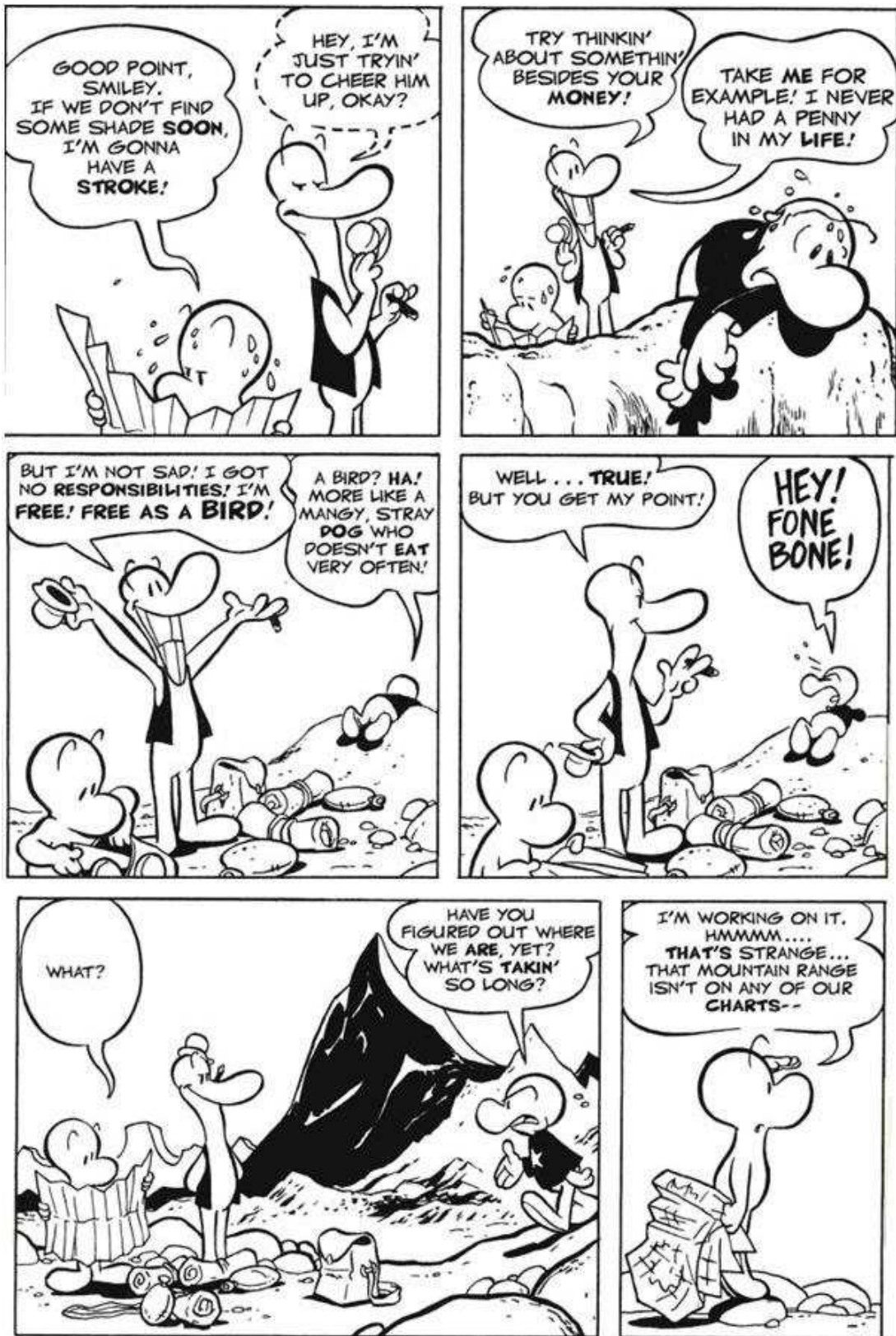
character murdered before he can step onto the page and burden you with his actual existence ? Detective stories always have too many characters anyway. » (Lethem, 1999, 119) Plus généralement, Essrog s'appuie sur ses lectures pour avancer dans sa première affaire, cette fois bien réelle :

I nodded and widened my eyes to show my cooperation, and mouthed a just-wait signal to them, hoping they'd recall the protocol from crime movies: pretend they weren't listening, and thus gather information on the sly. I couldn't help it that they *weren't* actually listening. (Lethem, 1999, 149)

Essrog a affaire à des hommes de main aussi inexpérimentés que lui. Tous s'appuient sur leurs connaissances tirées de semblables scènes de romans ou de films : « "I watched a lot of gangster movies, like you. Everything we both know comes from Franck Minna or gangster movies." » (Lethem, 1999, 184) Face à leur amateurisme, le code du détective se présente comme une base rassurante selon laquelle agir, et qui définit de surcroît leur identité : « "Maybe you're thinking of detectives in movies or on television." I was a fine one to be explaining this distinction. "On TV they're all the same. Real detectives are as unlike as fingerprints, or snowflakes." » (Lethem, 1999, 255) Outre ces références au cinéma ou à la télévision, on constate que la majorité des emprunts à la culture populaire ont trait à la bande dessinée, qui se pose ici en véritable influence.

Dans *Neon Noir*, Woody Haut envisage ainsi l'avenir du polar, à travers l'analyse de *Gun, with Occasional Music* : « The future of crime fiction will depend on its ability to plunder other genres, and its willingness to feed off various cinematic devices. » (Haut, 1999, 225) Jonathan Lethem ouvre donc la voie du renouveau du polar en ponctuant ses œuvres de références populaires musicales, cinématographiques, et surtout graphiques. Essrog s'identifie en effet à de nombreux héros de *comics*, comme « the Green Hornet », « Dick Tracy » et son antagoniste « Mumbles » (Lethem, 1999, 1, 226). Il s'inspire également des magazines dont il est friand, tel *Mad Magazine*. Ces allusions aux super-héros graphiques provoquent le même contraste que la référence à Sherlock Holmes ou Philip Marlowe : face à de tels modèles, le détective de polar métaphysique semble d'autant plus vulnérable et inexpérimenté. Lethem ajoute à cette recherche de modèle un retour sur soi qui permet à Essrog de trouver aussi dans ces *comics* une base affective qui lui fait défaut. Il s'identifie ainsi moins au super-héros qu'au marginal, tel Fonebone, personnage chétif plongé dans ses lectures :

Mostly, though, I recall the distortion, the torque in the bodies he drew: these characters had met disaster in being born onto the page, and their more extreme fates were only realizations of their essential nature. This made sense to me. And Fonebone made sense, too. He had a name I could get behind. (Lethem, 1999, 223, 226)



(Smith, 2004, 17)

Dans cet extrait, on cerne bien les caractéristiques de Fonebone, personnage en noir et blanc à la limite de la transparence, relégué le plus souvent à l'arrière-plan, tronqué et dépourvu d'accessoire spécifique, à l'inverse de ses partenaires. Plongé dans l'étude de la

carte, il tente vainement de trouver quelque repère pendant que les autres bavardent futillement. On constate ainsi que, si Essrog s’empare de l’allure et des techniques des polars pour s’extraire de son identité problématique et endosser le rôle du détective, il se trouve confronté à lui-même dans sa relation aux bandes dessinées. Il est invariablement attiré par les personnages les plus torturés, auprès desquels il trouve une forme de réconfort mêlé d’une prise de conscience amère de sa propre différence. Il semble avoir une relation de compréhension bien plus solide avec les *comics* qu’avec ses semblables. L’identification à Green Hornet ou Fonebone suit cependant deux tendances distinctes : Essrog aspire à ressembler au premier alors qu’il partage bien plus de points communs avec le second, caricatural et peu attractif. Ainsi, Lethem va au-delà de la simple référence aux *comics* ; il les intègre à proprement parler au polar en structurant à maintes reprises son récit selon les techniques graphiques, comme le montrent les expressions soulignées dans ce passage :

Some of those colors were my fresh images of Kimmery, flashing me back to the West Side an hour before, crayon stripes and arrows like flares over Central Park in the night sky. Others weren’t so pretty, roaring scrawls of mania, find-a-man-kill-a-phone-fuck-a-plan in sloppy ten-foot-high letters drawn like lightning bolts or Hot Wheels race-car flames through the space of my head. And the blackened steel-wool scribble of my guilt-deranged investigation: I pictured the voices of the two Minna brothers and Tony Vermonte and The Clients as gnarled above and around me, in a web of betrayal I had to penetrate and dissolve, an ostensible world I’d just discovered was really only a private cloud I carried everywhere. (Lethem, 1999, 227)

On peut aisément visualiser les éléments graphiques de ce paragraphe, en particulier le lettrage et le phylactère caractéristiques de la bande dessinée.

Jerome Charyn fait des allusions plus ponctuelles à la bande dessinée en citant par exemple les *comics* Marvel dans *El Bronx*, ou bien la principale figure du détective de bande dessinée, Dick Tracy, qu’il compare à Sidel dans *The Good Policeman* : « Isaac Sidel, police commissioner and big-city boy. He belonged in the funny papers, with Dick Tracy. But Dick Tracy didn’t carry a bottle of milk [...] He wasn’t Dick Tracy. He was a boy in the bleachers, in love with a little dark lady from the other side of the moon. » (Charyn, 1990, 8, 243) La comparaison à Dick Tracy vise une nouvelle fois à dévaloriser Sidel. Tracy est un détective de papier journal, cantonné à la page de divertissement des quotidiens. Malgré le statut déprécié de Tracy, Sidel ne fait pas le poids face à ce modèle ; ses faiblesses le ramènent inmanquablement au statut d’antihéros métaphysique. Lethem et Charyn ont en commun une enfance imprégnée de l’univers des bandes dessinées que l’on retrouve ensuite dans leur écriture via de nombreuses allusions, mais aussi dans leur approche du polar et de son renouveau. Caractérisé par l’intertextualité, le polar métaphysique est profondément lié à la bande dessinée chez les deux auteurs, et en particulier pour Charyn, dont certains des polars sont des romans graphiques, tels *Family Man* ou *White Sonya*. Cette alliance sert son objectif de pousser le genre hors de ses retranchements. Il développe ainsi sa démarche dans *The Review of Contemporary Fiction* :

Actually, what I think I've been doing throughout my entire life is writing comic books in novel form. It doesn't seem to me that I was ever interested in "realism," or logic, or traditional narrative. I think I've always been attracted by the surreal, the kind of fiction where anything can happen, where the form explodes and you have permutation after permutation like a chain reaction [...] I couldn't stand *not* to read comic books. I had a collection of over a thousand comics: I read them over and over again; I can't describe to you what they mean as the embodiment of an *absolute* sense of play where nothing is certain on the page. (Charyn, 1992, 98, 107)

Pour mettre en scène ce polar poussé vers ses limites, Charyn use de l'art graphique comme catalyseur de sa distorsion du genre. Il s'approprie en outre des éléments d'autres genres, tels que le fabuleux ou le conte, et crée des mélanges inédits qui placent une nouvelle fois le lecteur en position instable face à ces genres connus qu'il ne reconnaît plus. Charyn et Lethem font par exemple tous deux allusion au personnage de Rip van Winkle. Dans *Gun, with Occasional Music*, Metcalf est ainsi associé au protagoniste du conte de Washington Irving lorsque, à l'issue de sa peine de cryogénéisation, il est projeté dans un présent qu'il ne reconnaît plus.

Ce réseau de références au polar et à la culture populaire reste un moyen pour accéder à des fins. Il se double donc d'un maillage intertextuel et métatextuel dense destiné à repousser et fondre les limites du polar et/ou à structurer un questionnement métaphysique. Ainsi, *The Locked Room* est truffé d'allusions au polar, du roman policier écrit par Fanshawe dans sa jeunesse à la tentative du narrateur d'en écrire un à son tour. Ce même narrateur suit les traces de Fanshawe jusque dans le sud de la France, « reading French translations of American detective novels » (Auster, 1990, 344). Auster va au-delà de ces clins d'œil et emprunte au polar traditionnel sa mécanique parfaite et son jeu de logique intellectuelle pour faire tenir à l'auteur un rôle inédit, celui du détective, comme il l'expose dans *La Solitude du labyrinthe* :

L'écrivain est aussi un détective ? Les deux fonctions sont interchangeables ?

Les deux métiers possèdent certains points communs. Il y a des similitudes dans les deux activités – écriture/filature. Chacun cherche une vérité, qui souvent se cache derrière des choses, et qu'il est difficile d'appréhender. L'écrivain, comme le détective, doit aller au-delà des apparences. C'est en ce sens que les romans policiers sont saisissants : le fait de vouloir découvrir une vérité répète le geste de l'écrivain [...] *The Locked Room* fait référence au roman policier. On parle volontiers de *locked room mysteries* [...] C'est une sorte d'allusion à cette atmosphère de mystère qui entoure certains faits tragiques qui se produisent dans une chambre close. Le jeu, très intellectuel, consiste à essayer de reconstruire un puzzle, d'en trouver tous les éléments. Une sorte de traque, en somme. (Auster/de Cortanze (b), 2004, 87-88, 297-298)

La référence à ce type de polar sur le modèle de « The Murders in the Rue Morgue » ou « Le Mystère de la chambre jaune » opère un transfert depuis le lieu clos comme théâtre du crime sur lequel enquête le détective, à la chambre close de l'esprit du détective en quête d'identité. Les mystères en lieux clos sont traditionnellement résolus avec une dextérité impressionnante, il est donc intéressant de confronter ces méthodes infaillibles à l'exploration métaphysique, au cheminement et à l'issue plus incertaines. Paul Auster expose cette démarche dans *The Art of Hunger* :

I tried to use certain genre conventions to get to another place, another place altogether [...] The question of who is who and whether or not we are who we think we are [...] The detective is a very compelling figure, a figure we all understand. He's the seeker after truth, the problem-solver, the one

who tries to figure things out. But what if, in the course of trying to figure it out, you just unveil more mysteries? (Auster, 1997, 279-280)

L'image d'Épinal du détective et son mode de raisonnement logique sont mis à profit dans le polar métaphysique en tant qu'outils d'exploration pour établir un contraste frappant que suggère d'entrée le terme de polar métaphysique, un quasi-oxymore. Il s'agit, comme le rappelle Arthur Saltzman dans *Beyond the Red Notebook*, d'entreprendre une déconstruction des éléments caractéristiques du genre – bien souvent méconnaissables – qui serviront l'exploration métaphysique :

The detective novel provides some of literature's most durable endowments. Its sureties constitute a method and a message [...] As the detective whittles raw circumstance into habitable sense, he is secure in the conviction that at the core all incidents and outrages conform to code [...] Paul Auster has made his reputation largely by invoking the detective formula in order to steer it into metaphysical tundra. His *New York Trilogy* observes the steady disintegration of the motives, means, and results of inquiry, in which "the presence of the unpredictable, the powers of contingency" (*Art of Hunger*, 270) ultimately estrange us from those crisp generic assurances. (Saltzman, 1995, 162)

Si l'on devait comparer cette démarche à un style pictural, le cubisme présente des caractéristiques similaires dans sa recherche de l'essence même de son objet à travers une représentation sous de multiples facettes fragmentées. Si le polar traditionnel montre la surface externe lisse du détective et se pose en art d'imitation – non pas du réel mais d'un code aux caractéristiques récurrentes – le polar métaphysique tente une approche interne, plus difficile à appréhender par le lecteur, tout comme le cubisme peut gêner *a priori* le spectateur. Le polar métaphysique s'apparente donc à un art d'abstraction et de conception, qui crée à partir de son analyse du polar traditionnel ; il n'en emprunte pas simplement des éléments mais les soumet à de profondes mutations pour servir un objectif qui sort du cadre du polar : l'exploration métaphysique.

En matière d'intertextualité, on a vu que le polar métaphysique cite fréquemment des références propres au genre. Cependant, puisqu'il n'a finalement qu'un pied dans le monde du polar tandis que l'autre est consacré à l'exploration métaphysique, il se tourne naturellement vers de nombreuses références hors-genre. Afin de revendiquer un ancrage littéraire légitime souvent refusé au polar traditionnel, il renvoie alors à des œuvres et auteurs marquants, tels Melville, Thoreau ou Hawthorne dans *The New York Trilogy*. On trouve aussi de nombreuses références hors du champ littéraire américain, tel Cervantes dans *City of Glass*, James Joyce dans *Secret Isaac*, William Blake dans *Maria's Girls*, ou encore Charles Dickens et Mary Shelley dans *The Good Policeman*. Les auteurs d'avant-garde ont à cœur de prendre appui sur des œuvres littéraires fondatrices qui, à l'instar de *Walden* de Thoreau ou du « Wakefield » d'Hawthorne, ouvrent sur une discussion métaphysique.

Le support textuel tient donc un rôle primordial, et par-delà les références à des œuvres connues, les auteurs portent aussi leur attention sur l'objet livresque pour en faire un outil d'apprentissage et de référence dans l'initiation des détectives amateurs. Les manifestes dans lesquels Jerome Charyn et Paul Auster évoquent leur démarche propre –

à savoir « Three Critical Notes » dans *The Review of Contemporary Fiction* et l'introduction à *The New Mystery* pour Charyn, et *The Art of Hunger* pour Auster – soulignent bien l'importance capitale du livre, de la page, du mot. La page imprimée et surtout les blancs entre chaque signe semblent précisément symboliser le polar métaphysique :

It opened with a mystery, which darkened and darkened, and was never resolved. There were spaces between some of the sentences that seemed like a stark avalanche of whiteness on the page, as if each sentence were a world that had no connection with any other world. (Charyn, 1992, 121)

Dans son recueil de polars contemporains, Charyn reprend cette symbolique du polar métaphysique comme genre du malaise, car sorti des conventions et des certitudes : « It is the space between the sentences that tells most of the story. » (Charyn, 1993, viii) Le polar métaphysique ne conte donc son histoire qu'à demi-mot ; le lecteur doit combler les vides au risque de se tromper et troquer sa position traditionnellement confortable pour endosser à la fois le rôle du détective et de l'auteur. Il plonge dans le récit et il devient alors d'autant plus difficile de distinguer le réel de l'imaginaire, comme le souligne Paul Auster : « For a time, I toyed with the idea of using an epigraph at the beginning of *City of Glass*. It comes from Wittgenstein: "And it also means something to talk of 'living in the pages of a book.'" » (Auster, 1997, 281) La référence à Wittgenstein marque une nouvelle fois la volonté d'ancrage philosophique et littéraire au profit du bouleversement de la codification traditionnelle du genre.

2.2 Un détective en décalage

2.2.1 Au-delà des codes traditionnels

Déconstruction, fragmentation, réécriture, réappropriation... En tant que figure emblématique du genre, le détective est le premier à subir ces mutations. Après avoir incarné la stabilité, le voilà malmené, raillé, en décalage avec ses représentations traditionnelles. Dans *El Bronx*, Charyn ironise d'ailleurs sur ces détectives d'un nouveau genre, plus tournés vers leurs lectures que leurs enquêtes : « Isaac, you have a problem. You read too many books. » (Charyn, 1997, 226) Un peu plus tôt en effet, Sidel explique sa méthode pour former les jeunes policiers :

"Ah, but they weren't cops in my classroom. They didn't even wear a gun. We didn't talk about crime scenes and medical examiners and morgues."
"Then what did you talk about?"
"Metaphysics," Isaac said. "All the laws that govern your ability to live inside your own skin." (Charyn, 1997, 148)

La démarche du polar métaphysique est révélée ici ; elle part d'une base policière pour extrapoler vers le questionnement métaphysique. Les détectives contemporains ne

semblent donc plus apprendre les ficelles d'un métier où leur personnalité est mise de côté pour donner à voir la surface lisse et massive du détective sûr de lui, mais apprennent à se situer en tant qu'êtres dans l'univers du crime, du bien et du mal, et plus généralement en tant qu'individus dans le monde. Si l'on prend l'exemple de *City of Glass*, Daniel Quinn crée un univers de polar autour de sa vie transparente : il usurpe l'identité d'un détective, s'invente une affaire, et par là-même une raison d'être. Toutefois, bien vite, l'affaire Stillman ne tient plus le premier plan, au profit d'une réflexion ascétique sur la place de l'homme dans l'univers. Le véritable enjeu du roman n'est donc pas l'enquête policière, mais la dimension métaphysique à laquelle elle permet d'accéder :

For the case was far behind him now, and he no longer bothered to think about it. It had been a bridge to another place in his life, and now that he had crossed it, its meaning had been lost. Quinn no longer had any interest in himself. He wrote about the stars, the earth, his hopes for mankind. (Auster, 1990, 156)

Paul Auster ne met pas en scène un détective à proprement parler, mais plutôt ce que Pascal Bruckner nomme « a detective of the self » (Bruckner, 1995, 32) qui mêle enquête policière et quête métaphysique, la première ouvrant sur la seconde. Toutefois, *The New York Trilogy* est considérée avant tout comme un polar, ce qui a amené l'auteur à fréquemment développer son projet pour ce roman, que ce soit dans les deux ouvrages que lui a consacrés Gérard de Cortanze, dans son entretien avec Jonathan Lethem pour *The Believer*, et surtout dans *The Art of Hunger* :

SG: You must have had mixed feelings about finding yourself labeled so often (at least initially) as a "detective writer."

PA: Yes, I must say I've found it rather galling at times. Not that I have anything against detective fiction – it's just that my work has very little to do with it. I refer to it in the three novels of the *Trilogy*, of course, but only as a means to an end, as a way to get somewhere else entirely. If a true follower of detective fiction ever tried to read one of those books, I'm sure he would be bitterly disappointed. Mystery novels always give answers; my work is about asking questions. (Auster, 1997, 309-310)

De la même manière, Charyn a maintes fois évoqué sa façon d'aborder le polar comme passerelle vers un objectif situé hors genre. Ainsi, les premiers tomes de la série *Isaac Sidel* sont précédés d'un avant-propos de l'auteur pour exposer le cheminement métaphysique de la série : « I'd come to Harvey to gather material for an uncomplicated crime novel and ended up scribbling four books about him and me and a meticulous tapeworm. » (Charyn, 2002, xiv) A travers le prétexte de l'enquête policière, le polar métaphysique ramène perpétuellement le détective et le lecteur à eux-mêmes, comme le rappelle à nouveau l'auteur dans son introduction à *The New Mystery* : « The best crime novels often solve no crimes, but lead us into the maze of our very own lives, the masks we wear in an age of masks. » (Charyn, 1993, ix) Œdipe moderne, le détective du polar métaphysique tourne constamment autour de la même énigme existentielle : celle de l'existence même et de l'identité. Du fait de ces préoccupations, l'écart entre polar traditionnel et métaphysique est considérable, malgré la présence d'éléments communs. Les perspectives et enjeux, eux, restent diamétralement opposés, comme Charyn le

confie à Frederic Tuten : « These police novels bear no relation to any other police novels [...] They have nothing to do with police procedure; they're not mysteries. They're about men living at the edge who appear to be policemen. » (Charyn/Tuten, 1992, 111-112) Le détective de polar métaphysique, s'il parvient parfois à résoudre l'enquête, ne peut en revanche jamais mettre un terme à sa quête, pour laquelle il manque des indices et une conclusion. Tout le ramène continuellement à lui-même, tel cet extrait de *Squeeze Play* : « Doors had been opening for me all day, and behind them I had been finding nothing but myself. » (Benjamin, 1990, 95) L'identité et la solitude prennent le dessus sur l'enquête policière, devenue annexe. Dans *El Bronx*, l'isolement de Sidel se traduit par des termes forts qui contrastent avec son apparente solidité. Charyn parle ainsi de « his murderous solitude » et renchérit par « The Big Guy is eternally alone. » (Charyn, 1997, 157, 199) Au lieu de passer d'une affaire à l'autre sans plus d'implication qu'un privé *hard-boiled*, le détective se trouve ici face à sa conscience et aux marques laissées par l'affaire sur sa propre fragilité :

It took me almost an hour before I could talk to anyone. I had seen men die, and I had even killed a man myself. But Briles' death had been the worst. There was no way it was ever going to leave me [...] Circumstances had turned me into a bringer of death, and now I was surrounded by the ghosts I had created. (Benjamin, 1990, 198-199)

Auster reprend ici une trame finale initiée par Hammett à l'issue de *Red Harvest*, bien éloignée du traditionnel dénouement. On ne peut en effet parler ni d'une quelconque résolution de l'enquête ni d'un retour à la normale sans lourdes conséquences pour la psyché du détective. Dans son essai « Approaching the Threshold(s) in Post-modern Detective Fiction », Richard Swope illustre ce remplacement du polar au centre du questionnement métaphysique et l'angoisse existentielle qui en découle :

If, in the detective story, death must be solved, in the new metaphysical detective story it is life which must be solved. [One] cannot content [one]self with knowing who murdered, or even why, when meanwhile the world, life, grows only more perplexing, when the real crime is now contingent existence. (Swope, 1998)

La prépondérance du doute modifie les enjeux : l'énigme et sa clé deviennent secondaires tant la notion même d'existence, d'essence, est remise en cause et incertaine. Le détective ne peut se concentrer sur son enquête si son identité, son être dans le monde, ne sont plus des certitudes mais des hypothèses qui restent à prouver. C'est l'idée développée par Jean Baudrillard dans *L'Autre par lui-même* :

L'incertitude d'exister et, du coup, l'obsession de faire la preuve de notre existence, l'emportent aujourd'hui [...] Nous avons déjà bien trop à faire à sauvegarder notre identité pour trouver l'énergie de nous porter vers quelque chose d'autre. Ce qui nous importe d'abord, c'est de faire la preuve de notre existence. (Baudrillard, 1987, 27)

On assiste alors à une révolution : l'enquête du détective traditionnel est mise au second plan, reste souvent inachevée ou se fourvoie dans des pistes sans issue, pour faire place à la quête du détective en tant qu'être soumis au doute existentiel. De quête à enquête, il n'y a qu'un pas, et le polar métaphysique repose désormais sur cette association et s'apparente au *bildungsroman*, roman d'apprentissage et d'initiation perpétuels.

Le thème de l'identité s'avère donc tout aussi crucial que dans le polar traditionnel, où l'identité du coupable doit être découverte. Le roman s'achève sur cette découverte, à laquelle le lecteur s'attend dès le début, puisqu'il s'agit d'un élément caractéristique du genre : le suspens est présent, mais le narrateur y met fin par un dénouement rassurant et satisfaisant. Dans le polar métaphysique, l'identité du coupable reste une question d'actualité, mais subit d'importantes distorsions. Elle n'est parfois pas révélée du tout, ce qui suscite une frustration et une inquiétude inédites chez le lecteur :

Le policier cependant s'interdit d'aller jusqu'au bout et de tout dire. Le mot de la fin, la solution de l'énigme, le nom du coupable font office de digue face à la montée confuse. Lorsque la digue cède, c'est que nous avons quitté le policier proprement dit pour passer au roman d'écriture tel qu'il utilise le policier à ses fins [...] Il n'est plus impératif de donner suite ou de donner fin. Ici l'énigme n'a plus vraiment de solution ; nous restons devant la béance d'une question sans réponse. Au mieux, sur le point de savoir qui a tué, le roman d'avant-garde, dans l'usage qu'il réserve à l'intrigue policière, nous fera une seule réponse, celle-là même qui fut faite au Sphinx : l'homme. (Dubois, 1992, 217-218)

L'identité est parfois aussi dévoilée, mais cette révélation choque et dérange alors le lecteur qui, dans un cas comme dans l'autre, se trouve malmené. Le coupable peut s'avérer être le narrateur lui-même, celui en qui le lecteur a placé une certaine confiance car il reste le seul repère dans l'univers déroutant dans lequel on l'a plongé.

Malgré tout, au-delà de l'identité du coupable, le détective cherche désormais en priorité à connaître sa propre identité pour regagner l'assurance et la confiance qui lui font défaut. Ce thème attire précisément des auteurs auparavant étrangers au polar :

La question de l'identité est encore largement leur question et elle est à l'origine de leur intérêt pour le récit d'énigme et de la reprise qu'ils en font. Les romanciers novateurs reconnaissent dans le grand texte policier un récit emblématique de la crise du sujet qui est à leur convenance. (Dubois, 1992, 64)

Le détective est en effet en proie à une profonde crise qui ne lui permet plus d'exercer sa profession. Incertain de sa véritable identité, il est fréquemment confronté à son double et à la confusion des rôles. Perdu dans les dédales de son enquête, il se trouve à endosser une autre personnalité, y compris celle du coupable, reprenant ainsi le mythe du *doppelgänger*. Le recours à l'emprunt d'identité par le détective aux abois est un acte désespéré, ultime espoir de s'évader de la réalité trop crue et du trouble intérieur. Dans *Le Réel et son double*, Clément Rosset souligne que ce dédoublement ne peut malgré tout pas apporter de véritable solution :

Le thème du double, l'invraisemblable duplication du réel qu'il présente un instant comme vraisemblable, est d'un effet ambivalent : suggérant du réel aussi bien une échappatoire éventuelle qu'une possibilité de prise en considération. Car le double, s'il ne présente guère d'intérêt en lui-même, sinon celui d'offrir à l'occasion l'incertain recours de l'*alibi*, vaut en revanche par son évocation indirecte de la singularité du réel, étant ce qui est sans double. (Rosset, 1976, 27-28)

La dureté du monde réel ne peut être véritablement contournée : l'alibi que procure l'emprunt d'identité décharge le détective de la responsabilité qui l'écrase – celle de mettre en lumière la vérité dans un monde où tout est remis en question – mais ne résout pas son conflit identitaire. Il en accentue au contraire le clivage.

Ce conflit s'apparente à une allégorie moderne du thème œdipien : en quête lui aussi d'identité, il arrive que le détective finisse par jouer à son insu le rôle du coupable, celui-là même qu'il recherche. Les rôles sont bouleversés, l'énigme reste entière et la perte de

repères est communiquée au lecteur qui, à son tour saisi de doute, ressent le besoin impérieux de voir son malaise se dissiper, le coupable condamné, le détective triompher, prêt à toute interprétation pour accéder à un semblant de clôture :

Parce qu'elle questionne l'identité, parce qu'elle confronte l'individu à la faute, parce qu'elle joue avec sa mort, la narration herméneutique policière reprend la vieille question ontologique de l'être et de son essence avant de rejoindre le point de vue plus contemporain sur l'instabilité de cet être. L'obsession de l'enquête et le délire d'interprétation qui habitent tous les détectives sont entièrement articulés autour de cette interrogation. Sans doute conduisent-ils à une réassurance quant à la spécificité du sujet et de son autre : le coupable est le coupable, le détective est le détective. Mais cette assurance est de courte durée. Car la question demeure et le doute est relancé. C'est ce que l'on voit à ces fréquents transferts et retournements de rôles qui sont bien la grande tentation de tout récit de police, conduisant à une limite régulièrement frôlée où, cette fois, le détective est bien le coupable, le sujet son objet et je un autre. (Dubois, 1992, 65-66)

Pour parvenir à son objectif de confusion des rôles, le polar métaphysique brouille donc les limites entre détective, coupable, victime et suspect pour systématiquement détruire et nier le déroulement codifié et positif du polar traditionnel. On assiste à une véritable déconstruction qui, dans sa version la plus extrême, présente un protagoniste à la fois détective, victime et coupable. Le bien et le mal, le destin et le libre arbitre, sont condensés en un même personnage profondément clivé selon les forces du conscient et de l'inconscient, du réel et de l'illusion identitaire qu'il crée pour s'en évader.

A ce titre, l'illusion est aussi environnante. Il est en effet difficile, dans le polar métaphysique, de discerner le vrai du faux, le réel de l'imaginaire, tant ces limites sont floues. L'une des images utilisées est alors celle du miroir et de ses jeux de dédoublement, de reflet et de déformation du réel : « the sense of a wilderness of mirrors in which the real is obscured by the reflections or simulations made of it by different interests or agencies, simulations that, for the protagonist, are almost impossible to differentiate from reality » (Thompson, 1993, 163). Si l'on prend l'exemple de *La Mort et la boussole* de Borges, le détective ne fait pas la distinction entre ce qu'il croit être la réalité – son intuition d'avoir deviné les plans de Scharlach – et ce qui est véritablement, à savoir que Scharlach l'a piégé à dessein. Baudrillard développe ce thème dans *Simulacres et simulation* : le réel comme l'illusion sont désormais remplacés par le simulacre, qui a par ailleurs modifié le développement de la narration avec l'emploi fréquent de la diachronie, du mouvement temporel circulaire répété à l'infini, de l'effet de réel qui n'est pas le réel. Ces procédés de déconstruction de la narration remettent alors en cause le sens du monde contemporain :

Et si la réalité, sous nos yeux, se dissolvait ? Non dans le néant, mais dans le plus réel que le réel (le triomphe des simulacres) ? Si l'univers moderne nous avait plongés, non dans l'insensé, mais dans une énorme saturation de sens ? [...] S'il ne s'agissait plus d'opposer la vérité à l'illusion, mais de percevoir l'illusion généralisée comme plus vraie que le vrai ? (Baudrillard, 1987, 89-90)

Cette remise en question angoissante des perceptions et des certitudes vient en totale opposition avec le polar traditionnel, qui s'appuie justement sur la distinction inébranlable entre le vrai et le faux. Si ces limites sont désormais floues, il ne peut exister de quête du vrai ni d'enquête fructueuse pour le détective qui doit composer avec la fatalité et le hasard. L'ère de la raison toute puissante est donc bel et bien achevée, on passe de

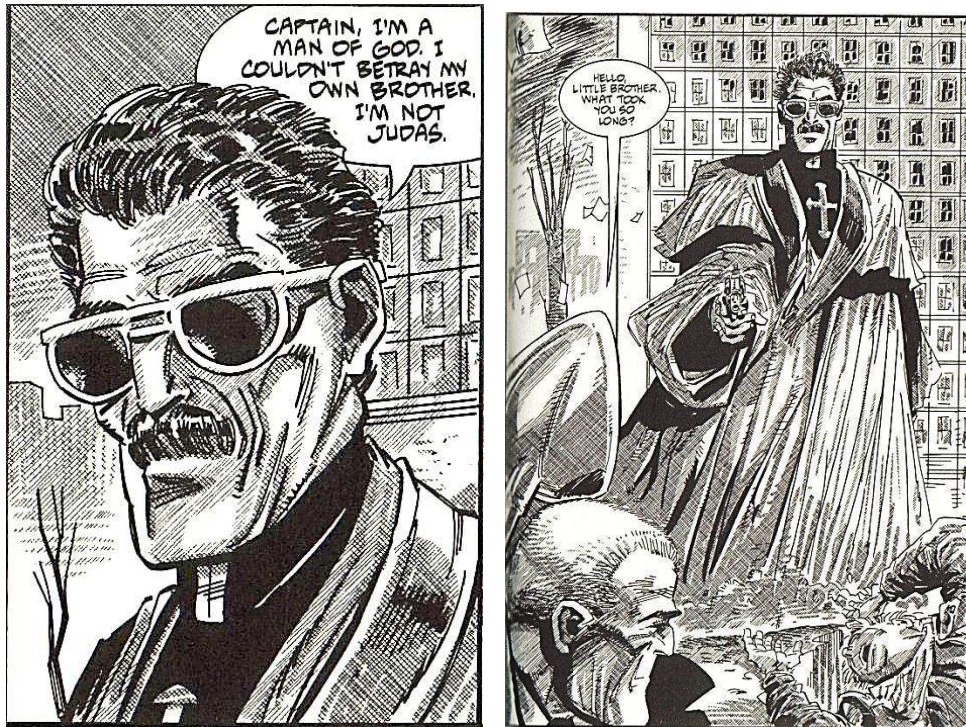
l'utopie rationnelle à la dystopie fataliste. Le détective du polar métaphysique est un personnage fondamentalement perdu, investi d'une mission de justice qui ne fait plus sens. Il n'incarne plus forcément le justicier intègre invariablement placé du côté du bien. Le roman de Jerome Charyn *Maria's Girls* montre ainsi Isaac Sidel dans la dualité de sa fonction de *Police Commissioner* :

"I don't have subpoena powers. I have to go with what I can get."

"And walk a shaky line between legal and illegal."

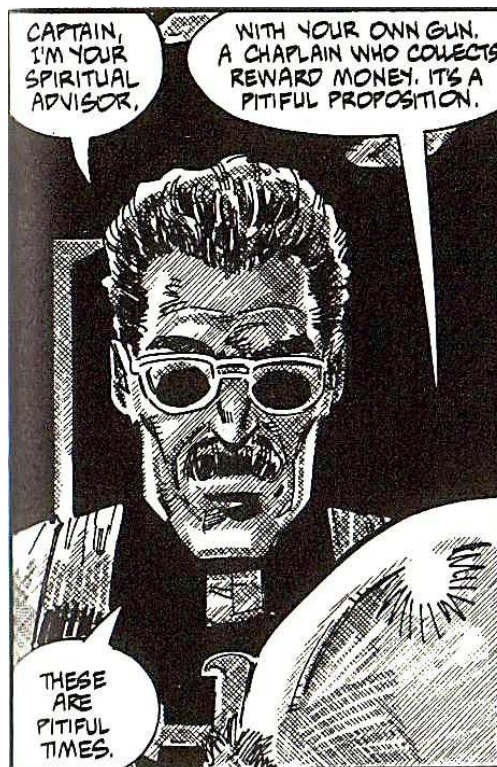
"That's the kind of PC I am," Isaac said. "If the law protects Montalban, then I have to bend it a little."
(Charyn, 1992, 75)

L'auteur souligne du même coup la vulnérabilité de Sidel, qui ne dispose pas de pouvoirs ni de moyens étendus malgré sa fonction. Le jeu dangereux auquel il se livre avec la loi l'amène à franchir résolument la frontière du bien et du mal, si bien que son intégrité est remise en doute aux yeux du public et du lecteur : « The Police Commissioner of New York was part of the Family. » (Charyn, 1992, 227) Le soupçon de son rapprochement avec la mafia pèse bien plus que son infiltration dans la famille Guzmán : se peut-il que Sidel rejoigne les rangs de la Famille ? Cela s'avère n'être qu'une manœuvre de plus pour parvenir à davantage de justice, néanmoins le doute plane longuement sur ses intentions. Il emploie ces méthodes controversées faute de réels pouvoirs ; ses initiatives sont perpétuellement freinées par les restrictions budgétaires, la rigueur administrative ou bien l'opposition de ses supérieurs, qui protègent bien souvent la réputation des notables de la ville. Sidel n'a alors d'autre moyen que de contourner cette rigidité en mettant en péril sa propre réputation, ce qui le conduit tout de même à l'incarcération sur Riker's Island dans *The Good Policeman*, un échec pour le moins inhabituel dans le polar traditionnel. Le détective du polar métaphysique n'a donc pas une position rigide par rapport au bien et au mal, et souvent la limite entre les deux reste ténue. Dans *Family Man*, le frère policier Charles, alias Monsignor, donne l'apparence d'un homme juste, puisqu'il apparaît en prêtre. Sa double fonction de justicier et d'homme de foi placent son intégrité au dessus de tout soupçon :



(Charyn/Staton, 1995, 35, 49)

Le point de vue en contre-plongée et la surélévation par rapport au personnage placé en bas de la case soulignent le pouvoir du policier qui accomplit sa double mission de justice. Néanmoins, cette image manichéenne est contrastée par la corruption et la violence endémiques ; l'association de la croix et du pistolet, absurde et extrême, brouille définitivement la frontière du bien et du mal :



(Charyn/Staton, 1995, 107)

Si les détectives de Paul Auster restent du côté de la loi, leur décalage se situe au niveau de leur capacité à mener l'enquête, mais aussi et surtout, à en supporter les conséquences sur leur propre psychisme. La figure héroïque et quelque peu énigmatique est désormais vue sous son angle le plus humain, celui d'un être faillible, comme on le constate dans *Squeeze Play* : « Until now I had been a rather enigmatic figure, a mysterious investigator who did mysterious things, a man without a life. Suddenly I was a real person. » (Benjamin, 1990, 167) Le détective n'est plus caractérisé par une objectivité à toute épreuve ; il est au contraire perméable aux effets – délétères comme positifs – de l'enquête, car bien plus vulnérable que le privé *hard-boiled* dont il ne partage plus guère les attributs :

I felt lost, like a blind man stumbling around in a darkened house. Even if I was given back my sight, I still wouldn't have been able to see anything [...] A man had asked me to help prevent him from being murdered and I had agreed to do it. Now, a little more than twenty-four hours later, he was dead. I hadn't done my job. Chapman had trusted me with his life, and I had let him down. The damage was mortal, irreparable [...] Maybe I was in the wrong line of work after all. (Benjamin, 1990, 86)

Non seulement Max Klein n'a pu empêcher le meurtre de son client, mais cela conduit de plus à une profonde remise en cause de ses capacités, au découragement et même à la peur : « I remembered that I didn't have a gun anymore. It had been taken away from me last night and lost somewhere in the quarry. I wondered if it would come back to haunt me. » (Benjamin, 1990, 150) L'angoisse d'être hanté par les remords ou les regrets demeure présente tout au long du roman : « It was the kind of choice that never stops haunting you. » (Benjamin, 1990, 70) La notion de choix subit un profond bouleversement par rapport au polar traditionnel où le détective est doté d'une faculté de jugement qui lui permet de prendre objectivement les décisions relatives à son enquête. Ici, il éprouve des difficultés à prendre des décisions tant professionnelles que personnelles. Il doit en effet souvent choisir entre deux options également décevantes ou trompeuses. C'est ainsi que Quinn doit départager le vrai Stillman du faux lorsqu'il aperçoit deux hommes correspondant à sa description : il peut choisir le bon ou bien se tromper, mais il existe aussi d'autres éventualités : qu'il ait imaginé ce double ou qu'aucun ne soit Peter Stillman. Le choix révèle alors la vulnérabilité du détective et laisse entrevoir la possibilité d'une erreur, voire de l'échec, dès le début de son investigation :

What happened then defied explanation. Directly behind Stillman, heaving into view just inches behind his right shoulder, another man stopped, took a lighter out of his pocket, and lit a cigarette. His face was the exact twin of Stillman's [...] Quinn froze. There was nothing he could do now that would not be a mistake. Whatever choice he made – and he had to make a choice – would be arbitrary, a submission to chance. Uncertainty would haunt him to the end. (Auster, 1990, 67-68)

La crainte d'être hanté par l'erreur est une nouvelle fois évoquée. De plus, Quinn s'en remet au hasard, remettant alors en cause le rôle même du détective sur les événements ; le recours au hasard ou au destin présuppose en effet l'incapacité du détective à empêcher Stillman de nuire à son fils. Le détective va alors à l'encontre de forces supérieures contre lesquelles il ne peut rien, ce qui préfigure son probable échec

dans la mission qu'il s'est fixée. Si Quinn vit cette enquête à travers le masque de son détective *hard-boiled* Max Work – « [who] had solved an elaborate series of crimes, had suffered through a number of beatings and narrow escapes » (Auster, 1990, 6) – il prend progressivement conscience de l'impossibilité d'appliquer les méthodes du polar à une affaire réelle. Le polar traditionnel, tel que Quinn l'écrit, se conçoit en effet comme une suite logique, un raisonnement où tout finit par concorder :

Quinn had been a devoted reader of mystery novels. He knew that most of them were poorly written, that most could not stand up to even the vaguest sort of examination, but still, it was the form that appealed to him [...] What he liked about these books was their sense of plenitude and economy. In the good mystery there is nothing wasted, no sentence, no word that is not significant [...] Since everything seen or said, even the slightest, most trivial thing, can bear a connection to the outcome of the story, nothing must be overlooked. (Auster, 1990, 9)

Malgré son sens critique envers le polar et notamment l'inconsistance et l'artificialité de son déroulement, Quinn se glisse dans la peau d'un personnage de fiction, son propre détective Max Work. S'il lui procure l'assurance qui lui fait défaut, Work n'est qu'une illusion et sa présence dans l'enquête sur les Stillman, si professionnelle soit-elle, met à jour un décalage important entre réalité et fiction. Quinn ne semble plus distinguer cette différence et révèle en cela sa profonde solitude, qui le pousse à mettre de côté sa position supérieure d'auteur pour endosser l'identité d'un personnage factice. Doué de toutes ses facultés de jugement, Quinn réaliserait combien cette entreprise est illusoire, voire ridicule ; toutefois c'est un homme plongé dans une profonde crise existentielle. Si l'on a un moment l'impression que Quinn sait où il va, du fait de son expérience en matière de polar, le lecteur constate bien vite qu'il ne s'agit pas d'un acte réfléchi mais d'une tentative désespérée de saisir l'opportunité la plus proche sans réfléchir, comme le souligne Marc Chénétier dans « Paul Auster's Pseudonymous World » :

Who, in effect, could miss, in a trilogy that stages a pseudo-private eye, the anguished echoes of a private "I" who invents his solitude by insinuating himself in the gap open at the heart of filiation and inscribes in all a relation to the Other, who stalks the real with powerless words? [...] It is precisely the heuristic power of solitude that innervates and organizes the narrative of self-discovery produced by Auster's investigators of identity [...] All are indications that the investigation cannot possibly concern the world, that it can only refer the investigator to his own interiority. (Chénétier, 1995, 36-37)

Quinn n'endosse donc pas l'identité de Max Work dans le seul but de résoudre l'affaire Stillman, si tant est qu'il s'agisse d'une véritable affaire. Son objectif inavoué reste de résoudre sa propre énigme identitaire. Sa quête d'identité devient si pressante qu'il est prêt à employer des méthodes qu'il jugerait en temps normal inadaptées à une situation réelle, car tirées de fictions qu'il sait artificielles. Madeleine Sorapure analyse ce transfert de priorités du détective qui voue traditionnellement tout son temps à l'enquête au mépris de toute considération personnelle :

The detective must, it is clear, be a fairly consistent figure with conventional and predictable values in order for him to be able to focus on the mystery that exists outside of him. If a degree of uncertainty exists in the detective's very identity, as it does with Quinn and other "anti-detectives," it will interfere with his ability to resolve the mystery at hand [...] Detection becomes a quest for identity, as the mystery outside releases the mystery inside the detective. Ultimately, as Tani observes, the deconstructive anti-detective novel calls into question the very notion of a stable, consistent self upon which detection and authorship are both predicated. (Sorapure, 1995, 76-77)

L'enquête sur Peter Stillman n'est qu'un prétexte à la quête d'identité du détective sur lui-même. Deux axes contradictoires cohabitent alors chez Quinn : d'une part la volonté de se perdre, d'oublier sa crise existentielle par l'emprunt d'identités, et d'autre part le désir de résoudre cette crise, de retrouver une unité perdue. *L'incipit* de *City of Glass* évoque ainsi de manière récurrente la fuite vers d'autres identités et l'effacement de toute trace de Quinn :

He had, of course, long ago stopped thinking of himself as real. If he lived now in the world at all, it was only at one remove, through the imaginary person of Max Work [...] If Quinn had allowed himself to vanish, to withdraw into the confines of a strange and hermetic life, Work continued to live in the world of others. (Auster, 1990, 10)

La suite du récit ne ressemble que de loin à un polar traditionnel dans lequel Quinn viendrait à bout du cas Stillman. Non seulement cette affaire n'est pas résolue, elle est même définitivement laissée de côté faute d'évènements : Quinn suit Stillman qui ne cherche aucunement à nuire à son fils, qui de son côté disparaît. Il ne peut plus y avoir d'enquête à ce stade, l'affaire sert de pré-texte en contrepoint au véritable enjeu du récit : le dépouillement progressif des identités de substitution de Quinn jusqu'à la mise à nu de son véritable moi. Protégé au début par une épaisse carapace d'alias – Max Work, William Wilson, Paul Auster, et même ponctuellement Henry Dark et Peter Stillman – les protections de Quinn tombent une à une à partir du moment où il perd la trace de Stillman. Le prétexte de l'enquête disparaît, et avec lui la raison d'être qu'il avait nouvellement adoptée. A partir de là, ses pseudonymes n'ont plus cours : il rencontre le « véritable » Paul Auster, qui n'est pas détective mais écrivain, il perd son titre de détective en perdant tour à tour la trace de sa cible et de ses clients, et il perd enfin son appartement après plusieurs mois passés dans la rue dans un farouche déni de l'inexistence de son enquête. Si le personnage principal de *City of Glass* endossait au départ un grand nombre d'identités, à la fin il n'en reste plus aucune, pas même celle de Daniel Quinn, auquel il ne ressemble plus. L'affaire Stillman a servi de long parcours initiatique vers un dépouillement total, une mise à nu dans tous les sens du terme :

To the clear lines of a world that has been cut out from primary colors [...] are opposed the meanderings and drifts of beings whose destiny, then only hope, is to go back inside themselves. Their hope is to enter the womb of the "salutary emptiness within," of non-encumbered space, solitude, vacuity, a place with no line or mark where it becomes *ipso facto* impossible to get lost, where the feeling of "lostness" Auster's protagonists may feel in front of the world is compensated by the absence of all Law. Whence the love they feel for protective places [...] Or else, they may endeavor to become nobody [...] They all end after a gradual process of stripping body and soul bare, an intimately figurative or literal process that tends toward an end by mere evanescence. Austerity means nudity, silence, dereliction, the pure and simple stoicism. (Chénétier, 1995, 37-38)

Ainsi, Quinn se trouve dans une solitude extrême comparable à celle qui caractérise le début du roman, à la différence qu'il n'est désormais plus soumis au regard d'autrui. Il ne s'agit plus d'une solitude relative à autrui mais bel et bien d'un isolement fondamental autour de sa seule existence détachée du monde. Ce repli total suggère un conflit violent entre polar traditionnel et métaphysique, dont le détective fait les frais en tant que figure emblématique du genre. Paul Auster représente ici ces mutations sous l'angle du repli

vers soi et du détachement du monde. Il met par ailleurs en relief, comme Charyn ou Lethem, le recours à l'alcool et aux drogues pour signifier le profond décalage subi par le détective par rapport à sa représentation usuelle.

Cette thématique est ainsi très présente dans *Gun, with Occasional Music*, où Jonathan Lethem présente une société futuriste contrôlée par l'usage de drogues afin d'atténuer les effets négatifs du monde réel : informations, soucis, évènements dramatiques, questions dérangementes... C'est sur ce dernier élément que repose l'intérêt du roman de Lethem, qui ouvre une nouvelle perspective à partir d'un élément récurrent du polar traditionnel – les interrogatoires du détective – placé en décalage dans une société où toute question est perçue comme taboue. Un double paradoxe s'amorce alors : Conrad Metcalf continue avec défiance à poser ses questions dans une société qui ne sait plus les recevoir et oublie grâce aux drogues le malaise qu'elles font naître, tandis qu'il fait lui-même usage de la drogue pour se protéger de la réalité, celle-là même qu'il force les personnes qu'il interroge à affronter. Le décalage entre ces deux postures entraîne inévitablement une fragmentation interne chez le détective, tour à tour dépendant et rebelle :

Often midway through the morning I start to kid myself that I dried out during the night and that I don't need it anymore and won't ever need it again, and then it hits me, I *really* dry out, and I start rifling through my belongings to find another packet and a straw [...] Believol is funny stuff. It would be nice to succumb, and really inhabit the comfortable, reassuring world it provides – I guess that's why so many people do. But it's not for me. My sceptical faculties overcompensate and, in effect, the ingredient backfires [...]

I decided to find out what make was in the envelope. It was another buffer to put between me and this new world. I was afraid that when I started asking questions, I wouldn't like the answers I got. I wanted the make to help me forget all my questions [...] My bloodstream was crying for some addictol, the one ingredient no blend left out. And maybe, too, there was a part of me that wanted, finally, to let go and buy into the generic reality [...] I'd laughed at plenty of junkies in my day, all the while making damn sure I had a straw for my nose when I needed it, and now I went back and apologized to each and every one of them. My system was trying to run without the fuel that had made it go for years, and it was hell. (Lethem, 1994, 70-71, 214, 217, 240-241)

Metcalf oscille donc entre dépendance et affranchissement dans ce qui s'avère un véritable combat interne qui fait écho aux difficultés liées à sa marginalité, tour à tour revendiquée et subie là aussi. Ainsi, contrairement aux autres, il ne se drogue pas pour gommer le malaise des questions auxquelles il a dû répondre, mais à celles qu'il doit poser. En cela, il affirme sa singularité – il évite le malaise du questionnement en posant lui-même les questions – mais ne supporte pas toujours le poids de sa différence. Il retombe alors dans la dépendance commune en se droguant. Au cours de notre entretien, l'auteur a souligné la double implication de l'usage de la drogue, qui permet à la fois de s'évader hors de la réalité tout en maintenant le personnage dans la réalité de sa dépendance :

I believe that ultimately the drugs in my fiction – as in the real world – are deeply neutral technologies, which reflect back the projected intention and circumstance of their use. Like art, like superpowers, and like media, drugs are poised on a knife's edge between their potential as means of rehumanization, communication, and liberation, and their potential as means of dehumanization, alienation, and self-exile. (Lethem, 2004)

L'alcool, bien que beaucoup moins présent, joue dans *Gun, with Occasional Music* le même rôle à la fois d'évasion et d'ancrage inéluctable : « The bottle he produced was half empty to begin with, and we didn't have to struggle to finish the job. It hit my empty stomach pretty hard, but that was fine with me. » (Lethem, 1994, 214) Metcalf et son collègue Walter Surface sont deux privés d'une époque révolue. Même si Surface est un singe évolué, il incarne une image anachronique du détective, et leur addiction à l'alcool relève de ce cliché *hard-boiled* qu'ils maintiennent à tout prix, comme seul vestige d'un code de valeur désuet et galvaudé.

L'alcool est aussi un élément significatif de l'évolution du narrateur de *The Locked Room*. Secoué par un profond clivage entre sa personnalité et celle de Fanshawe, dont il usurpe la place, le narrateur use de tous les moyens pour dissocier leurs deux existences, en renonçant d'abord à écrire un livre sur Fanshawe, puis en partant seul pour la France, où l'alcool s'impose à lui comme le moyen de perdition ultime :

A month is a long time, more than enough time for a man to come apart. Those days come back to me in fragments when they come at all, bits and pieces that refuse to add up. I see myself falling down drunk on the street one night, standing up, staggering towards a lamppost, and then vomiting all over my shoes [...] I was fucking my brains out of my head, drinking myself into another world. But if the point was to obliterate Fanshawe, then my binge was a success. He was gone – and I was gone along with him. (Auster, 1990, 345-346)

Le résultat laisse perplexe : le narrateur s'est finalement détaché de Fanshawe, mais au prix d'un détachement avec sa propre personnalité, comme s'il n'existait qu'à travers Fanshawe. Echapper à ses angoisses, s'évader de la crise identitaire pour mieux s'oublier ou mieux se retrouver semblent alors illusoire. L'alcool et la drogue sont présentés comme des portes de sorties éventuelles pour satisfaire cette nécessité de détachement et de facilité. Or, Charyn précise dans notre entretien que ces échappatoires ne sont qu'artifices qui ramènent d'autant plus brutalement à la froide réalité : « I think drugs and religion are there but I don't think they are critical ingredients: they identify but they don't really define. It's an escape into violence. » (Charyn, 2004) La distinction que Charyn établit entre identification et définition marque l'écart irréductible entre enquête et quête identitaire. L'expérimentation du polar métaphysique réside en effet bien souvent dans le fait que le détective, qu'il soit amateur ou professionnel, commette l'erreur de calquer les méthodes d'enquête à sa propre quête identitaire, afin d'en extraire sa véritable identité. Naissent alors autant de pistes narratives à explorer : la déception de l'espoir d'un protagoniste en crise et capable d'erreur, le décalage entre l'identification à un modèle de détection rationnelle traditionnelle et la quête subjective de définition. Le recours à la drogue et à l'alcool intervient lorsque cette méthode a échoué ; le protagoniste se tourne alors, comme le narrateur de *The Locked Room*, vers l'autodestruction dans l'espoir vain d'en extraire là aussi sa véritable essence. Dans les deux cas, détection et alcool ou drogue incarnent un même espoir d'unité et de sérénité retrouvées, incarné par Harriet Welsh, la détective de « The Insipid Profession of Jonathan Horneboom » : « for Harriet, shadowing was therapeutic. It placed her in her

deepest, truest self ». (Lethem, 2006, 92) Après avoir subi l'échec de ces deux « méthodes », le détective sombre vers le néant : il n'était déjà plus le privé dur à cuire mais une figure mouvante, qui voit désormais ses contours s'effacer encore davantage, parfois jusqu'à la transparence. C'est le cas dans *City of Glass*, *Ghosts* ou *Gun, with Occasional Music*. Parfois encore, il se résigne à accepter ces contours incertains et ce moi essentiellement clivé, tel le narrateur de *The Locked Room* :

I don't claim to have solved any problems. I am merely suggesting that a moment came when it no longer frightened me to look at what had happened. If words followed, it was only because I had no choice but to accept them, to take them upon myself and go where they wanted me to go. (Auster, 1990, 346)

Un *happy ending* parodique est même envisagé dans « The Insidious Profession of Jonathan Horneboom » lorsqu'Harriet rencontre l'étudiant en art Richard DeBronk, lui aussi en décalage avec l'univers qui l'entoure. Harriet est une détective à peine esquissée, uniquement définie par l'anachronisme de ses manières *hard-boiled*. A l'issue de la nouvelle, elle semble s'effacer encore davantage, « running the agency at a remove. » (Lethem, 2006, 101)

Le décalage d'Harriet fait écho aux autres détectives de Lethem, tels Metcalf, Essrog, ou les détectives anonymes d'« Access Fantasy » et « The One about the Green Detective ». Il est bien souvent question d'anachronisme, de méthodes et de manières désuètes, *hard-boiled*, dans un présent, voire un futur, qui ne reconnaît plus ce style. Il peut aussi s'agir d'un décalage incongru, tel le détective Surface, le singe évolué de *Gun, with Occasional Music*. Anachronisme et incongruité se trouvent mêlés dans « The Insidious Profession of Jonathan Horneboom ». Harriet Welsh, suivant la tradition *hard-boiled* des femmes détectives, en présente tous les clichés, à commencer par une allure masculine :

Putting her feet back up on the desk, she opened her drawer and took out the catalog from Wily E.'s Surveillance Supplies and a half tomato sandwich. The sudden rough language was a calculated effect [...] Harriet reflexively patted at the notebook she kept in the kangaroo pocket of her sweatshirt. Just give me someone to follow, she thought, and I'm a kid again [...] She'd made her childhood spying book her work, and she's made her work her life. (Lethem, 2006, 49, 53, 62)

Le contraste entre ces caractéristiques d'un autre temps et le cadre contemporain engendre un contexte burlesque propre à la parodie. Harriet rêve de « puzzle to solve, a locked-room mystery » mais son client ne lui propose qu'une mission loufoque : « I want to be followed » (Lethem, 2006, 51-52) Harriet est tournée en ridicule justement parce qu'elle se réclame de codes de détection tout à fait désuets : « "Hey, you're the one with the comic-book career [...] You really keep whiskey in your desk. Like a private eye [...] You're just so cool." » (Lethem, 2006, 77, 82) Loin d'être prise au sérieux, Harriet s'évertue à enquêter sur son étrange client, révélant un besoin d'être reconnue toujours dissimulé sous une attitude nonchalante et dure à cuire. Le lecteur accède très difficilement à son intériorité. Tout comme dans « Access Fantasy » ou « The One about the Green Detective », Harriet est une figure à peine esquissée pour mieux la déconstruire. Parodie, emprunt, déconstruction, sont au cœur de ces nouvelles, comme

Lethem l'exprime dans la postface à « The Inspid Profession of Jonathan Hornebom (Hommage Heinlein) » :

An editor, in the project of rejecting the piece, wrote me a worried letter to say I'd either consciously or unconsciously plagiarized Heinlein's [novella, "The Unpleasant Profession of Jonathan Hoag"]. I retitled it to make the homage self-evident, but the incident was jangling, one of my earliest brushes with a confusion over the shades between "parody," "appropriation," "influence," "quotation" and "theft". (Lethem, 2006, 106)

Lethem crée un lien hypertextuel, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, en pastichant la nouvelle originale « The Unpleasant Profession of Jonathan Hoag ». Il prolonge ainsi la double expérimentation narrative entreprise par Heinlein en 1942 : il s'approprie d'une part le mélange entre science-fiction et détection initié par Heinlein, et ouvre d'autre part la nouvelle à de multiples intertextes en faisant de Breton, Eluard, Tsara, Aragon et Ernst des personnages de sa nouvelle. Il renomme de plus le personnage central, faisant ainsi écho aux doubles imaginaires ailés de Max Ernst, Hornebom et Loplop. Au niveau métatextuel, Harriet et DeBronk font équipe dans l'enquête sur Hornebom, alliant une nouvelle fois détection, support textuel et pérambulation : « "I'm a researcher," she said. "Like you. Sometimes it involves... footwork." » (Lethem, 2006, 68)

Face à l'étiolation ou à la parodie de la figure du détective, l'énigme n'est donc plus au cœur du polar et n'est souvent pas résolue. Au contraire du polar traditionnel qui conclut sur un succès et fait même abstraction de ce qu'il advient ensuite, le polar métaphysique entreprend plutôt d'explorer cette recherche de solution et de soi, et les échecs qu'elle engendre, en proposant une réécriture de l'enquête à travers la quête personnelle du détective.

2.2.2 De l'enquête à la quête de soi

Le polar métaphysique allie, dans son appellation même, détection et introspection, enquête sur une affaire et quête identitaire. Cette double trame repose premièrement sur la connaissance commune du polar traditionnel, et de sa réputation de mener d'une énigme à sa solution par le biais de l'enquête d'un détective, personnage doué des capacités de raisonnement nécessaires à l'aboutissement de celle-ci. Ce postulat de départ constitue la clé de voûte du polar métaphysique, qui s'appuie sur cette réputation d'infailibilité pour la déconstruire ensuite. Il n'existe en effet sans doute pas de genre aux règles aussi codifiées et surtout connues de tous. On se tourne vers le polar en connaissance de cause, on sait à l'avance ce que l'on va y trouver. D'où la prise de risque calculée et le réconfort suscités chez le lecteur par un genre qui tout de même surprend dans son habileté à parvenir presque toujours au dénouement de façon originale, mais

dont la trame générale reste invariablement connue du lecteur. Le polar métaphysique entreprend de bouleverser cette routine rassurante en intégrant des éléments perturbateurs fondamentalement incernables et imprévisibles : la psychologie, l'introspection, le doute, la contingence... La trame de l'enquête est alors doublée d'une quête identitaire intérieure, qui va suivre, emprunter à, et finalement empiéter sur l'enquête extérieure.

Démuni face à la crise existentielle qui le trouble, le détective, on l'a vu, se tourne vers ce qu'il connaît le mieux pour y faire face : la détection. Cette méthode connue pour résoudre les enquêtes les plus diverses dans tous les polars est appliquée par le détective pour résoudre ses propres problèmes. Il n'est alors qu'un lecteur de polar de plus : il sait que les méthodes de détection du polar triomphent invariablement des énigmes les plus complexes, pourquoi alors ne pas les appliquer ? Le polar métaphysique réalise là une mise en abyme globale : le détective est placé en position de lecteur de polar, et de fait en proximité avec le lecteur, avec qui il partage cette connaissance des caractéristiques du polar traditionnel. Dans le même temps, le lecteur accède au niveau du détective : sa perception du polar est modifiée car il n'est plus en position de recevoir ce que le polar a l'habitude de lui offrir. Le lecteur est donc poussé hors de ses retranchements et doit s'initier à l'inattendu, à l'incertain, auxquels le polar traditionnel ne l'a pas habitué. Déstabilisés dans leurs rôles respectifs, le détective-lecteur et le lecteur-détective quittent la trame unique et rassurante de l'enquête policière pour baigner dans l'univers inquiétant de la quête identitaire, dont ils sont tous deux les explorateurs non-initiés. Madeleine Sorapure met l'accent sur ce bouleversement des règles traditionnelles dans « *The Detective and the Author: City of Glass* » :

The detective is successful only insofar as he is able to attain the position of the author, a metaphysical position, above or beyond the events of the text.

No doubt, the satisfaction of reading traditional detective fiction – of both the classic British and the “hard-boiled” American type – derives from the implicit assurance that detective and reader will eventually ascend to the position of the author [...] Most anti-detective fiction calls into question not the abilities or efforts of the individual detective, but rather the methodology of detection itself [...]

All of the author-characters in the novel – Quinn, Stillman, “Auster,” and the narrator – try to apply the logic of the traditional detective story to their experiences as detectives, and instead realize, in varying degrees, the inadequacy and inaccuracy of the genre’s presuppositions [...]

[Quinn] approaches the Stillman case as if it were more or less another story, and he feels he can solve it by applying the same principles that he applied in the fictional world of his detective stories [...] Quinn begins to realize that the case isn't developing as it should, or rather, that the case isn't developing as a story would. (Sorapure, 1995, 72-73, 79)

La lecture d'un polar métaphysique produit une double mise en abyme qui met en scène un détective-lecteur de polar s'inspirant des méthodes de détection de fictions pour mener une enquête et entreprendre, par la même occasion, une quête métaphysique inspirée des mêmes méthodes. Le lecteur suit les pérégrinations d'un autre lecteur-auteur de polar-protagoniste qui s'inspire des personnages qu'il a lus ou imaginés. On sent bien alors l'échec poindre dans les deux démarches du détective : quête et enquête se basent sur des méthodes, au demeurant infaillibles, qui s'avèrent inappropriées, au vu de cet extrait de *The Locked Room* :

It went on for months, and each day the material expanded, grew in geometric surges, accumulating more associations, a chain of contacts that eventually took on a life of its own. It was an infinitely hungry organism, and in the end I saw that there was nothing to prevent it from becoming as large as the world itself [...] One might say that this surplus of knowledge was the very thing that proved I was getting somewhere. I was a detective, after all, and my job was to hunt for clues. Faced with a million bits of random information, led down a million paths of false inquiry, I had to find the one path that would take me where I wanted to go [...]

What it boiled down to, I think, was a question of method [...] If nothing else, I knew that each time I failed, there would be one less place to look. Months went by, more months than I would like to admit. I spent most of my time looking for Quinn, the private detective who had worked for Sophie [...] As a last resort, I considered hiring another private detective to look for him. (Auster, 1990, 332-333)

Le narrateur s'attaque à une énigme – où est Fanshawe ? – qui ne s'éclaircit pas au cours de son enquête mais qui, au contraire, s'étend jusqu'à devenir l'énigme universelle, celle de l'existence même. Devant cette tâche incommensurable, l'échec est prévisible et le protagoniste se perd dans le dédale de renseignements qu'il acquiert sur Fanshawe, si bien qu'il en arrive à une spirale sans fin : un détective à la recherche de Fanshawe qui tente de retrouver le détective qui recherchait Fanshawe avant lui. Il devient alors nécessaire pour le narrateur de croire en l'existence d'une réponse face à ce flot d'informations qui finalement ne lui apprend rien de ce qu'il voudrait savoir. Au lieu de retrouver la trace concrète de Fanshawe, le narrateur se replie vers les indices collectés pour sa biographie de Fanshawe ; l'acte de détection se confond avec l'acte d'écriture, tant les deux démarches partagent des caractéristiques similaires :

The book existed for me now only in so far as it could lead me to Fanshawe, and beyond that there was no book at all. It had become a private matter for me, something no longer connected to writing. All the research for the biography, all the facts I would uncover as I dug into his past, all the work that seemed to belong to the book – these were the very things I would use to find out where he was [...] I was piecing together the story of a man's life. I was gathering information, collecting names, places, dates, establishing a chronology of events [...] I knew that I had to find him – that nothing would be settled until I did. This was the given, the first principle, the mystery of faith: I acknowledged it, but I did not bother to question it. (Auster, 1990, 316-317)

Une double dynamique chiasmique est donc établie : la biographie sert de pré-texte au narrateur pour retrouver Fanshawe, de même que la recherche de Fanshawe nourrit l'écriture de la biographie. L'amalgame entre l'investigation « professionnelle » dans le cadre du livre et la recherche personnelle de Fanshawe pour satisfaire le désir du narrateur se manifeste par son incapacité à dissocier les deux et à remettre en question l'efficacité de sa méthode et le bien-fondé de sa recherche. L'enquête professionnelle, devancée par la nécessité personnelle d'aboutir dans ses recherches et de regagner le contrôle sur sa vie, est dirigée à distance par la volonté toute-puissante de Fanshawe. L'enquête biographique devient alors avant tout motivée par le désir paradoxal de s'affranchir de l'influence de Fanshawe, et même d'inverser ce rapport de force en le dominant. A ce stade, la portée métaphysique de l'enquête a donc pris le pas sur l'investigation traditionnelle : le détective ne dispose plus de l'objectivité nécessaire au succès de son entreprise et il se retrouve, tout au long de *The New York Trilogy*, confronté aux conséquences de son amateurisme. Ainsi, Quinn et Blue réalisent assez tard l'inadéquation de leurs méthodes traditionnelles, empruntées aux romans et revues policières, dans le contexte de leur enquête :

Like most people, Quinn knew almost nothing about crime. He had never murdered anyone, had never stolen anything, and he did not know anyone who had. He had never been inside a police station, had never met a private detective, had never spoken to a criminal. Whatever he knew about these things, he had learned from books, films, and newspapers [...] it was all a question of method [...] He had always imagined that the key to good detective work was a close observation of details. The more accurate the scrutiny, the more successful the results. The implication was that human behavior could be understood, that beneath the infinite façade of gestures, tics, and silences, there was finally a coherence, an order, a source of motivation. (Auster, 1990, 8, 80)

Quinn symbolise le détective amateur qui, à défaut de connaître le véritable travail de détective, calque ses méthodes sur celles des polars sans les remettre en question. Il se raccroche à un genre qui présente traditionnellement le cadre sécurisant qui manque à sa vie. Persuadé que cette enquête peut le sauver, il commet dès le départ l'erreur d'être inclus dans l'investigation, alors que les détectives de romans dont il s'inspire restent objectifs et détachés de toute implication à l'enquête. L'erreur de Quinn est donc double : s'inspirer tout d'abord de méthodes valables seulement dans les romans, et ensuite ne pas les suivre à la lettre en s'impliquant personnellement dans l'investigation. De son côté, Blue bénéficie de plus d'expérience dans ce domaine puisqu'il est bel et bien détective privé. Toutefois, son détachement vis-à-vis de l'enquête est nuancé par sa jeunesse, son manque d'expérience, et par l'influence de ses modèles : Brown, dont les méthodes sont dépassées, et surtout les films et revues qu'il affectionne, tout professionnel qu'il est :

He has a particular weakness for movies about detectives, since there is a natural connection, and he is always gripped by these stories more than others [...] He is a devoted reader of True Detective and tries never to miss a month [...] There is one short article that strikes a chord in Blue, and even after he finishes the magazine, he finds it difficult not to keep thinking about it. Twenty-five years ago [...] a boy was murdered [...] Blue is deeply moved by this. If it were possible, he would like nothing better than to drop what he's doing and try to help [...] He realizes that twenty-five years ago he too was a little boy and that had the boy lived he would be Blue's age now. It could have been me, Blue thinks. I could have been that little boy. (Auster, 1990, 169-170, 191)

Blue se laisse toucher par les films et revues de détection, et cette attitude influençable se retrouve dans sa manière d'appréhender les affaires, comme le suggèrent les termes « weakness », « gripped » ou encore « devoted » et « deeply moved ». Son empathie pour la victime, un enfant sur lequel il effectue un transfert, laisse présager d'une certaine vulnérabilité qui contribuera à son implication profonde dans l'affaire Black. Là encore, l'application de méthodes inadaptées et l'absence de détachement du détective le conduisent à l'échec et même à sa perte :

His method is to stick to outward facts, describing events as though each word tallied exactly with the thing described, and to question the matter no further [...] the report confines itself to known and verifiable facts, and beyond this limit it does not try to go. Faced with the facts of the Black case, however, Blue grows aware of this predicament [...] It's as though his words, instead of drawing out the facts and making them sit palpably in the world, have induced them to disappear. This has never happened to Blue before [...] it suddenly occurs to Blue that he can no longer depend on the old procedures. Clues, legwork, investigative routine – none of this is going to matter anymore. But then, when he tries to imagine what will replace these things, he gets nowhere [...] He thinks that perhaps a truthful account of the past week would include the various stories he has made up for himself concerning Black [...] But Blue brings himself up short, realizing that they have nothing really to do with Black. This isn't the story of my life, after all, he says. I'm supposed to be writing about him, not myself. (Auster, 1990, 174-175)

Blue possède une longueur d'avance sur l'amateur Quinn : il prend conscience à temps de l'inadéquation de ses méthodes. Toutefois, il ne parvient pas à en trouver de

meilleures par la suite et l'enquête le ramène invariablement à lui-même. Ce n'est qu'après de longues semaines qu'il trouve la force de se dégager de l'affaire sans avoir pu la résoudre. Totalement accaparé par Black jusque-là, il est devenu étranger à lui-même : il s'extrait de l'affaire qui l'a arraché à sa propre vie, le laissant profondément marqué et sans le moindre repère. Les détectives de la *New York Trilogy* échouent donc dans leurs enquêtes et sont laissés dans un état de vide fondamental. Cependant, par-delà ce constat se pose pour le lecteur la question du sens : l'affaire pouvait-elle être résolue par un détective plus aguerri ou n'y avait-il de toute façon aucun sens à tout cela ? Aucune réponse concrète n'est apportée dans *The New York Trilogy* ; le lecteur est laissé dans le doute et l'expectative.

La question du sens est aussi posée dans la nouvelle de Jonathan Lethem « The One about the Green Detective », parue dans l'anthologie *Unusual Suspects*. La référence au film *Usual Suspects* rappelle l'opposition entre polar traditionnel et métaphysique. Cette nouvelle repose sur une métaphore filée humoristique. Les affaires du jeune détective Oscar Fife sont en effet traitées comme des histoires drôles, à commencer par leur intitulé qui, comme le suggère le titre même, rappelle une anecdote humoristique. L'humour est ensuite présent à trois niveaux de la narration. D'une part l'inexpérience d'Oscar Fife est relatée sur un ton humoristique qui se moque du détective. De plus, la cible de l'agence de détection pour laquelle travaille Fife est précisément les histoires drôles et leurs prétendues implications dans de véritables affaires. Et enfin, le lecteur lui-même est l'objet d'une farce puisqu'il est privé de point de référence tout au long de la nouvelle. Il est en effet maintenu dans l'incertitude quant à la part entre histoire drôle et affaire à proprement parler. Il subit les mêmes tromperies que le détective qui ignore la véritable mission de l'agence qui vient de le recruter. Il reste, de manière imagée, tout comme Fife : abandonné au bord de la route, encore sonné par le tour que l'on vient de lui jouer. La dernière phrase de la nouvelle sonne en effet comme un coup de grâce pour le lecteur perdu : « That's all. What do you want, a punch line ? » (Lethem, 1996, 150) En quelques pages, l'auteur entraîne le détective et le lecteur dans une spirale humoristique qui les fait passer du rire à une fin brutale qui anéantit leur confiance et leurs certitudes. Cette nouvelle résume bien le projet du polar métaphysique et sa volonté de bouleverser et renouveler les conventions du polar traditionnel. Si Paul Auster décontenance lecteur et protagoniste par le recours à la mise en abyme, Lethem choisit l'humour et l'ironie comme outils déstabilisateurs dans cette nouvelle, mais aussi dans *Motherless Brooklyn*, où Franck Minna semble avoir dissimulé un indice dans l'histoire drôle qu'il demande à Essrog de raconter avant de mourir : « Of course, the joke had been designed to get me there sooner [...] But why had Minna buried information in a joke to begin with ? » (Lethem, 1999, 200-201) Il semble ne pas y avoir de sens à cette histoire : Essrog peut seulement supposer que Minna y a placé un message à son

attention. Et s'il a deviné juste, il ignore pourquoi Minna a fait cela. L'utilisation de l'humour dans le domaine rigoureux de l'enquête déstabilise totalement le lecteur et le détective, qui est traditionnellement celui qui manie l'humour et le *witty talk*. Lethem poursuit dans cette voie nouvelle dans le recueil *Men and Cartoons*. « The Vision » se déroule ainsi autour d'un jeu de rôles pratiqué en société qui rappelle « Murder in the Dark » de Margaret Atwood. Le jeu, appelé « Mafia », parodie une enquête policière :

According to the rules of Mafia, the group of fourteen comprised a "village" – except that three of us were "mafia" instead: false villagers working to bring the village down [...] Night was when we closed our eyes and lowered our heads – "The village is asleep," Adam explained – with the exception of the three Mafiosi. They instead kept their eyes open, and by exchange of glances silently conspired to select a villager to kill. The victim would be informed of his or her death by the narrator, when night was over, and then make an orderly exit from the game.

Day, by contrast, was chaos, a period of free talk and paranoia among the sincere and baffled villagers – who, of course, included three dissembling Mafiosi. Each day closed with the village agreeing by democratic vote on a suspect to banish. This McCarthyesque ritual lynching brought about night, and another attack from the mafia. And so on [...]

Mafia was kind of fun, I decided. It elicited from us heaps of behavior: embarrassment and self-reproach, chummy consensus building that curdled at a moment's notice to feints of real paranoia and isolation, even measures of self-righteous, persecuted fury. The intensity was enthralling, but it was also strangely hollow, because it lacked any real content. For all the theatrics, we revealed nothing of ourselves, told no tales. It was that for which I yearned. (Lethem, 2004, 6-7, 9)

Dans ce schéma abstrait de polar, le déroulement reste très codifié, comme le montrent les termes « rules » et « ritual », pour remettre l'ordre dans ce « chaos ». La mission du bien contre le mal est orchestrée par le narrateur, dont le rôle est déterminant : « You need a strong narrator » (Lethem, 2004, 6). Malgré un déroulement logique et l'objectif de faire triompher le bien sur le mal, on constate que cette opposition manichéenne n'est qu'une apparence. C'est là que se dessinent les caractéristiques du polar métaphysique : mafiosi et villageois sont indistincts, la justice des villageois est expéditive, « McCarthyesque », basée sur le soupçon, et surtout, le jeu révèle vite son artificialité. Le narrateur de la nouvelle – qui n'est pas le narrateur du jeu – souligne son désir d'une véritable profondeur dans ses échanges avec les autres joueurs, et au lieu de jouer, se laisse entraîner dans ses pensées. L'aspect factice et abstrait du polar traditionnel – qu'il qualifie de « pantomime of murder, a Punch-and-Judy show » (Lethem, 2004, 26) – est mis en relief dans cette parodie qui, pour reprendre les propos de Deleuze dans sa « Philosophie de la Série Noire », « nous montre dans le réel des directions que nous n'aurions jamais trouvées tout seuls » (Deleuze, 2002, 119). Lethem propose en effet une nouvelle lecture autoréflexive du jeu d'investigation à travers les interrogations du narrateur sur les implications du jeu dans les rapports entre joueurs et sur le sens du jeu lui-même.

La question du sens est aussi fréquemment posée tout au long de *Squeeze Play*. La rupture avec la logique infaillible du polar traditionnel est mise en avant avec une note d'humour par Max Klein au début du roman : « As they used to say in the sixties, you're either part of the solution or part of the problem. » (Benjamin, 1990, 30) Cette phrase souligne la fin d'une distinction nette entre bien et mal, de l'objectivité et de l'assurance du détective, évoquées à nouveau un peu plus loin : « Things didn't necessarily make

sense, but they were there, out in the open, and I had to live with them now and try to make them a part of me. » (Benjamin, 1990, 47) L'absence de sens perdure du début de l'enquête jusqu'à son dénouement et au-delà, contrastant à nouveau avec le polar traditionnel :

If, as you say, you don't know anything about the agreement it refers to, then the letter hardly even makes sense. I wonder if you've considered the possibility of a hoax, something written by a crank, or maybe even a practical joke from one of your friends [...] Everything was something else, and nothing was what it was supposed to be. (Benjamin, 1990, 30, 105)

Le thème de la farce intervient là aussi comme ultime tentative de fournir une explication plausible, aussi farfelue soit-elle, à une situation insensée. On tend alors vers l'absurde ; Klein ne parvient finalement à conclure son enquête que par l'intervention de la chance et du hasard, et non par ses propres facultés :

I had gone all around the world, and now that I was back I saw that my starting place had been my destination all along. I had ventured out looking for pious truths and all-encompassing answers, and I had discovered that the only things that really mattered were of no apparent consequence – the remarks of a ridiculous cab driver and a piece of unorthodox strategy in a baseball game. (Benjamin, 1990, 186)

En laissant planer le doute sur les indices qui ont conduit à la conclusion de l'affaire, *Squeeze Play* remet donc en cause à la fois les capacités du détective et l'existence d'un véritable ordre des choses.

Les polars de Jerome Charyn présentent la même remise en cause du processus d'investigation en s'appuyant sur l'inadéquation entre le crime commis et les méthodes mises en œuvre pour en punir le coupable. Les affaires ne semblent jamais se présenter de manière traditionnelle. Ainsi dans *Citizen Sidel* a-t-on affaire à « a corpse without a corpus delicti » (Charyn, 1999, 128), tandis que *Marilyn the Wild* souligne l'abandon des conventions en matière de crime : « These roaches appear on the Champs-Élysées, stick up a bank, and crawl into their holes. What can one do? No grid, no organized gang, no strict underworld. Nothing but roaches, isolated roaches. » (Charyn, 2002, 184) Au contraire du polar traditionnel très codifié, le polar métaphysique prend de court le détective : il ne sait pas répondre efficacement au crime car il ne le cerne plus. Il se lance malgré tout dans l'enquête, mais à corps perdu, sans user des outils adéquats, « like a detective prowling for clues in a sea of words » (Charyn, 1990, 14). L'enquête est alors presque assurée d'échouer et, au contraire des détectives amateurs de Paul Auster, Sidel est conscient de la futilité de son entreprise : « It was one more mission without an end. » (Charyn, 1992, 51) Si cet exemple amène à se demander si un polar où l'enquête échoue reste bien un polar, qu'en est-il de ses personnages récurrents, eux aussi des éléments très codifiés du genre ?

2.2.3 La distorsion des figures récurrentes

La redéfinition des modèles du polar traditionnel passe par trois axes principaux : une distorsion du rôle de la femme fatale, une dévalorisation des personnages antagonistes, et un effacement des frontières entre personnages principaux et secondaires visant à mettre en péril le statut privilégié du détective. Si l'on considère le premier axe, William Marling rappelle les origines de la femme fatale, rôle typiquement rigide et codifié :

In hard-boiled fiction [...] the protagonist's involvement with her may range from mild flirtation to passionate sex, but in the denouement he must reject or leave her, for the revealed plot shows her to be one of the causes of the crime.

Like the hard-boiled hero, the femme fatale dates to classic myth. Examples are Circe, who turned Odysseus' men into swine in Book X of *The Odyssey* and the Sirens, whose beauty and alluring song attracted his sailors in Book XII [...] The necessity of extra-human help in resisting the femme fatale's sexual temptation is an ancient feature of the archetype; adherence to the "code" fills this role in the hard-boiled novel.

Medieval Grail Romances developed several more noble types: the compassionate Queen, *La Belle dame sans merci*, and the true love. An important attribute of the hero became his ability to distinguish between types of women and to respond accordingly, to discern "good women" from bad. (Marling, 2001)

L'archétype de la femme fatale suit la même déconstruction que les autres codes du polar traditionnel. Elle incarnait, selon Benoît Tadié, à la fois « le recyclage d'archétypes anciens – Eve, Lamia, Mélusine ou Christabel – et la marque d'un puritanisme misogyne ». Le polar métaphysique y ajoute désormais « l'expression des peurs masculines suscitées par l'émancipation de la femme » et son désir de parité. (Tadié, 2006, 84) On tend alors vers une absence de limites claires entre personnages féminins et femmes fatales ; le polar métaphysique présente en effet des femmes qui n'ont pas de place déterminée sur l'échelle du bien et du mal, dont les frontières sont de toute manière estompées.

Jerome Charyn dresse ainsi, à travers les épisodes de la série *Isaac Sidel*, le portrait de Margaret Tolstoy, alias Anastasia ou Magda Antonescu, personnage clé insaisissable et protéiforme. Amour de jeunesse de Sidel, celui-ci lui reste attaché toute sa vie, et sa passion est ravivée à chacune de ses apparitions. A douze ans en 1942 à Paris, Magda participe à la vie mondaine nazie en tant qu'épouse du « Butcher of Bucharest » (Charyn, 1992, 115), responsable du génocide de Juifs et de Gitans. Sous le nom d'Anastasia, elle est ensuite élève dans la classe d'Isaac pendant quelques mois puis disparaît. Cinquante ans plus tard, il pense la reconnaître et se lance à sa recherche. Rebaptisée Margaret Tolstoy, elle séduit les mafieux et les espionne à la solde de LeComte, haut responsable du FBI, supérieur et nemesis de Sidel. Lorsque ce dernier souhaite soustraire Anastasia à ce milieu, il échoue : elle sert trop les intérêts de LeComte, qui trouve là en Sidel une faille déterminante. Il le fait souffrir en envoyant Anastasia dans les missions les plus risquées :

She'd be swindling men until she died in some forgotten grave. LeComte liked to grab at your soul. She was his whore, his soldier, his slave, and his spy. He could deport her in five minutes, or send her floating out into deep space. Because she had no real identity without him [...] But it was better that

way. She didn't have to toy with the illusion that she was some kind of being, some walking, talking self. She was a mechanical doll with the gift of skin. (Charyn, 1990, 147)

Anastasia joue en permanence un double jeu : elle accepte l'amour de Sidel mais s'en détache aussitôt pour revenir du côté du mal, auprès d'un criminel que Sidel devra lui-même arrêter. Il est à la fois capable de mettre de côté sa mission de justice pour sauver Anastasia, et conscient de ne jamais connaître les véritables intentions de celle-ci, qui pourrait très bien avoir reçu pour mission de l'espionner. L'ambiguïté caractérise Anastasia, qui joue la femme fatale dans le sens où ses charmes détournent Sidel de sa mission mais qui, d'autre part, est dotée d'une véritable profondeur. En effet, loin des stéréotypes du polar traditionnel, elle a un passé, est confronté à de véritables cas de conscience, et semble ne pas avoir le choix : si elle n'obéit pas à LeComte, il révélera son identité à la mafia qui la tuera pour trahison.

L'engagement personnel du détective est également nettement marqué dans *Gun, with Occasional Music*. L'épouse de la victime, Celeste, ainsi que l'agent officiel qui enquête sur l'affaire, Catherine Teleprompter, jouent les femmes fatales et affectent le détective, dont les apparences de dur à cuire masquent mal une vulnérabilité croissante :

Suddenly she was up out of her seat and pressed against me in all the right places – which on her was almost everywhere. She couldn't know what a mistake it was. I pushed her back against her chair, but not too hard [...] She stretched the last word out so it included all sorts of cozy erotic promises. "I need your protection" [...] I didn't say anything. The kiss had affected me more than I wanted to admit [...] Celeste had filled me with desire, but it wasn't really Celeste I wanted [...] She could only reawaken the frustrations, the anger [...] I backhanded her across the teeth the way I'd been hit so many times, and she tumbled backwards in panic. (Lethem, 1994, 24, 126, 129)

Soumis à une crise identitaire profonde – symbolisée de manière humoristique par une opération chirurgicale qui a échangé ses sensations sexuelles avec celles de son ex-petite amie qui l'a quitté sans lui laisser le temps de revenir à la normale – Conrad Metcalf subit une résurgence du passé qui le rend vulnérable, à en juger par sa réaction violente. Ses rapports avec Catherine Teleprompter renforcent les innovations apportées au personnage de la femme fatale, notamment par l'ironie contenue dans le patronyme Teleprompter, suggérant à la fois la froideur et le peu de profondeur du personnage, qui semble jouer son rôle en lisant machinalement ses répliques. Contrairement à Celeste, Catherine ne provoque pas la nostalgie chez Metcalf, mais au contraire un désir de projection dans un futur meilleur, allégé des contraintes liées à sa marginalité :

I would have liked to go somewhere with Catherine Teleprompter, but there wasn't much of anywhere to go [...] I wanted her to be on my side in the case, and if I scratched the surface of my feelings, something I try never to do, I wanted a whole lot more [...] It gave me a chance to fantasize that we were just two people together, for no special reason except we liked it. (Lethem, 1994, 187, 191-192)

Cet aparté sur ses aspirations personnelles au milieu d'une périlleuse enquête lui est fatal : Metcalf se détache de l'enquête, mais surtout oublie sa méfiance face à Catherine en ne l'envisageant plus comme son antagoniste mais comme une possible alliée. Cette erreur lui coûte la suppression de sa licence et de ses derniers points de karma – sorte de permis de circulation – ce qui entraîne sa condamnation à la cryogénéisation. La trahison typique de la femme fatale est donc bien présente ; Metcalf précise même lors

de son arrestation : « I don't think Catherine so much as tossed in her sleep. » (Lethem, 1994, 205) Détective moderne, Metcalf fait preuve de méfiance face aux femmes fatales dans le cadre de son enquête. Cependant, en tant qu'être en proie à une crise métaphysique, sa rigueur professionnelle se trouve mise à mal par le flot émotionnel qui le fragilise. Mal dans sa peau, il rejette les tentations de ces femmes en tant que détective, mais ne peut contenir, en tant que simple être humain, le désespoir de sa solitude.

D'autre part, on constate que le polar métaphysique opère un glissement du rôle de la femme fatale vers la ville. L'univers urbain s'accapare en effet les attributs de ce personnage féminin pour troubler le détective de son influence délétère. L'héroïne éponyme de *Margot Queen of the Night* s'est en effet transformée depuis son arrivée à New York ; elle incarne désormais l'essence même de la femme urbaine, une dangereuse arme de séduction et de pouvoir :



(Charyn/Frezzato, 1995, 1)

La couverture montre une Margot transformée par son arrivée à New York et la vie extrêmement dure qu'elle y mène ensuite. Endurcie, devenue impitoyable pour ses ennemis, Margot a quitté l'apparence de la jeune fille provinciale pour devenir une femme urbaine qui a construit son image extérieure telle une carapace de protection

contre la dureté de la ville, qu'elle finit par incarner. Le dessin en légère contre-plongée, le regard dur et les cheveux courts transforment Margot en meneuse d'équipe sensuelle et impitoyable dont la mission est de détruire. Celle-ci lui est imposée par la ville, dont les lois s'apparentent à celles d'une véritable jungle urbaine : si Margot ne domine pas, alors elle sera dominée. Il n'y a pas de choix pour elle une fois qu'elle a découvert à ses dépens la loi de la ville. On peut en juger par ses paroles implacables :

"Hey Margot, I guess you're the new marshal in town."
"No I'm not! I'm just a wrecker who works for a bunch of lousy landlords [...] I don't care about legal [...] it's called frontier justice."
"This is Manhattan, not the Wild West!"
"How would you know, little man? The Wild West is where you make it."
(Charyn/Frezzato, 1995, 3-4-5)

Les réemplois, distorsions et emprunts des conventions du polar sous l'angle de l'exploration métaphysique rendent ainsi une nouvelle codification du genre inenvisageable. Dans *The Review of Contemporary Fiction*, David Seed met en effet l'accent sur « the incongruous details that prevent us from stabilizing figures within conventional relationships. » (Seed, 1992, 153) Ainsi, le rôle récurrent de l'antagoniste subit de profondes modifications, dans les polars de Jonathan Lethem en particulier. Si le détective se voit déprécié et parfois même moqué, cette distorsion s'applique aussi au personnage récurrent du *villain*, tourné en ridicule dans *Gun, with Occasional Music* – « I couldn't believe it. He took the bait and looked. It was the last brushstroke in the portrait of the kangaroo as rank amateur. » (Lethem, 1994, 184) – comme dans *Motherless Brooklyn* :

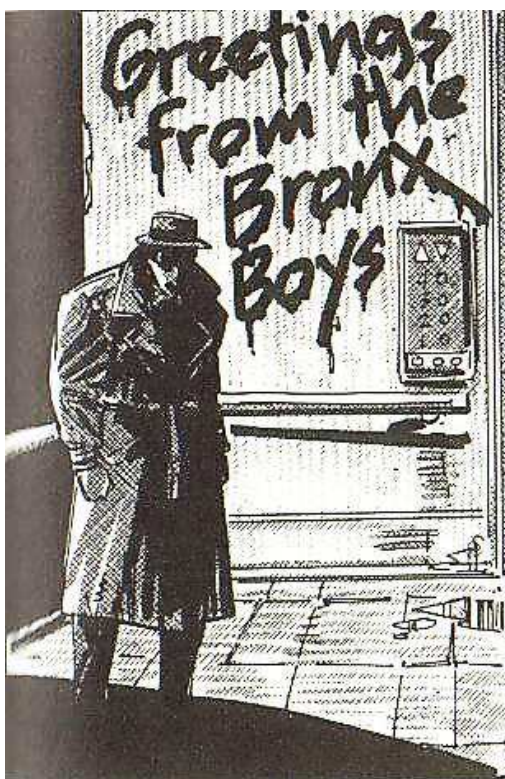
When I re-ticced, it came out a bellow: "*Tourette Is the Shitman!*" [...]
"Don't worry," said the detective, talking down to me. "I won't tell him who gave out his name."
He thought he was grooming a stool pigeon. I could only try not to laugh or shout. Let Tourette be the suspect and maybe I'd get off the hook. (Lethem, 1999, 110)

"We want you scared."
But I wasn't scared [...] They weren't calm, they weren't good at what they were doing, and they weren't tough. None of them, as far as I could tell, was wearing a gun.
For another thing, all four of their sunglasses still bore price tags, dangling fluorescent orange ovals reading \$6.99! I nodded and widened my eyes to show my cooperation, and mouthed a signal to them, hoping they'd recall the protocol from crime movies: pretend they weren't there listening, and thus gather information on the sly. I couldn't help it that they *weren't* actually listening. (Lethem, 1999, 146, 149)

Qu'ils soient policiers ou hommes de main à la solde de criminels, ces antagonistes subissent le même traitement parodique de leurs faiblesses. Si le détective du polar métaphysique n'a souvent rien d'un professionnel et s'inspire plutôt des détectives de romans ou du cinéma, le *villain* ne fait pas non plus preuve de beaucoup d'expérience. Il est fréquemment associé au personnage récurrent du *fall guy* ou « pigeon », permettant au détective, ici Conrad Metcalf, de faire état d'une supériorité toute relative : « Where did you study up on how to play the fall guy ? You're the punch line to everybody's worst jokes. » (Lethem, 1994, 44) Cependant, la déconstruction de la codification rigide du polar traditionnel mène souvent à un amalgame entre détective et antagoniste, incarné par le singe-détective Surface dans *Gun, with Occasional Music* : « "He wanted somebody

to play the tough guy, which I sometimes do. Only this time it looked more like fall guy.” » (Lethem, 1994, 162)

La distorsion et le floutage des rôles traditionnels du polar ne s'arrêtent donc pas à la femme fatale et à l'antagoniste ; ces derniers participent en effet au travail de sape subi par le détective, menacé dans son statut qui n'est plus clairement défini. Ainsi, *Squeeze Play* place le détective et son suspect sur un pied d'égalité, annihilant la distinction entre bien et mal pour semer la confusion chez le lecteur comme chez le détective : « I wasn't sure why Briles' presence had triggered off such hostility in me. It was almost as though I considered him a rival [...] I was allowing my own emotions to interfere with the case, and I knew I was acting stupidly. But I couldn't help myself. » (Benjamin, 1990, 140) Charyn joue sur cet amalgame dans *Family Man* :



(Charyn/Staton, 1995, 147)

On a peine à savoir si cette vignette montre le détective traditionnel, affublé de son éternel pardessus et chapeau, alors qu'il s'agit en réalité du mafieux en fuite Alonso. Auster exploite encore davantage ce thème dans *The New York Trilogy*, où ni le lecteur ni le détective ne parviennent finalement à dire si ce dernier enquête sur une affaire ou s'il fait lui-même partie intégrante de cette affaire : « He needs my eyes looking at him. He needs me to prove he's alive [...] Somehow, the facts have finally let him down, and he finds it hard not to take it personally, knowing full well that however he might present the case to himself, he is part of it, too. » (Auster, 1990, 216-217) Englué dans son enquête, à la recherche de sens et d'un véritable statut identitaire, le détective se heurte à un nouveau rempart : la ville.

2.3 Figures urbaines

La présence de la ville dans le polar – et de New York en particulier – se conçoit comme une évidence, un trait caractéristique du genre à l’instar du détective, comme Jerome Charyn l’a rappelé dans notre entretien : « The city becomes another kind of character, it becomes the central character of the world, because it is almost like a notion, like the way the Mississippi would be in *Huckleberry Finn*. » (Charyn, 2004) Dès ses débuts, le genre délaisse ainsi le folklore de la Frontière et de l’Ouest pour ériger en mythe les bas-fonds et gratte-ciels des nouvelles métropoles. New York tient un rôle majeur dans de nombreux polars dès 1878 avec *The Leavenworth Case* d’Anna Katharine Green. Caleb Carr, Herbert Lieberman, George Chesbro, Ed McBain, Lawrence Sanders et beaucoup d’autres bâtissent à sa suite l’image d’une ville tentaculaire et aliénante, Gotham, largement diffusée à son tour par la bande dessinée. Le polar remplit alors une fonction documentaire, voire didactique vis-à-vis de l’univers urbain, soulignée par Jean-Noël Blanc dans *Polarville – Images de la ville dans le roman policier* :

Le polar aura joué un rôle incomparable dans le domaine de l’imaginaire social. Parce qu’au fond *il aura été une des manières qu’aura trouvées une société étonnée et encombrée de ses villes pour tenter de comprendre les phénomènes urbains en tâchant de les maîtriser symboliquement par la manipulation d’images mythiques.* (Blanc, 1991, 287)

La ville, sa topographie, son gigantisme, sa foule et ses dangers, suscitent curiosité et terreur chez le lecteur. Le polar se présente comme une réponse à la violence engendrée par l’urbanisation rapide car le détective y joue un rôle d’exutoire : « If crime fiction partly exists as a response to the anxieties produced by modern, industrialized, urban environments, it attempts, and not always successfully, to mediate that anxiety by producing consoling versions of society. » (Thompson, 1993, 135) Cependant, l’espace urbain conserve un aspect déroutant et effrayant. Le polar *hard-boiled* souligne fréquemment l’impossibilité d’y éradiquer durablement la criminalité. L’influence délétère du crime et de la corruption mettent en péril l’intégrité du détective, qui perd progressivement sa représentation mythique de « Saint with a Gun » (Ruehlman, 1974) :

Although in one sense Hammett’s protagonists are as alienated from modern urban “civilization” as are D.H. Lawrence’s, in another sense they are deeply identified – and identify themselves – with it [...] And while all these protagonists feel they have a duty to rectify these ills, all of them, to a man, feel the attraction of criminal life, not merely because of the lifestyle that the dirty money supports, but because they have grasped [...] that the façade of respectability that legitimate society puts up is also essentially a fiction. This is why all these detectives adhere so tightly to their own personal codes of behavior. In a world in which order and integrity inevitably give way to disorder and corruption, it becomes all the more necessary to have a stable personal code by which to operate [...] For Hammett, unlike Poe, the possibility of mastering the city by means of a superior intelligence no longer exists; the city has now become dominant, and threatens to crush the detective. (Thompson, 1993, 137)

Cette image de la ville toute-puissante, vecteur de marginalité et d’aliénation, demeure une des caractéristiques du polar américain contemporain. Loin de n’associer la croissance urbaine qu’au progrès et à la prospérité, le polar en révèle les aspects les plus sombres et fait de la ville un personnage à part entière, élément clé de la refonte du genre :

Characters do not resolve their problems against a backdrop of streets and houses that are there merely to provide verisimilitude. Nor do they retreat to homes that provide domestic shelters from a world "out there." Setting is a potent counterforce to character; it is inseparable from the selves that populate these worlds (Wirth-Nesher, 1996, 18-19, 203)

L'existence individuelle du détective est niée et placée au cœur du domaine public : « The private self in conflict with a public world, a self bent on carving out a suitable private enclave, is replaced by a self that both constructs and is constructed by the cityscape » (Wirth-Nesher, 1996, 21). La quête d'identité du détective, que ce soit la sienne ou celle du coupable, s'il n'a pas encore renoncé à mener à bien son enquête, est symboliquement représentée par l'univers urbain. La confusion, l'angoisse et le clivage présents dans l'esprit du personnage se retrouvent dans le flou des contours de la ville et dans le gigantisme de ses proportions. Dans le même temps, cet aspect tentaculaire influe sur le détective, qui doit renoncer à son enquête pour se mettre en quête de nouveaux repères dans un espace très codifié doté d'un langage propre, la « sémiotique de la cité », comme le définit Roland Barthes (Barthes, 1985, 261).

2.3.1 Le langage urbain ou la cité textuelle

La ville fait non seulement figure de protagoniste à part entière, elle est aussi douée de parole : « [Cities] are encoded landscapes of self and place, left to be decoded again and again. They are intersections of space and words. » (Wirth-Nesher, 1996, 207) L'enquête porte alors sur deux enjeux, deux trajets complémentaires : déchiffrer le langage urbain pour tracer son chemin dans la ville, et ainsi parvenir à la solution de l'énigme. Le cheminement vers le dénouement passe par un cheminement à travers la ville. Le parcours – et bien souvent les dérives – du détective à travers la ville fait figure d'élément central du polar métaphysique, qui propose alors un triple niveau de mise en abyme dans sa représentation de l'univers urbain. Ses détectives, eux-mêmes personnages de fiction, prêtent foi aux méthodes d'enquêtes trouvées au fil de leurs lectures pour muer la ville en une véritable rhétorique urbaine, désignée par Michel de Certeau comme « le plus démesuré des textes humains », à déchiffrer dans l'espoir d'un sens à révéler (de Certeau, 1990, 140) :

Sur cette scène de béton, d'acier et de verre [...] les caractères les plus hauts du globe composent une gigantesque rhétorique d'excès. La tour de 420 mètres qui sert de proue à Manhattan continue à construire la fiction qui crée des lecteurs, qui mue en lisibilité la complexité de la ville et fige en un texte transparent son opaque mobilité. L'immense texturologie qu'on a sous les yeux est-elle autre chose qu'une représentation, un artefact optique ? (de Certeau, 1990, 140-141)

L'univers urbain est ainsi appréhendé par le détective/lecteur comme une superposition de supports textuels, auxquels il attribue une valeur d'intemporalité relative rassurante face à la multitude éphémère et composite, sans cesse renouvelée, des signes qui

l'entourent. Le déchiffrement compulsif de ces codes urbains s'offre à lui comme ultime espoir d'appliquer avec succès les traditionnelles techniques de détection :

La ville du polar apparaît donc comme une ville bavarde : elle multiplie les signes destinés à énoncer l'atmosphère du récit et la situation des personnages. Ici, la géographie est implacable. Tous les éléments de la description se soumettent à la nécessité narrative. Il n'y a pas de hasard. Tout parle, tout fait signe, tout fait sens [...] Il n'est jusqu'au nom des rues et des lieux qui ne soit appelé à tenir sa part dans la grande orchestration de l'opéra urbain du polar [...] La ville du polar apparaît ainsi codée de part en part. *Pour le lecteur, lire une description urbaine c'est déchiffrer ce code. C'est écouter ce que dit la ville pour connaître ce dont parle le roman [...]* Le dessin de la ville dans le polar ne correspond pas seulement à un reflet mécanique de la situation des personnages. Il traduit cette situation dans un langage particulier. (Blanc, 1991, 41, 43)

Dépeindre le cadre urbain n'est donc pas un acte anodin, une simple volonté de vraisemblance destinée à donner au lecteur le cadre spatio-temporel qu'il est en droit d'attendre. La ville du polar va plus loin, s'empare du récit et le restitue dans son propre langage, celui des signaux, des panneaux, des gratte-ciels... Chaque élément urbain se fait l'écho de la narration, si bien que le détective comme le lecteur doivent s'immerger dans cette culture citadine pour en saisir la polysémie. Le risque est alors de se fourvoyer dans cette myriade textuelle, au détriment de l'enquête :

The protagonist's principal activity [...] is no longer detection [...] but the reading and interpretation of texts. Metaphysical detective stories [...] explicitly speculate about the workings of language, the structure of narrative, the limitations of genre, the meaning of prior texts, and the nature of reading. (Black, 1999, 9, 91)

A travers ce décryptage textuel, le détective du polar métaphysique invente comme il le peut sa propre méthode de détection et se résout ainsi à appréhender la ville par la pérambulation. Cette démarche d'appropriation établit clairement le lien entre cheminement et énonciation : parcourir la ville, c'est lire son texte, c'est se mettre à l'écoute de ce qu'elle a à dire, chaque pas est un mot, chaque promenade un tracé sur un plan, tel que le conçoit de Certeau :

L'histoire commence au ras du sol, avec des pas [...] un style d'appréhension tactile et d'appropriation kinésique. L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés [...] C'est un procès d'*appropriation* du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue) [...] La marche semble donc trouver une première définition comme espace d'énonciation. » (de Certeau, 1990, 147-148)

Cette fonction liminaire de la marche ouvre sur des attentes de la part du détective. Il se met à l'écoute de la ville, il se risque à plonger dans son dédale de rues avec le danger de s'y perdre, dans l'attente de la récompense d'un message qu'il aura su capter. Il collecte ainsi ces parcelles de sens pour reconstituer le grand puzzle de l'enquête, qui n'est autre qu'une recombinaison des « fragments d'énoncé » de l'énigme sémiologique développée par Barthes :

La ville est une écriture ; celui qui se déplace dans la ville, c'est-à-dire l'utilisateur de la ville (ce que nous sommes tous), est une sorte de lecteur qui, selon ses obligations et ses déplacements, prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret. (Barthes, 1985, 268)

Le promeneur, le touriste, sont donc des lecteurs urbains qui s'ignorent ; le détective, lui, se lance dans les rues de la ville avec la conscience – et même la foi – du contenu caché des messages urbains que lui saura relever. C'est cette foi qui pousse Quinn à changer ses promenades en filatures motivées par la quête d'un sens et la conviction d'en trouver

un. Au début de *City of Glass*, Quinn, écrivain coupé du monde, décrit ainsi ses marches dans la ville :

More than anything else, however, what he liked to do was walk. Nearly every day, rain or shine, hot or cold, he would leave his apartment to walk through the city – never really going anywhere, but simply going wherever his legs happened to take him.

New York was an inexhaustible space, a labyrinth of endless steps, and no matter how far he walked, no matter how well he came to know its neighborhoods and streets, it always left him with the feeling of being lost [...] On his best walks, he was able to feel that he was nowhere. (Auster, 1990, 4)

Au contraire, lorsque Quinn endosse l'identité du prétendu détective Paul Auster, ses itinéraires urbains prennent une toute autre tournure. Les errances se muent en buts précis : se rendre à la bibliothèque, suivre Stillman... Ces filatures deviennent d'autant plus importantes lorsque Quinn découvre un motif aux itinéraires suivis par sa cible :

It seemed to him that he was looking for a sign. He was ransacking the chaos of Stillman's movements for some glimmer of cogency. This implied only one thing: that he continued to disbelieve the arbitrariness of Stillman's actions. He wanted there to be a sense to them, no matter how obscure. (Auster, 1990, 83)

Les trajets urbains du détective sont alors entièrement voués à la mise en page puis à la mise en mots des fragments de message qu'il aura pu récolter sur son parcours. Cette (dé)marche cognitive sous-tend une véritable implication physique du détective, qui ne peut rester à distance mais doit littéralement se fondre dans la ville, côtoyer coupables et victimes, bas-fonds et beaux quartiers, car la clé est toujours dissimulée et jamais immédiate ni évidente : « Soulever le voile qui masque le réel, aller chercher la vérité sous les illusions, lire enfin la ville par en-dessous, la retourner. Le polar est fondamentalement un trajet. Il creuse dans la ville. » (Blanc, 1991, 267)

La tâche se révèle cependant sans fin, chaque espoir d'une éventuelle preuve se trouvant vite déçu par la multiplicité des signes. Le détective est sans cesse ramené à une connaissance partielle, fragmentée, limitée, soulignée par Baudrillard dans *L'Autre par lui-même* : « Les signes, [...] s'ils ont à l'origine une destination, ont aussi un destin. Et le destin des signes est d'être arrachés à leur destination, dévoyés, déplacés, dérivés, récupérés, séduits. » (Baudrillard, 1987, 70) Le signe, instrument de communication de l'homme à l'écrit comme à l'oral, subit dans le polar métaphysique l'emprise de la fatalité qui rend toute transmission de sens incertaine puisque le message, en constant renouvellement, est altéré lors de son énonciation :

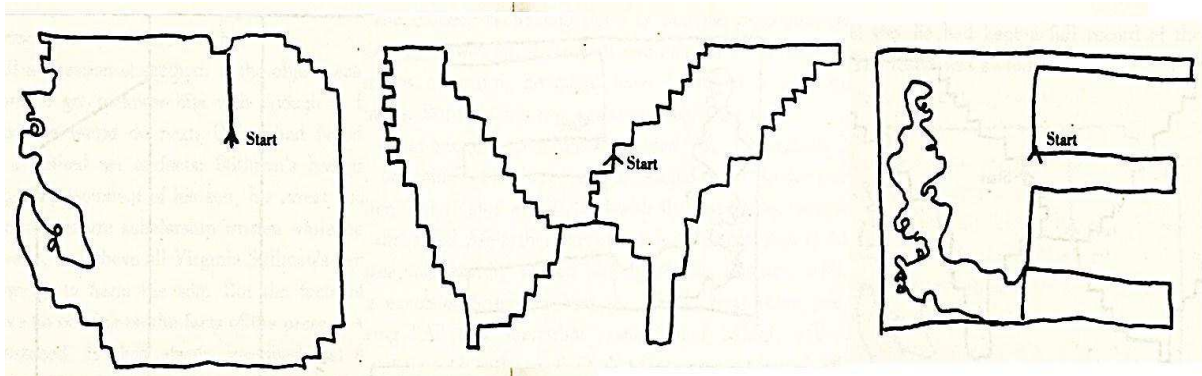
Notre société est devenue une société récitée, en un triple sens : elle est définie à la fois par des récits (les fables de nos publicités et de nos informations), par leurs citations et par leur interminable récitation. La citation sera donc l'arme absolue du faire croire. Parce qu'elle joue sur ce que l'autre est supposé croire, elle est donc le moyen par lequel s'institue du « réel ». (de Certeau, 1990, 271, 274)

Le détective relève pourtant le défi de décoder cette « texturologie » urbaine, quand même ses propres marches ajoutent à la myriade de parcours tracés sans cesse par ses habitants. S'il se veut lecteur omniscient capable de saisir le sens du langage urbain, il reste ainsi avant tout partie prenante, s'écartant à nouveau de l'objectivité requise dans le polar traditionnel :

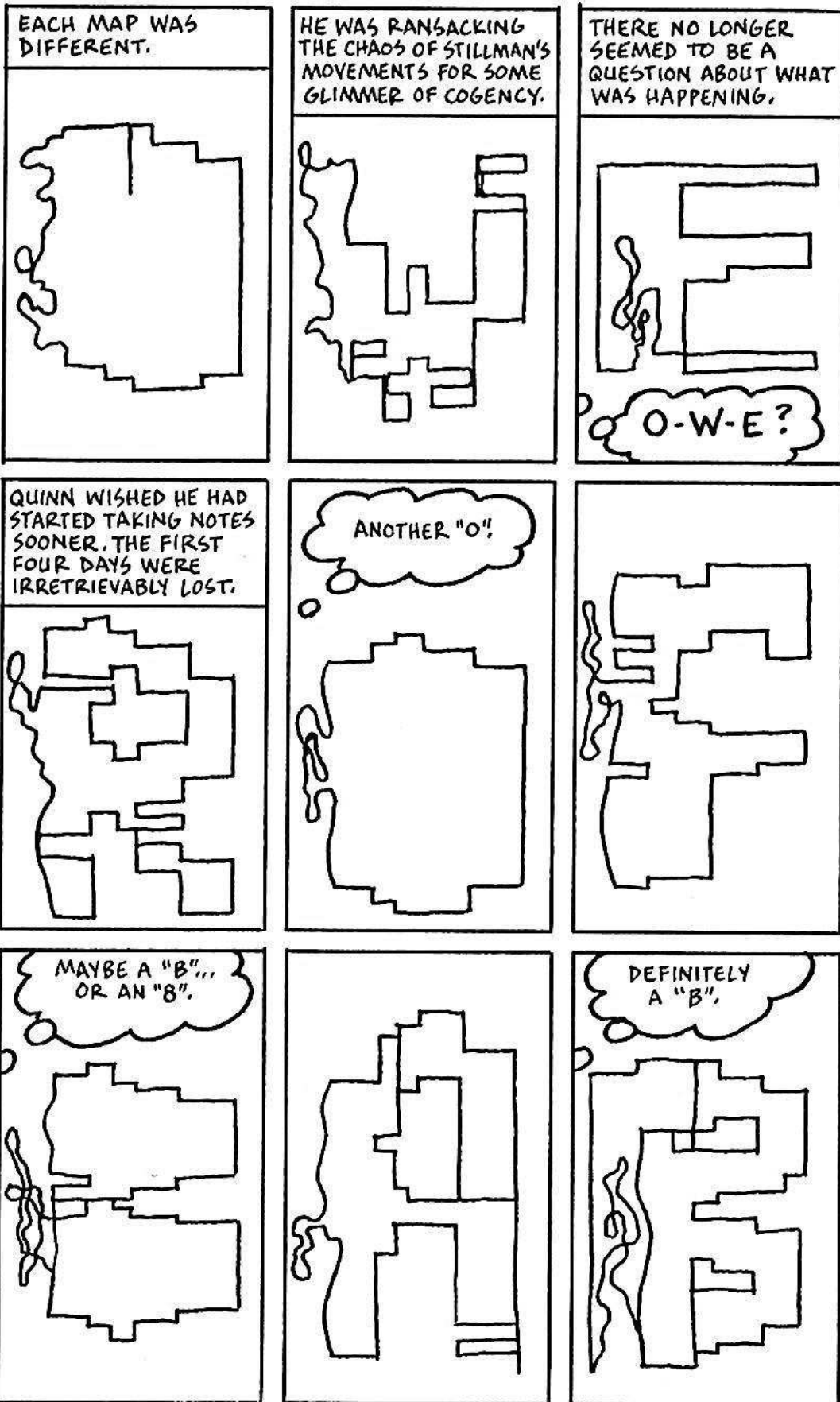
Forme élémentaire de cette expérience, ils sont des marcheurs, *Wandersmänner*, dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un « texte » urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire [...] Les chemins qui se

répondent dans cet entrelacement, poésies insues dont chaque corps est un élément signé par beaucoup d'autres, échappent à la lisibilité. Tout se passe comme si un aveuglement caractérisait les pratiques organisatrices de la ville habitée. Les réseaux de ces écritures avançantes et croisées composent une histoire multiple, sans auteur ni spectateur, formée en fragments de trajectoires et en altercations d'espaces. (de Certeau, 1990, 141-42)

Les parcours urbains résistent en effet au déchiffrement. Seule une prise de recul, au propre comme au figuré, permettrait d'en saisir véritablement le sens : « Son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était « possédé ». Elle permet de le lire, d'être un Œil solaire, un regard de dieu. » (de Certeau, 1990, 140) Qui mieux que le détective, le *private eye* marginal, se place à distance pour percer le mystère de la ville ? Jerome Charyn illustre ce thème dans une courte phrase tirée de *Maria's Girls*, sixième tome des aventures d'Isaac Sidel : « He was like some illustrated man, with signs and symbols all over him, signs no one but Isaac could read. » (Charyn, 1992, 59) Paul Auster offre aussi un bon exemple de cette textualisation du parcours urbain : lorsque Quinn joue les détectives et file Peter Stillman, il traduit son parcours dans la ville en tracé sur son carnet, tracé qui forme chaque jour une lettre des mots « THE TOWER OF BABEL ». Le lien entre parcours et écriture est si ténu qu'il est évoqué graphiquement dans *City of Glass* à la fois dans le roman et dans la bande dessinée, pour lier *topos* et *graphein* en un double tracé indissociable :

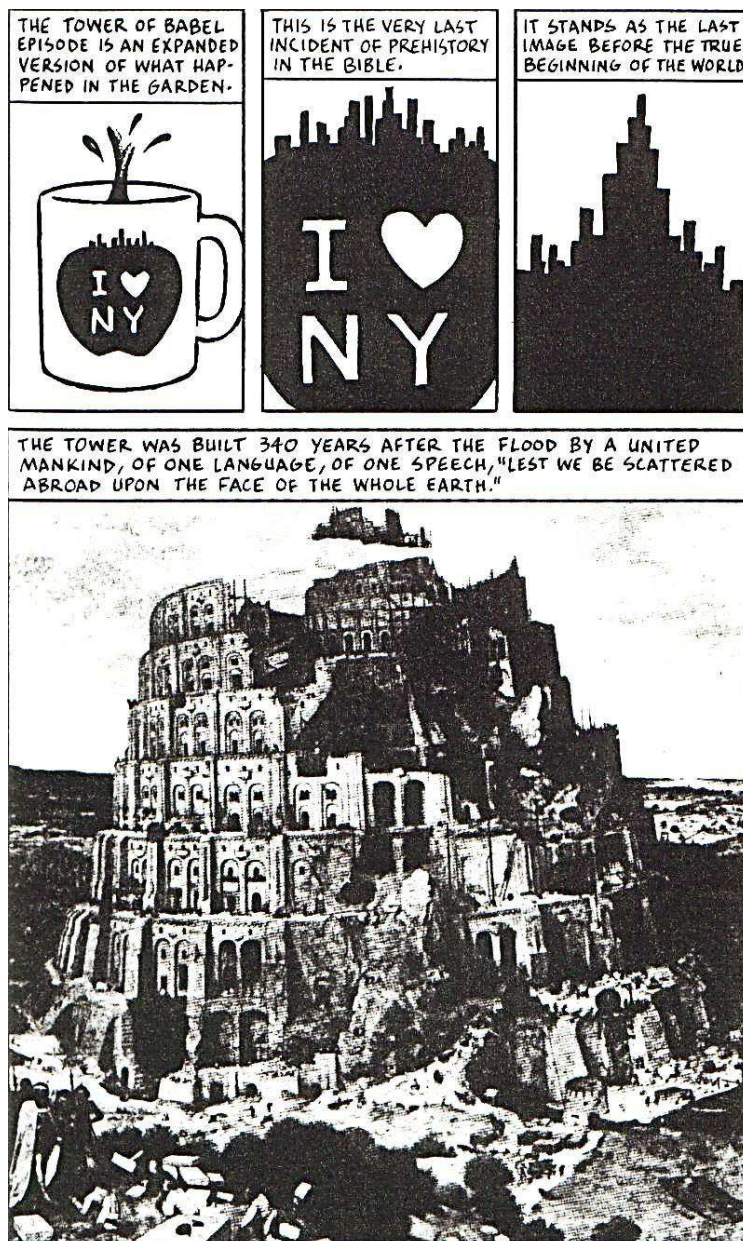


(Auster, 1990, 83-84)



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 63)

La lisibilité des parcours de Stillman n'est permise que par une prise de distance, une mise en texte du cheminement dans la ville. Lorsqu'il perd la trace de Stillman, Quinn poursuit cette métaphore du texte urbain ponctué par ses habitants : « Stillman was gone now. The old man had become part of the city. He was a speck, a punctuation mark, a brick in an endless wall of bricks. » (Auster, 1990, 109) La version graphique de *City of Glass* présente elle aussi la ville par la métaphore du langage puisque la représentation contemporaine de New York en *Big Apple* est tournée en Babel moderne, lieu symbolique de la confusion des langues :



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 40)

Sur cette page, on passe ainsi habilement du récit au dessin, de la référence au jardin d'Éden à la Grosse Pomme qui incarne New York, et de la construction de la Tour de Babel aux gratte-ciels de Manhattan. Le récit biblique contraste par ailleurs avec ses illustrations, une reproduction de la *Tour de Babel* de Bruegel l'Ancien et une

sérigraphie de la Grosse Pomme sur un objet publicitaire. Tout comme l'utopie d'un langage unique s'est soldé par une pluralité de langues, l'original du tableau de Brueghel et de l'expression désignant New York ont perdu à la fois leur unicité et leur sens, se trouvant désormais livrés à la reproduction en série à des fins décoratives, publicitaires et commerciales, à l'instar de Max Klein qui, dans *Squeeze Play*, masque les impacts de balles laissés sur les murs de son bureau par des affiches identiques de Brueghel.

La ville regorge en effet d'un foisonnement de signes omniprésents et reproduits à l'infini, une cacophonie perpétuelle qui parfois déroute plus qu'elle ne fait sens :

Certes, les récits ne manquent pas dans la ville. La publicité, par exemple, multiplie les légendes de nos désirs et de nos mémoires en les racontant avec le vocabulaire des objets de consommation. Elle débobine à travers les rues et dans les sous-sols du métro le discours interminable de nos épopées. Ses affiches ouvrent dans les murs des espaces de rêve. Jamais peut-être une société n'a bénéficié d'une aussi riche mythologie. Mais la ville est le théâtre d'une guerre des récits, comme la cité grecque était le champ clos de guerres entre les dieux. Chez nous, les grands récits de la télé ou de la publicité écrasent ou atomisent les petits récits de rues ou de quartiers. (de Certeau, 1990, 203)

Cette « guerre des récits » est à l'œuvre dans les ouvrages graphiques de Jerome Charyn, tel *The Magician's Wife*. Dans un New York teinté de la souffrance de l'héroïne, Rita épouse son beau-père, artiste de music-hall, à la mort de sa mère. Rongée de remord et troublée par d'indomptables pulsions de violence nocturnes, Rita quitte son mari et se réfugie à New York, où elle apprend bientôt par la presse que des crimes monstrueux sont commis la nuit à Central Park. Elle seule – hormis l'inspecteur Verbone, un Sherlock Holmes moderne qui enquête sur l'affaire – se doute qu'elle a commis ces meurtres. Lorsque tous les journaux se font l'écho de la nouvelle, Rita se retrouve au cœur d'un inexorable maillage de unes de journaux et d'affiches racoleuses qui se resserre sur elle au fur et à mesure de l'avancée de l'enquête :



(Charyn/Boucq, 1987, 56)

Cette vignette montre une Rita prise au piège de la cacophonie des nouvelles retentissantes qui l'accable tout autant que la suspicion des passants alentour.

La multiplicité des textualités urbaines, sans cesse renouvelées, compromet ainsi son déchiffrement : une publicité est remplacée ou contredite par une autre, les journaux se succèdent, de même que les enseignes, les signaux, les codes vestimentaires ou langagiers... Cela est tout particulièrement le cas dans la nouvelle de Jonathan Lethem « Access Fantasy », où « the air was crowded with commercial hovercraft » (Lethem, 2004, 25). Dans cette nouvelle, la publicité fait partie intégrante de la vie des citoyens qui, pour gagner facilement de l'argent, se portent volontaires pour être transformés en publicité vivante, grâce à un implant qui contrôle leurs paroles et leurs actes :

Then without warning, a couple appeared from around a corner, and he felt himself begin to Advertise. "Thirsty?" he heard himself say. "How long's it been since you had a nice refreshing beer?" "Don't like beer," said the gentleman. "Can't say why, just never have." "Then you've obviously never tried a Very Old Money Lager," he heard himself say, still astonished. (Lethem, 2004, 35-36)

La publicité règne en maîtresse sur la ville, Lethem l'assortit d'ailleurs d'une majuscule. La cacophonie des discours publicitaires recouvre et empêche l'échange entre les deux protagonistes, rendu absurde et inintelligible. La ville, en perpétuelle réécriture, crée une profusion de sens infinie et inaccessible. Elle se fait, en somme, le lieu d'une double pratique : pratique du langage et pratique de l'espace urbains :

L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs [...] En somme, *l'espace est un lieu pratiqué*. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs. De même, la lecture est l'espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes – un écrit. (de Certeau, 1990, 173)

La ville est donc vue ici comme un espace en devenir sans cesse renouvelé, l'expression, à travers un code de communication particulier, d'une véritable spécificité urbaine.

Parcours urbain, langage et écriture se trouvent intimement mêlés dans le polar métaphysique qui, on l'a vu, place les relations intertextuelles au premier plan, prévalant sur l'enquête. Jerome Charyn met particulièrement l'accent sur ce bouleversement : « I am totally concerned with language and I think in any work of art the subject is secondary: the subject becomes the language. The language plays out and invents its own subject. » (Charyn, 2004) Ainsi trouve-t-on dans *City of Glass* un détective tout à fait amateur, auteur de polar en réalité, dont l'enquête consiste avant tout à suivre sa cible, Peter Stillman, et à tracer son parcours à travers Manhattan dans son carnet. Cet itinéraire, chaque jour répété mais chaque fois différent, s'apparente lui aussi au palimpseste, d'autant que le mot-code TOWER OF BABEL révélé par ces parcours s'avère inutile à l'enquête, « producing a jumbled, illegible palimpsest » (Auster, 1990, 76). Le foisonnement d'éléments textuels au sein de la ville semble difficilement compréhensible, notamment pour le détective, d'abord souvent perdu dans les méandres de sa propre existence. Déchiffrer le code urbain devient alors le but même de l'enquête : c'est en y voyant plus clair, en établissant « a zone of meaning » (Lethem, 1998, 175) dans cet imbroglio de messages urbains que l'énigme pourrait être résolue.

Jerome Charyn présente New York comme un véritable texte codé dans lequel les personnages évoluent, à la recherche de sa signification. Dans *Metropolis*, il nomme « Alphabetland » le quartier de Manhattan compris entre les avenues A, B, C et D (Charyn, 1986, 115) et en fait un quartier maudit, dangereux, dans lequel il invite le lecteur à décoder ce qui se trame derrière ces lettres de l'alphabet en allant lui-même sur le terrain :

I went east, into that heart of darkness, Alphabetland. Four years ago it was a free-fire zone that could have been invented for *Apocalypse Now*. I'd been researching a novel about those scary blocks between B and D (Avenue A, with its restaurants and bicycle shops, was still part of our mild alphabet), and my brother Harvey and other people had warned me to keep out of there. (Charyn, 1986, 115)

Le quartier est présenté comme une exception alphabétique dans le dédale des rues et avenues numérotées de Manhattan. La grille des rues new-yorkaises, et en particulier de Brooklyn, se présente comme un lacs de chiffres et de lettres qui forme un véritable labyrinthe codé que doivent déchiffrer à la fois le personnage et le lecteur, comme le rappelle Jean-Noël Blanc :

La ville du polar apparaît ainsi codée de part en part. *Pour le lecteur, lire une description urbaine c'est déchiffrer ce code. C'est écouter ce que dit la ville pour connaître ce dont parle le roman [...]* On aurait tort de négliger cette collection de formes obligées dans l'écriture du polar. Au contraire il convient de les considérer sérieusement parce qu'elles appartiennent à un code, et que ce code, par la régularité de son emploi et par l'insistance de sa répétition, veut forcément dire quelque chose [...] Il se révèle que *la ville a quelque chose à cacher*. (Blanc, 1991, 41, 62, 85)

En effet, si la ville est utilisée par l'auteur de polar pour refléter la subjectivité des personnages, cela n'est possible qu'à travers un langage déguisé, implicite. Il revient alors au lecteur et au détective de percer la métaphore urbaine filée pour n'en garder que ce que la ville a vraiment à dire, comme l'expose Roland Barthes dans « Sémiologie et urbanisme » :

La cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage : la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l'habitant, en la parcourant, en la regardant. Cependant, le problème est de faire surgir du stade purement métaphorique une expression comme « langage de la ville ». il est très facile métaphoriquement de parler du langage de la ville comme on parle du langage du cinéma ou du langage des fleurs. Le vrai saut sera réalisé lorsqu'on pourra parler du langage de la ville sans métaphore. (Barthes, 1985, 265)

Le poids de la métaphore dans le langage urbain reste en effet très prégnant dans le polar, qui reprend très souvent, par exemple, l'image de la ville comme personnage féminin. Hana Wirth-Nesher développe ce thème dans *City Codes* :

The association of the urban landscape with woman has been an important undercurrent [...] Cities are forms of encoded desire, and the novels I have attempted to decode are various forms of desire translated into urban space and sound. Each, in its own way, invokes the convention of the city as woman. The metropolitan muse can be the enigmatic woman's face in the crowd in Baudelaire's poems [...] but she is also other diverse forms of inaccessibility that mark cityscapes. (Wirth-Nesher, 1996, 205)

Cette représentation récurrente de la ville féminine dans le polar sous-tend en effet un désir fondamental pour l'inaccessible, ici la clé de l'énigme. Il ne réalise donc pas le « vrai saut » vers un langage urbain immédiat, il présente au contraire de multiples figures urbaines et brouille les certitudes : si code il y a, ses détectives ne parviennent pas à le lire et se noient bien souvent dans cette pléthore de signaux. Pire encore, le polar métaphysique remet en question l'existence même d'un quelconque code. Dans le

recueil de poèmes *Disappearances* Paul Auster exprime cette frustration de la quête de sens au sein de l'univers urbain :

a city

of the undeciphered
event,

and therefore a language of stones,
since he knows that for the whole of life

a stone
will give way to another stone

to make a wall

and that all these stones
will form the monstrous sum

of particulars.
(Auster, 1987, 78)

Le narrateur prend ici des allures de chercheur de sens effréné, « prowling for clues in a sea of words » selon Jerome Charyn dans *The Good Policeman*. (Charyn, 1990, 14) Auster y évoque l'impossibilité d'appréhender le sens de la ville. Dans ce poème, agencé tel un paysage de gratte-ciels à l'horizontale, culmine le mot « life », en passe d'être grignoté par l'omniprésence de « stone » tout autour. La réification semble ainsi inéluctable, comme le souligne le fataliste « he knows ». Cette quête verbale est d'autant plus ardue que le détective doit déchiffrer à la fois les signaux visuels mais aussi la myriade de signaux sonores – « all the little noises that live inside the silences of the city » - qui tissent l'atmosphère de la ville. (Auster, 1990, 44) La prise en compte de tous ces éléments pour saisir le message que la ville a à révéler au détective rend son enquête des plus incertaines, puisqu'il doit s'en remettre à la ville pour qu'elle lui livre ses secrets. C'est ainsi que Jonathan Lethem, dans l'essai « Speak, Hoyt-Schermerhorn » issu du recueil *The Disappointment Artist*, se mue en véritable détective à la recherche des secrets perdus d'une station de métro désaffectée de Brooklyn. Il souligne la difficulté d'en appréhender le sens, si tant est qu'il y en ait bien un à découvrir : « I've been haunting this place lately, the Hoyt-Schermerhorn station. But the more time I spend, the further it reels from my grasp. My investigation of this place reeks of a futility so deep it shades toward horror. » (Lethem, 2005, 43) L'immensité de la tâche du détective en quête de signification des messages urbains laisse donc entrevoir des doutes quant à son succès, d'autant que les capacités du détective à résoudre l'énigme qui lui est posée sont remises en cause. Peut-il alors relever le défi lancé par la ville et en déchiffrer les méandres ?

Le polar métaphysique joue sur le doute éprouvé par le détective ou le lecteur, et bien souvent par les deux : incertitude de voir l'enquête aboutir, incertitude identitaire, doutes sur la manière d'appréhender les sens cachés de la ville, et sur l'existence même d'un véritable message urbain. Ce questionnement est au cœur de l'œuvre d'Auster, dont les

protagonistes, détectives professionnels ou amateurs, sont assaillis tôt ou tard par le doute et s'y laissent piéger inexorablement. Ce thème est exploité dans *Travels in the Scriptorium*, où Mr Blank est enfermé dans une chambre meublée d'objets labellisés à leur nom. L'angoisse de ne pas savoir pourquoi il est là est accrue par la perte de ces repères étiquetés autour de lui :

He has looked at that piece of tape no fewer than fifty or a hundred times during the course of the day, and each time he did so the white strip was clearly marked with the word DESK. Now, to his astonishment, Mr. Blank sees that it is marked with the word LAMP. After a thorough investigation, he is horrified to discover that not a single label occupies its former spot. (Auster, 2006, 103)

Préoccupé par cette incongruité puis par d'autres, Blank s'éloigne de sa quête première, et avec lui le lecteur frustré dans son désir de reconstituer le puzzle : « as the reader has already learned, his thoughts have largely been elsewhere, lost in a fogland of ghost-like beings and broken memories as he searches for an answer to the question that haunts him. » (Auster, 2006, 16) Le lecteur est ainsi plongé au cœur du microcosme de la chambre, métaphore de l'intériorité de Blank, et se voit frustré dans son désir d'aboutir à des certitudes. Au lieu de progresser, la quête de sens de Blank et l'enquête du lecteur sur la présence et le rôle de ce dernier s'enlisent progressivement, opérant ainsi une véritable révolution du processus traditionnel du polar.

La question du sens est aussi prégnante dans *City of Glass* par le biais des recherches sur le langage urbain menées par Peter Stillman. Il constate la dépréciation du sens au fil du temps, l'inadéquation progressive du signifiant et du signifié :

For our words no longer correspond to the world. When things were whole, we felt confident that our words could express them. But little by little these things have broken apart, shattered, collapsed into chaos. And yet our words have remained the same. They have not adapted themselves to the new reality. Hence, every time we try to speak of what we see, we speak falsely, distorting the very thing we are trying to represent [...] It is imprecise; it is false; it hides the thing it is supposed to reveal. And if we cannot even name a common, everyday object that we hold in our hands, how can we expect to speak of the things that truly concern us? (Auster, 1990, 93-94)

Stillman et Quinn parviennent à affronter cette détérioration de sens car ils croient encore au succès d'une détection méthodique des indices : si le commun des mortels est perdu dans les méandres de l'univers urbain, eux sont des hommes cultivés et avertis qui, par leur talent d'observation et de synthèse, sont capables de découvrir ce sens caché. Cependant, la confiance dont Stillman et Quinn font preuve au début de leurs recherches respectives s'étiolle bien vite face au constat de leur échec à donner un sens global aux fragments d'indices récoltés. Peut-être n'en existe-t-il pas ? Ce doute fondamental, une fois mis en place dans le roman, laisse le détective et le lecteur en proie à la frustration :

Detective fiction offers a generic expectation that patterns *do* cohere behind the confusing surface of reality, and that there exists a specialized group, detectives, who can read them [...] The title of Auster's trilogy signifies his entry into the urban-detective generic tradition, but the entry is subversive: his trilogy consistently defers the expectation that the city can be read [...] A meaningful totality, urban or global, is impossible to grasp; when Quinn suspects that Stillman's walking routes through New York might be patterned after letters of the alphabet, they seem to spell out "THE TOWER OF BABEL" – yet another suggestion of the fragmentation, the unrecoverability of reality as text. (Bernstein, 1999, 138)

La mise en texte de la ville, sa théorisation, conduisent en effet à un écart progressif entre représentation et réalité urbaine. On tend alors vers la fragmentation, l'absurde, telle cette vignette du roman graphique *Family Man* de Jerome Charyn, où la notion de paradis urbain est cyniquement dénaturée :



(Charyn/Staton, 1995, 233)

L'enseigne « Paradise » ne remplit plus sa fonction publicitaire mais définit désormais avec beaucoup d'ironie le camp de fortune des sans-abris qui l'ont récupérée. La ville ne peut donc être appréhendée textuellement : les supports textuels n'apportent pas la connaissance requise pour accéder à une véritable réalité urbaine, comme l'indique cet extrait de *Girl in Landscape* de Jonathan Lethem : « You really think it's that simple, don't you, Marsh ? Read about a place, then go blundering in. The map and the territory are the same. » (Lethem, 1998, 118). Dans *Ghosts* de Paul Auster, Blue est un véritable détective qui connaît la ville pour l'avoir souvent parcourue. Cependant, il est là aussi mis en échec précisément à cause de sa mise à l'écart de la réalité urbaine : il est cantonné à la surveillance de l'appartement de Black, que celui-ci ne quitte presque jamais. Blue entre alors en réclusion, il s'enlise dans cette solitude forcée qui le détache petit à petit du monde extérieur. Il ne peut que se représenter la ville de loin et la distance qui se crée va croissante : il est dans la ville, mais il en est en même temps coupé. Lorsqu'il met fin à l'enquête, qui n'aboutit pas et qui n'a peut-être jamais existé, Blue ne reprend

pas sa place dans la ville. Il la quitte pour une destination inconnue, parodie moderne de « Wakefield » (1835), personnage éponyme de la nouvelle de Nathaniel Hawthorne qui quitte un jour sans raison son foyer et son épouse, s'installe une rue plus loin et y demeure plus de vingt ans sans être reconnu par quiconque. De même qu'aucune raison ne l'a conduit à partir, aucune ne le pousse à revenir. Seule une averse l'amène à frapper à la porte de son ancien domicile pour s'y abriter... et réintégrer son rôle jusqu'à la fin de sa vie. Tout comme « Wakefiled », *Ghosts* s'achève dans l'incertitude et le vide créés par la suspension de l'action dans un temps inconnu et flou. Le détective comme le lecteur ne savent plus rien : la quête de sens qui guidait l'un comme l'autre au gré des pages est avortée, vide de sens : « La ville n'est plus appréhendable. Son sens se refuse. Aucune synthèse n'est possible. Aucun repère historique ne se donne à lire. La ville est vide. Sa parole, cependant abondante, voire assourdissante, ne cesse de dire le vide. » (Blanc, 1991, 59) Auster pousse cette mise à distance à son paroxysme dans *Travels in the Scriptorium*, où la ville est purement et simplement niée. Le roman se déroule à huis clos dans la chambre de Mr Blank. A cause des volets, de la fenêtre et de la porte fermés, il ne saura jamais où il est, ni même si existe le parc où on lui propose une promenade qu'il ne fait jamais. A la recherche d'un sens entre de vagues souvenirs et des visites incessantes d'inconnus dans sa chambre, Blank, pour comprendre qui il est, ne peut se raccrocher à aucun message de la ville qui l'entoure pourtant.

L'incompréhension face aux messages multiples émis par la ville du polar trouve alors un écho particulier dans les références au graffiti, « those walls of language » (Lethem, 1999, 264), mode d'expression obscur et protéiforme de la ville sous son aspect le plus indéchiffrable, comme le montre dans *Marilyn la dingue* la fresque peinte par la délinquante Esther Rose sur les murs d'un squat. Son acolyte Rupert lui-même ne parvient pas à la déchiffrer :



(Charyn / Rebena, 2009, 37)

Cette forme de langage urbain échappe en effet à la « mise en texte », comme le souligne Michel de Certeau :

Si malgré tout il fallait une illustration, ce seraient les images-transits, calligraphies jaune-vert et bleu métal, qui hurlent sans crier et zèbrent les sous-sols de la ville, « brodages » de lettres et de chiffres, gestes parfaits de violences peintes au pistolet, çivas en écritures, graphes danseurs dont le grondement des rames de métro accompagne les fugitives apparitions : les graffiti de New York.

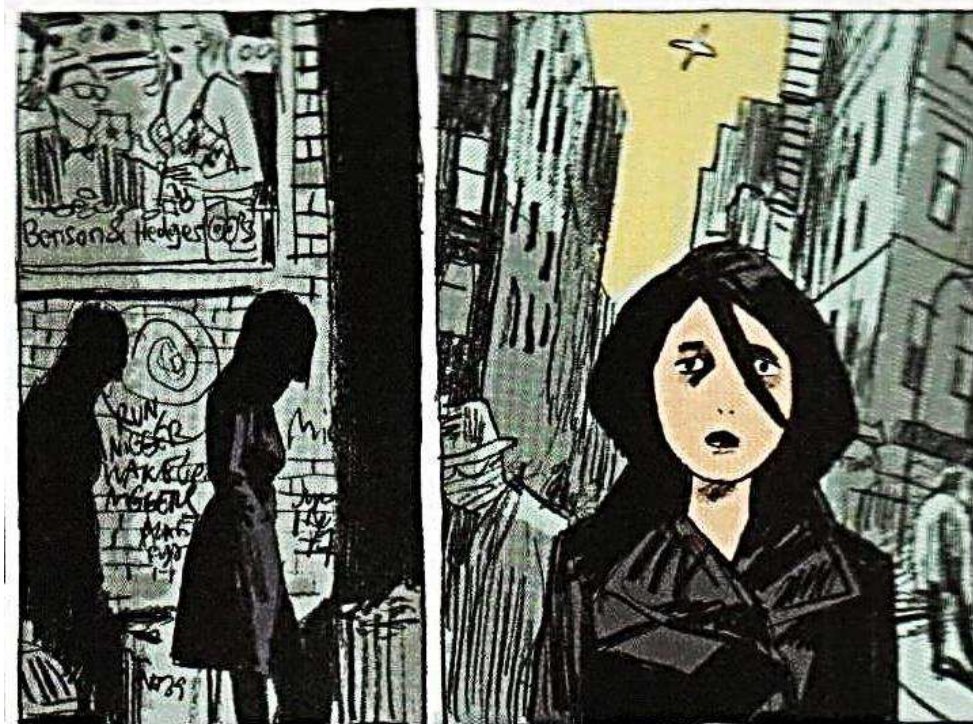
S'il est vrai que les forêts de gestes manifestent, leur marche ne saurait être arrêtée en tableau, ni le sens de leurs mouvements circonscrit dans un texte. Leur transhumance rhétorique emporte et déporte les sens propres analytiques et cohérents de l'urbanisme ; c'est une « errance de sémantique », produite par des masses qui évanouissent la ville en certaines de ses régions, l'exagèrent en d'autres, la distordent, fragmentent et détournent de son ordre pourtant immobile. (de Certeau, 1990, 154)

Les graffiti sont très présents dans les polars de Charyn et Lethem, qui ont vécu dans des quartiers défavorisés du Bronx et de Brooklyn, bien qu'à des époques différentes. Dans *El Bronx*, Charyn dépeint le jeune Angel Carpenteros, qui immortalise sur les murs les membres de son gang du Bronx :

It wasn't the tropical landscape of some Latino artist, or a fanciful dream of brotherhood that would never happen in the Bronx. It was an illustrated tombstone on a dead brick wall. There was the face of a fallen gang member with a little message, "Rest in Peace, Homey," and a detailed drawing of Featherbed Lane, with cars, prostitutes, and Moses' highway, like a grim paradise looming over the planet [...] For all

the dead homeys of the South Bronx, Angel was the only artist in town. He painted monuments on a wall. (Charyn, 1997, 17, 37)

Les romans graphiques de Charyn sont en outre truffés de représentations des bas-fonds new-yorkais, le plus souvent amas d'immeubles délattés gris sale couverts de graffiti indéchiffrables et inesthétiques :



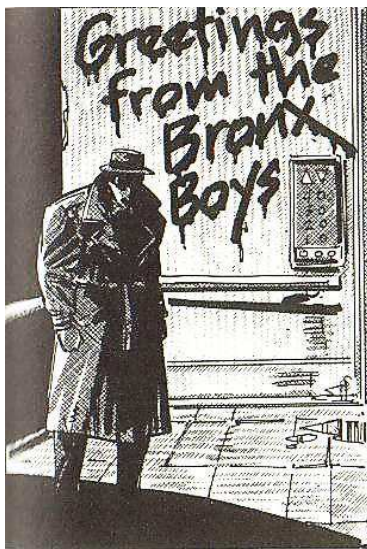
(Charyn / Rebena, 2009, 20)

Brooklyn est aussi en partie définie par ses graffiti, comme le rappelle Lethem dans sa préface à *Brooklyn Is* de James Agee : « Yet if he's a singer he's also a painter, brushstroking with his language the graffiti and commercial signage left like clues for future archeologists. » (Lethem, 2005, viii) Marque de territoire, affirmation d'identité, mode d'expression désespéré, les graffiti constituent avant tout le symbole de l'inintelligibilité du langage urbain, ce que remarque le détective de *Motherless Brooklyn* atteint du syndrome de Tourette : « There is a vaguely Tourettic aspect to the New York City subway [...] The tunnel walls are layered, like those of my brain, with expulsive and incoherent language. » (Lethem, 1999, 237) En effet, le graphe est partout, pourtant il ne dit rien car son sens reste indéchiffrable à la plupart. Il naît au départ d'une profonde incompréhension ; mode d'expression marginal, il existe parce que les autres moyens d'expression ont échoué dans leur mission de communication entre citoyens. Or le graphe est en soi un nouvel échec puisqu'il se veut indéchiffrable ; seul reste le sens premier du message, une déclaration de vie, rappelée par Jean Baudrillard dans *L'Autre par lui-même* :

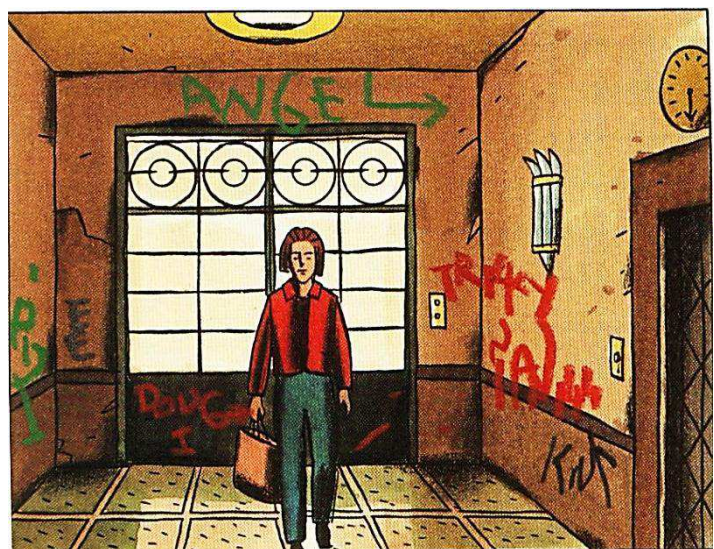
Ce qu'on peut voir dans les graffiti récents, de New York ou de Rio. La génération précédente disait : « J'existe, je m'appelle Untel, je vis à New York. » Ils avaient une charge de sens, quoique presque allégorique : celle du nom. Les derniers sont purement graphiques et indéchiffrables. Ils disent toujours implicitement : « Je n'ai pas de nom, je n'ai pas de sens, je ne veux rien dire. » Nécessité de parler quand on n'a rien à dire. Cette nécessité est même d'autant plus grande quand on n'a rien à dire,

comme il devient d'autant plus urgent d'exister quand la vie n'a plus de sens [...] L'urgence absolue est tout simplement de vérifier cette existence. (Baudrillard, 1987, 27-28)

Affirmer, voire vérifier, sa propre existence est en effet une question qui touche le détective en proie au doute et aux crises identitaires. Le graffiti est alors non seulement destiné à autrui mais aussi à soi ; il recouvre les murs et les signaux de la ville, et fait valoir un temps son propre besoin d'expression. Les graffiti rencontrés dans les romans graphiques de Charyn reflètent l'évolution décrite par Baudrillard. *Family Man* montre ainsi un graphe qui affirme la revendication de domination sur un territoire tandis que les graffiti de *White Sonya* ne sont que des signatures à peine lisibles et ne véhiculent aucune signification particulière hormis la transgression des règles sociales. On imagine aisément que le premier graffiti a été apposé en « terrain ennemi », tandis que le second dégrade l'environnement même du graffeur, soulignant par ce paradoxe le mal-être de ce dernier :



(Charyn/Staton, 1995, 147)



(Charyn/Loustal, 2000, 15)

Leur point commun demeure une volonté de poser sa marque sur un territoire donné et la réaffirmer à chaque contestation d'une nouvelle marque apposée par-dessus, doublée d'une révolte contre la dureté de ce quartier, comme le rappelle Jerome Charyn dans son ouvrage sur New York, *Metropolis* :

Graffiti began on bunker walls, out of anger and that primitive love of design. *Look at me. Here I am. Ghost Boy of East 108* [...] It was like some cosmic mystery show, seeing the care they took to decorate a wall – and also the lack of care, the ruinous slashings, the dumb spraying of a park bench that was like an appalling, artless cry. *I live in a ruin. I am a ruin. I'm adding to the ruin.* (Charyn, 1986, 40-41,163)

Ce langage spécifique apparaît aussi brièvement dans l'œuvre de Paul Auster mais sous forme de métaphore : le graffiti comme allégorie d'une communication nécessaire mais quasi impossible entre les individus, comme il l'exprime dans *La Solitude du labyrinthe* :

Le mur, prison où l'on inscrit des graffiti, comme pour prouver qu'on existe, enferme le héros austérien qui finit par s'y anéantir [...]

« Certains murs physiques, réels, peuvent jouer un rôle essentiel dans une vie [...] Le mur est une métaphore : désignant la difficulté présentée par cette sorte de « transaction » entre deux personnes. » (Auster/de Cortanze (b), 2004, 67, 186)

Les murs, métaphoriques ou bien réels, porteurs en soi de messages, accentuent la difficulté à s'approprier l'univers urbain. Le détective du polar métaphysique n'a alors d'autre choix que de reprendre à son compte l'aspect péripatétique hérité du *hard-boiled*. On est loin de l'*armchair detective* qui élaborait son raisonnement sans quitter sa bibliothèque ou son bureau. Dans *Secret Isaac*, Isaac Sidel fait ainsi preuve d'une connaissance très précise de son territoire : « You could have blindfolded him outside Centre Street and dropped him anywhere in Manhattan. Isaac would have felt his way. He had the gift. He could nose out the contours of a neighborhood. » (Charyn, 2002, 596) Le détective arpente la ville, s'imprègne de son atmosphère pour en comprendre l'essence, pour que la ville lui parle : « The reader is then put in the position of apprehending the cityscape in a visual, aural, or tactile manner, but always mediated by the written word. » (Wirth-Nesher, 1996, 14) Pour cela, l'auteur lui-même se doit de connaître la ville par sa propre expérience de piéton. Jonathan Lethem écrit sur Brooklyn après une enfance passée dans ses rues ; Paul Auster, influencé par les déambulations new-yorkaises de Charles Reznikoff, Henry James, Henry Roth ou Louis Wolfson, parle d'un véritable « art de la marche » qu'il pratique quotidiennement. (Auster/de Cortanze (a), 2004, 113) Quant à Jerome Charyn, il a aussi pour habitude de parcourir la ville, qu'elle soit New York ou Paris, comme il le confie dans *The Review of Contemporary Fiction* :

JC: I think of the past as horrible, unpleasurable, except for the movies and walking. I loved to walk those streets. For me, when I walk, I have no sense of time.
 FT: Do you still walk, in New York and Paris?
 JC: I walk everywhere.
 (Charyn/Tuten, 1992, 108)

Toutefois, si la marche solitaire du détective permet une appropriation de la ville pour y découvrir des messages précieux pour l'enquête, ces derniers, à l'instar du graffiti, n'offrent parfois d'indice que sur la propre existence du détective, tel Max Work dans *Squeeze Play* :

I found myself glad to be alone again. But that feeling lasted only a moment. By the time I couldn't hear his car anymore, I was back inside the desolation of my own thoughts.
 I went through the next few hours in a blur. Instead of going back home to get some sleep, I tried to fight off my numbness by walking. I prowled the empty streets, keeping company with the sound of my own steps. I didn't see anyone except a few people straggling home drunkenly after a big Saturday night and one solitary bum poking his head into a garbage can. It was the one moment when things stop moving in New York. No longer night and not yet morning. Limbo. I felt that I belonged there.
 (Benjamin, 1990, 201-202)

La marche n'est donc parfois ni synonyme d'oubli de soi, ni porteuse d'indice : elle révèle simplement l'âpreté de l'univers qu'elle parcourt, et la troublante ressemblance entre la confusion interne du détective et la « désolation » du paysage urbain. Ce jeu de miroir et d'échos entre la ville et l'intériorité du détective confond réalité et représentation, dupe le lecteur et le protagoniste dans ses reflets trompeurs et transforme la ville en une véritable « cité de verre ».

2.3.2 La *Cité de verre*

Le polar métaphysique offre une vision de la ville au-delà du simple décor et tisse entre l'univers urbain et le protagoniste des relations très étroites, résumées dans *City Codes* :

Characters do not resolve their problems against a backdrop of streets and houses that are there merely to provide verisimilitude. Nor do they retreat to homes that provide domestic shelters from a world "out there." In the novels that I have discussed, setting is a potent counterforce to character; it is inseparable from the selves that populate these worlds. (Wirth-Nesher, 1996, 203)

La clé de la relation entre la ville et le détective réside donc dans un rapport tout à fait spécifique de reflet, d'écho mimétique. Il est aux prises avec l'univers urbain, mais la ville est en retour décrite à travers sa propre perception. La ville devient alors un miroir qui reflète l'intériorité du détective – « a glass man in a glass house » (Charyn, 1997, 158) – en expose les secrets et le confronte à ses concitoyens dans un espace aux limites brouillées. Si tout est voué à la transparence, les âmes sont mises à nues et la vie privée rendue impossible car le poids du regard se fait omniprésent :

Le réalisme poétique du polar élimine les précisions factuelles et les notations pittoresques quand elles ne servent pas à rédiger sa vision de la ville. Ce qui l'intéresse, c'est ce qui en elle est le plus intimement vécu : ce qu'il y a de plus proche des sentiments et des émotions des personnages du roman.

La ville se transforme alors en miroir. Elle répond aux états d'âme du héros. Elle escorte sa marche et ses démarches comme le ferait un accompagnement musical. En harmonie ou en dissonance calculée, elle fait contrepoint aux mouvements du drame. Elle est alors bien plus qu'un cadre. Elle dramatise l'action, en redoublant les effets du récit qu'elle souligne et met en valeur.

La précision descriptive ne sert alors qu'à valider une vérité subjective. Si la ville parle, c'est d'abord de la tragédie des personnages. Sa description se soumet à leur situation. Elle constitue une projection des acteurs du drame, quitte à ce que le héros étouffe dans son image que lui renvoie perpétuellement le décor. (Blanc, 1991, 34)

Rien ne sert alors de passer par les clichés convenus de la ville dès lors qu'ils n'aident pas le récit, qu'ils ne lui apportent pas l'écho aux pensées du personnage qui fait toute la spécificité du récit urbain, comme le souligne l'écrivain turc Orhan Pamuk : « toute parole relative aux qualités générales, à l'esprit ou bien à la singularité d'une ville se transforme en discours indirect sur notre propre vie, et même plus sur notre propre état mental. Il n'est pas d'autre centre de la ville que nous-mêmes. » (Pamuk, 2007, 210) Le polar fait parler la ville de ceux qui l'habitent, et en particulier le détective. S'il se sent perdu et rongé de doutes, la ville se change alors pour lui en dédale inhospitalier, où chaque angle de rue invite à l'inattendu. S'il semble retrouver un sens à son enquête, elle se laisse appréhender en contours et tracés porteurs d'une possible signification. Il n'est alors nullement surprenant que le détective ne parvienne pas à tirer parti de l'indice ainsi révélé, à lui donner un sens : si la ville n'est que le reflet de sa propre intériorité, ce qui vient du plus profond de lui ne peut lui paraître qu'obscur, tant il est difficile de se connaître soi-même. Pour résoudre l'enquête, il doit donc d'abord résoudre la question de sa propre existence, comme l'illustre ce passage de *Gun, with Occasional Music* où Conrad Metcalf, confronté au paysage urbain, est ramené à lui-même :

I went back into the living room and faced the picture window. After all the time I'd spent peering in, being on the inside made me feel visible. I spent a long minute looking at the view, past the monorail trestles to where the fog clung to the beach. Then my focus changed, and instead of looking through the glass I was looking at it, at the reflection of me in my shabby coat and hat standing in the fancy living

room getting romantic about a view of a cold, wet beach. Who was I trying to kid? The bay was a five-minute drive from my apartment, and it was a five-minute drive I never bothered to make. (Lethem, 1994, 73)

La cité de verre, symbolisée par ses fenêtres, ses miroirs, ses transparences, ouvre sur le monde et sur autrui, mais ramène finalement à soi. On perçoit visuellement ce retour à soi dans la version graphique de *Marilyn the Wild*, où la fille de Sidel appelle en vain son amant Manfred Coen, bras droit de Sidel. Marilyn reste seule dans le minuscule studio de son père, coupée du monde enseveli petit à petit sous la neige, plus étouffante qu'apaisante :



(Charyn / Rebena, 2009, 78)

Le cadrage nous place en position de passant qui lève les yeux vers l'immeuble et n'y voit qu'une série de fenêtres aveugles d'où s'échappe un cri auquel nul ne semble prêter attention.

C'est à travers l'enquête que le détective prend conscience de ce retour sur soi : à scruter la ville pour y cueillir les indices qui clôtureront son enquête, il finit par n'y voir que sa propre silhouette, sa propre vie, telle Rita dans *The Magician's Wife* : « She wasted endless hours looking at the wall outside her window. Images out of her life would appear on the walls, as if it were a screen that could contain the corners of her memory in all the cracked bricks. » (Charyn/Boucq, 1987, 43) *The New York Trilogy* présente également de nombreuses références à la cité de verre, et pas seulement dans son premier volet. A l'instar de Conrad Metcalf, Blue perd progressivement le sentiment

d'exister tandis que sa surveillance de Black à travers les baies de son appartement s'éternise. Si la surveillance s'avère inutile, elle suscite cependant chez Blue un questionnement métaphysique :

Now, suddenly, with the world as it were removed from him, with nothing much to see but a vague shadow by the name of Black, he finds himself thinking about things that have never occurred to him before, and this, too, has begun to trouble him. If thinking is perhaps too strong a word at this point, a slightly more modest term – speculation, for example – would not be far from the mark. To speculate, from the Latin *speculatus*, meaning to spy out, to observe, and linked to the word *speculum*, meaning mirror or looking glass. For in spying out at Black across the street, it is as though Blue were looking into a mirror, and instead of merely watching another, he finds that he is also watching himself. (Auster, 1990, 171-172)

La fenêtre n'est plus alors uniquement un passage vers l'extérieur : le détective ne regarde plus par la fenêtre, il contemple la fenêtre elle-même, et son propre reflet. Enquêter sur autrui lui permet finalement d'enquêter sur lui-même, de s'ouvrir à des réflexions jamais encore menées :

Reality's surface, so resistant to interpretation, is figured in the trilogy through references to glass and mirrors [...] The trilogy portrays detection itself as a look in the mirror, any gaze outward becoming instead a focused inwardness. At the same time, the "looking glass" reference brings to mind the work of Lewis Carroll and sets the stage for the trilogy's mirror games and logic problems. New York, the city of glass, presents many reflections and problematizes the understanding of depths; the novels' protagonists are never sure whether anything actually exists behind the mirror, through the looking glass. (Bernstein, 1999, 136)

Le terme *private eye* subit lui aussi une remise en question. L'œil rappelle toujours le pouvoir d'observation du détective à travers les miroirs et fenêtres réels ou symboliques de la ville, cependant la notion de privé devient problématique dans le polar métaphysique. L'essai « *Private I, Public Eye* » de Paul Auster dans *The Art of Hunger* illustre bien la confusion des sphères publique et privée. Dans la cité de verre, le regard du détective porte sur autrui dans le but même de s'y reconnaître, et d'être reconnu. C'est le cas de Metcalf lorsqu'il rencontre son confrère dans *Gun, with Occasional Music*. Il ne peut s'empêcher de chercher un reflet de lui-même dans ce double symbolique au nom évocateur : « I knew that when I met Surface, I'd search his features for clues to the face I saw when I looked in the mirror. » (Lethem, 1994, 155)

En définitive, le détective reste tributaire d'autrui pour s'assurer de son existence. Cependant, l'autre lui est à la fois nécessaire et de trop. Il n'est plus cantonné à l'extérieur du foyer mais peut, grâce aux parois de verre, s'immiscer, s'introduire dans l'espace privé. Le « moi » privé s'offre au regard public, tandis que le détective – image publique de lui-même que le protagoniste présente aux regards extérieurs – cherche un accès à l'univers privé de ses semblables pour les besoins de son enquête. L'espace urbain se mue en une gigantesque trame transparente où, selon Jeffrey T. Nealon, tout est donné à voir :

It is perhaps the gaze characteristic of a city of glass, where everything can be seen, stared at; however, because in a city of glass there is no longer the drama of the things being hidden or uncovered, "the thing we stare at has foundered, sunk into its image" [Blanchot, *The Space of Literature*, 255]. A city of glass, in other words, would be characterized not by myriad perspectives and possibilities of seeing things, but by "the impossibility of not seeing" things. This sight is characterized by the interruption of what Blanchot calls the "neutral," the anonymous gaze that idles work rather than passing into it. (Nealon, 1999, 127-128)

Cet espace de transparence est fréquemment évoqué chez Charyn avec « the Mayor's glass house » d'*El Bronx* (Charyn, 1997, 51), « the crazy castles of stone and glass » de *Montezuma's Man* (Charyn, 1993, 26) ou bien les « glass pyramids » de *Little Angel Street* (Charyn, 1994, 98). Dans les récits de Jonathan Lethem, on relève aussi des expressions qui ont trait au thème du miroir et du jeu de regards, tel « playing mirror games with myself » dans *Motherless Brooklyn* (Lethem, 1999, 308) ou « [He] regarded me with as pouchy and gray set of eyes as I'd seen in forty-three years of looking in the mirror » dans *Gun, with Occasional Music*. (Lethem, 1994, 51) Dans ce dernier roman, la glace joue d'ailleurs un rôle de premier plan, puisqu'elle compte parmi les accessoires privilégiés du détective. Il parvient ainsi à découvrir qu'il est suivi grâce au « rearview mirror » (Lethem, 1994, 50), mais il a aussi fréquemment besoin d'un miroir pour y préparer la drogue qu'il inhale plusieurs fois par jour. Le cadre urbain dans lequel évolue Metcalf est en effet situé dans un futur indéterminé où la souffrance provoquée par les mauvaises nouvelles et autres questions désagréables se voit adoucie par une mise en musique des informations (d'où le titre du roman), l'interdiction de poser des questions et la prise de drogue par la majorité de la population, encouragée par le gouvernement. Metcalf n'échappe pas à cette addiction, même s'il n'adhère pas aux autres mesures d'asservissement intellectuel. Il ne se gêne donc pas pour poser des questions et se procure illégalement les derniers journaux qui n'ont pas subi d'altération musicale. Les principales substances pour oublier, adoucir ou reconforter sont littéralement nommées « Addictol, Forgettol, Avoidol, Believol, Acceptol » ou encore « Regrettol ». Le miroir qui lui sert à préparer la drogue, appelée « make », reflète une attitude globale à laquelle Metcalf participe. Cependant, lorsqu'il se retrouve face à ce miroir, il reste, au contraire de ses semblables, conscient de son acte, du besoin et de la culpabilité qu'il engendre, des bienfaits qu'il lui procure dans le cadre de son métier, mais aussi des risques. Ce miroir le relie à autrui mais le confronte dans le même temps à lui-même. On assiste alors à un nouveau réseau de mises en abyme : le lecteur contemple le personnage en train de regarder les autres par la fenêtre ou bien sa propre image dans le miroir, lui-même soumis au regard d'autrui : « I was looking at her and she was looking at me looking, and she knew it and I knew she knew it and the whole thing again, squared. » (Lethem, 1994, 82).

La ville se change en un immense palais des glaces qui reflète la complexité des échanges au sein de l'univers urbain contemporain, comme le résume Michael Woolf à propos de Charyn : « He creates a landscape that reflects our perception of contemporary urban disorder. » (Woolf, 1988, 138-139) Afin de représenter ce chaos urbain, le polar métaphysique a une nouvelle fois recours au symbole : la multiplication de l'image reflétée dans le miroir, qu'elle soit double ou se reproduise à l'infini, évoque la foule urbaine dans laquelle l'individu se perd. Car la ville transparente est un endroit où

tout le monde se voit, se croise et se ressemble. Le visible est omniprésent : impossible de ne pas voir et de ne pas être vu. Or, dans cette débauche de visuel, à force de trop être en vue on ne se voit plus, on en a tant vu qu'on finit par ne plus rien voir : « outside my window the night was like a dark nullification of the existence of the city. » (Lethem, 1994, 130) C'est le paradoxe de la cité de verre qui, sous couvert de n'avoir rien à cacher, dévoile ses habitants par une mise à nu qui, malgré tout, les masque plus les uns aux autres qu'elle ne leur permet de s'entre-découvrir. Trop de choses sont offertes au regard pour remarquer quoi que ce soit. L'on finit même par perdre la notion de soi au milieu de la foule, à l'instar de Quinn :

The train was crowded, and as the passengers started filling the ramp and walking toward him, they quickly became a mob. Quinn flapped the red notebook nervously against his right thigh, stood on his tiptoes, and peered into the throng. Soon the people were surging around him. There were men and women, children and old people, teenagers and babies, rich people and poor people, black men and white women, white men and black women, Orientals and Arabs, men in brown and gray and blue and green, women in red and white and yellow and pink, children in sneakers, children in shoes, children in cowboy boots, fat people and thin people, tall people and short people, each one different from all the others, each one irreducibly himself. Quinn watched them all, anchored to his spot, as if his whole being had been exiled to his eyes. (Auster, 1990, 66)

New York bénéficie généralement de cette renommée de métropole anonyme, où la tolérance affichée n'est autre qu'un manque d'attention envers autrui, un individualisme forcé qui isole de la foule et rend justement indifférent à la différence. Jerome Charyn analyse cet aspect dans *Metropolis*, non seulement à travers la métaphore du visuel mais aussi du sonore :

I can wear what I want to wear, be however I want to be, feel free in the middle of people. You can even scream, and nobody cares because everybody is screaming.
That's what New York is, a howling in the head, a great babble of voices, like a siren's song, the screams of Ellis Island. This is the one city in the world where communities explode and die with such regularity, they aren't noticed at all. (Charyn, 1986, 32)

La foule new-yorkaise n'est en rien une masse homogène sinon une somme d'individualités qui se côtoient sans jamais se rencontrer véritablement. Foule et solitude – situations au demeurant paradoxales – se trouvent réunies : entouré et ignoré par des milliers d'inconnus, le détective se sent plus isolé que seul chez lui. D'autre part, le contact immédiat possible avec ces gens ne lui apporte finalement aucune connaissance d'autrui et le renvoie à sa propre solitude, comme le constate Metcalf en regardant par la fenêtre : « Disconnected creatures passed through the blackness, towards solitary destinations, lonely hotel rooms, appointments with death. Nobody ever stopped the creatures to ask them where they were going – no one wanted to know. » (Lethem, 1994, 130) L'autre semble à jamais décevoir toute tentative de connaissance. Dans *La Solitude du labyrinthe*, Paul Auster souligne cependant qu'autrui reste nécessaire à la connaissance de soi : « Je crois, malgré tout, que chaque personne est seule, tout le temps. On vit seul. Les autres nous entourent mais on vit seul. Chacun est enfermé dans sa tête et pourtant nous ne sommes ce que nous sommes que grâce aux autres. » (Auster/de Cortanze (b), 2004, 91) Il développe notamment ce thème dans *The Art of Hunger* : « For only in the modern city can the one who sees remain unseen, take his

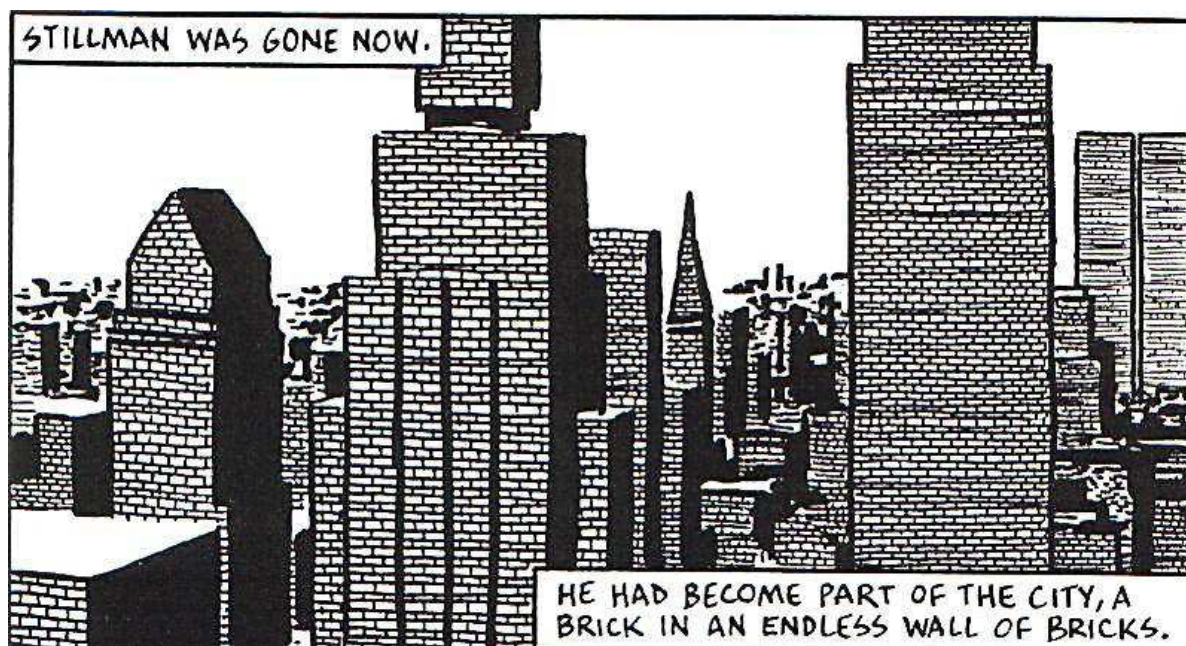
stand in space and yet remain transparent. Even as he becomes a part of the landscape he has entered, he continues to be an outsider. » (Auster, 1997, 39) La promiscuité avec l'autre se révèle donc trompeuse, elle ne conduit qu'à l'anonymat et à une profonde solitude. La rencontre avec autrui demeure source de déception et laisse au protagoniste le sentiment de s'être véritablement perdu, puisqu'il ne se reconnaît pas en autrui et ne se reconnaît plus lui-même : « What's missing that used to be commonplace is a sense of connectedness in people's lives [...] What you're really missing is a kind of human contact, a kind that's not possible anymore », constate Conrad Metcalf. (Lethem, 1994, 67)

Mêlant polar et anticipation, « Access Fantasy » propose une allégorie de la ville transparente en la situant dans un futur indéfini où les habitants sont protégés par des cocons imperceptibles. Tout échange avec autrui est découragé par la « One-Way Permeable Barrier » qui masque l'individu aux yeux de ses semblables et l'empêche de communiquer. Le détective et narrateur dresse ce constat caractéristique des métropoles : « neighbors so long and they'd never spoken. » (Lethem, 2004, 31, 36) Le détective erre dans un espace de faux-semblants, d'apparences, de fenêtres ouvertes sur des découvertes prometteuses mais qui n'engendrent que la déception d'une promesse non tenue parmi des milliers d'autres, « only a room with a couple of windows that looked out upon another world of windows called midtown Manhattan » regrette un Isaac Sidel désenchanté dans *Citizen Sidel* (Charyn, 1999, 36), fondamentalement seul dans la myriade de reflets des fenêtres new-yorkaises qui, si elles offrent le moindre espoir de sens, ne donnent à voir qu'une vision fragmentée du message urbain, comme le rappelle Hana Wirth-Nesher :

The urbanite, for better or worse, is faced with a never-ending series of partial visibilities, of gaps – figures framed in the windows of high-rises, crowds observed from those same windows, partly drawn blinds [...] hidden enclaves in adjacent neighborhoods. [...] No urbanite is exempt from this partial exclusion and imaginative reconstruction, every urbanite is to some extent an outsider. (Wirth-Nesher, 1996, 8-9)

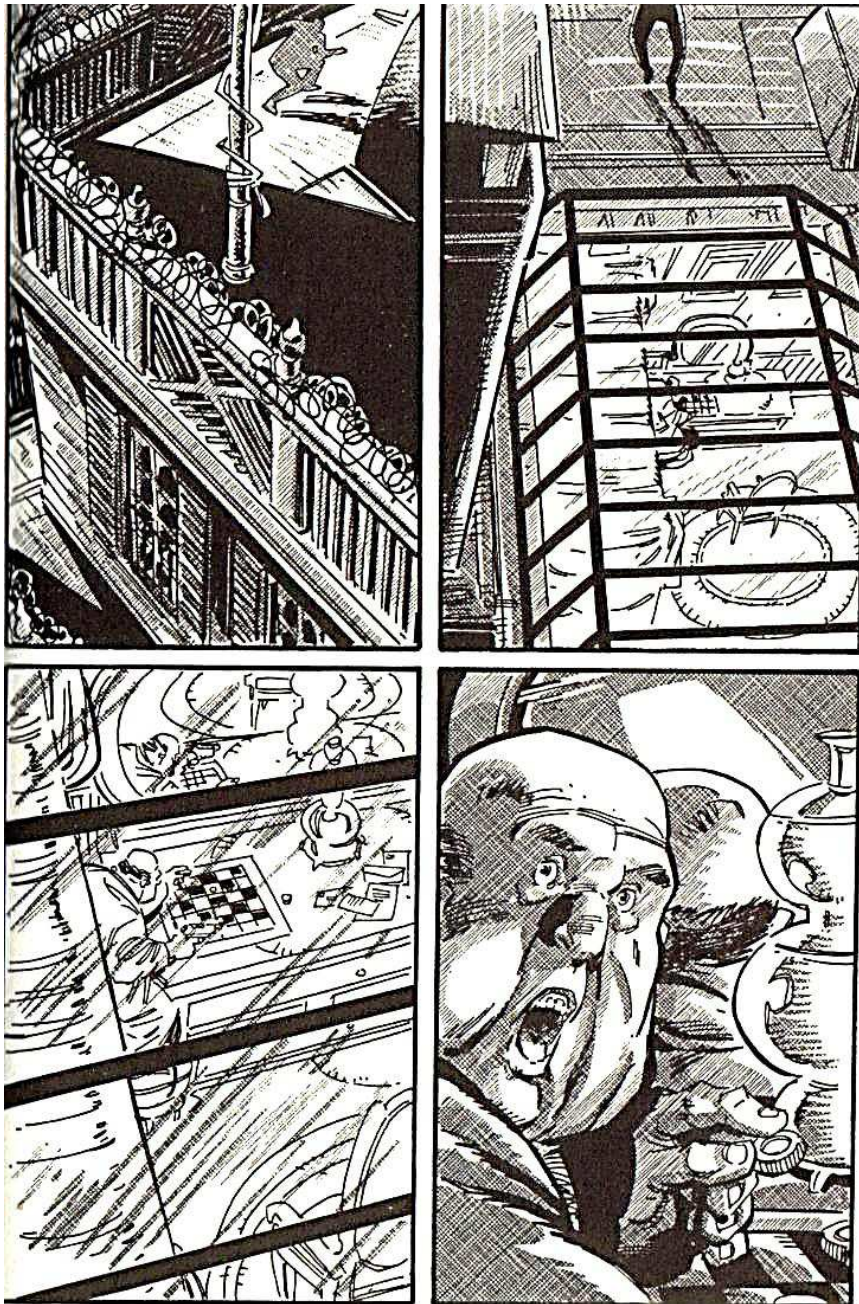
La ville semble se garder d'offrir toute vision globale et ne propose que des aperçus, des vues partielles, comme Charyn le souligne dans *El Bronx* : « Isaac had to watch the world through chicken wire [...] He had to frame things, catch the world through the eye of his camera. » (Charyn, 1997, 149, 223) Comment mener une enquête dans ces conditions ? C'est le dilemme rencontré dans *Travels in the Scriptorium* par Mr Blank, à la recherche de son identité dans une chambre sans ouverture qui ne le renvoie qu'à lui-même, mais aussi celui de Blue dans *Ghosts*. Lorsque celui-ci épie les faits et gestes de Black dans l'appartement d'en face, les espaces entre chaque fenêtre constituent autant de blancs dans ses rapports. Que fait Black exactement ? Ne profite-t-il pas de ces espaces dissimulés à la vue pour accomplir on ne sait quel acte significatif, l'indice qui manque à Blue pour que son enquête ait enfin un sens ? Il ne sera jamais en mesure de trouver une réponse à cette question.

L'œuvre de Lethem est également ponctuée de références à la profonde solitude engendrée par l'anonymat de l'individu parmi ses semblables. On trouve ainsi des passages éloquentes dans *Men and Cartoons* : « The shrouded visages of the locals formed a kind of brick wall, an edifice which met his gaze everywhere : forehead, eyebrows, glasses, grim-drawn lips, cell phones, sandwiches. » (Lethem, 2004, 68) L'image des murs de briques est reprise dans l'adaptation graphique de *City of Glass* et renvoie à l'oppression de la ville et de ses regards pesant sur l'individu :



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 86)

Cette vignette associe inévitablement la ville à un univers carcéral, où la pression du regard d'autrui joue comme autant de barreaux qui isolent l'individu. La conception même des rues de New York en grille implacable consolide cette sensation d'être observé dans un univers minéral privé d'humanité. De même, le manque d'intimité est très prégnant dans *Family Man*, dont l'une des vignettes est construite sous l'angle de vue panoptique :



(Charyn/Staton, 1995, 137)

La scène est perçue en plongée presque verticale, comme si un observateur omniscient détenait tout pouvoir visuel sur les habitants, et ici sur le plus illustre d'entre eux, le maire de New York. Cette observation est facilitée par la verrière qui tient lieu de toit, entrecoupée de poutrelles qui rappellent les barreaux d'une cage vitrée. Non seulement le personnage est observé à son insu, mais il finit par se rendre compte du poids d'un regard. Son visage exprime la peur de la surprise et de la violation de sa vie privée. Il n'y a pas de répit possible : Gracie Mansion, la résidence du maire pourtant réputée imprenable, n'échappe pas aux regards intrusifs, la menace est omniprésente.

Ainsi, même si le protagoniste est libre d'évoluer à travers la ville, sa privation de liberté se situe au niveau visuel : regards, caméras de surveillance, espions... La ville offre à la

fois des murs transparents où tout est donné à voir, et des cloisons opaques d'où aucun sens ne transparait, une ville de l'illusion dont on ne peut sortir indemne :

La ville n'est pas un lieu où vivre heureux. Peut-être même pas un lieu où vivre [...] Les puissants y ont leur empire, les protagonistes y tiennent leur état, les malheureux y sont enfermés [...] Il n'en reste pas moins que le polar dessine une ville fermée. Plus encore : une ville de fermeture, et presque d'enfermement [...] La ville devient prison.

Prison symbolique bien sûr. Il n'y a ni murailles réelles ni barbelés. Il n'y a que cette impression de cauchemar, quand tout paraît irrémédiable. La ville a la couleur des pires insomnies. Elle définit un espace sans lueur et sans échappée. On ne s'en échappe pas. C'est-à-dire qu'on n'en réchappe pas. (Blanc, 1991, 80-81)

New York se perçoit donc comme une ville de paranoïa, où la menace du regard pèse en permanence, où la dureté de la ville ne s'exprime pas tant par des éléments concrets que par une sensation de malaise, qu'on ne peut véritablement exprimer mais dont on ne parvient à se débarrasser. Charyn tente de représenter cette dureté dans les deux tomes de *Margot*. L'illustrateur Frezzato a ainsi capté l'agressivité de la foule new-yorkaise, isolant la protagoniste à la marge de la case :



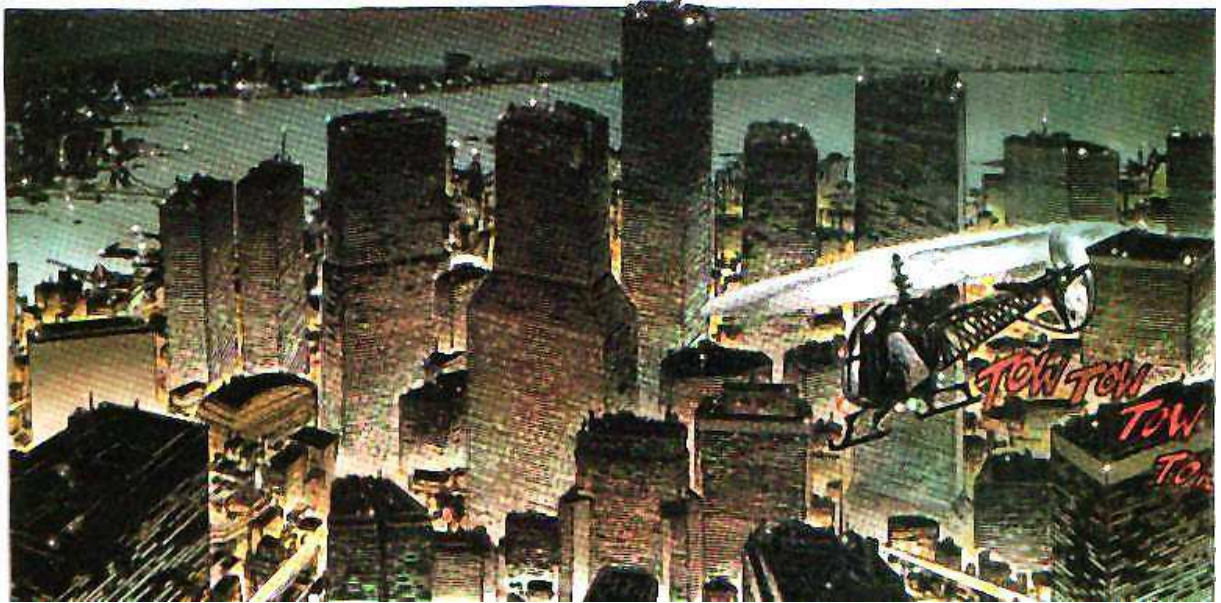
(Charyn/Frezzato, 1991, 49)

Margot incarne elle-même ce durcissement face au regard d'autrui qui l'a amenée à adopter une posture résolument urbaine et agressive peu après son arrivée à New York. Cette agressivité est par ailleurs reflétée dans la dureté du paysage urbain aux multiples fenêtres, perçu en contre-plongée pour accentuer le sentiment d'écrasement du piéton :

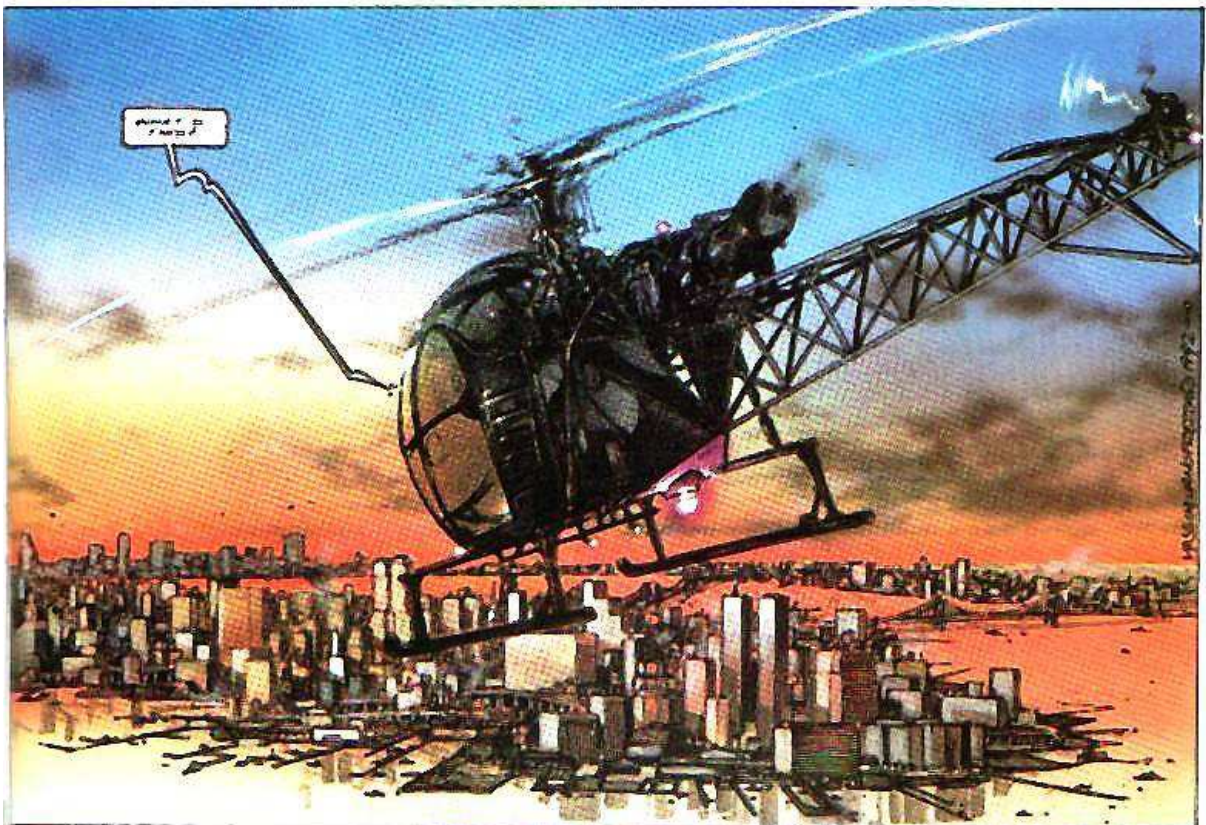


(Charyn/Frezzato, 1995, 46)

A l'inverse, la plongée et le plan panoptique omniscient sont employés dans deux panoramas de New York. Dans ces deux vignettes, la nuit et les innombrables fenêtres éclairées offertes au regard intrusif de l'hélicoptère renforcent la sensation de menace visuelle qui pèse sur Manhattan :



(Charyn/Frezzato, 1995, 27)



(Charyn/Frezzato, 1995, 45)

Dans ce contexte, la mission du détective s'avère des plus difficiles et l'on comprend mieux pourquoi nombre de polars métaphysiques ne prétendent pas à un dénouement de l'enquête. Le détective évolue en effet dans un espace où les jeux de miroirs dupliquent, où les reflets masquent la vérité, jusqu'à ne plus savoir isoler le vrai du faux. Le malaise inhérent à la solitude profonde de l'individu, même au milieu de ses semblables, s'ajoute aux difficultés du détective. Dans ces conditions, le détective souvent amateur ne peut guère prétendre au succès de son entreprise. Dans un univers fait d'illusions et de

doutes, il a peine à fixer le cours de son enquête comme celui de sa propre existence. Cette recherche éperdue de repères psychologiques et topographiques s'effectue par l'intermédiaire de la carte et du plan, une nouvelle fois supports d'orientation textuelle au fort pouvoir symbolique.

2.3.3 La ville labyrinthe et le refuge

Si l'on reprend les propos de Baudrillard dans *Simulacres et simulation*, la carte se présente comme un simulacre, une représentation du réel, mais qui n'est pas le réel : « Aujourd'hui l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept [...] Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – *précession des simulacres* –, c'est elle qui engendre le territoire. » (Baudrillard, 1981, 10) En effet, si le territoire urbain reflète la pensée du détective, c'est la psyché du personnage qui en dicte la représentation, et non la ville elle-même. Face au gigantisme de New York, établir la carte de la ville permet au détective de la réduire à des proportions plus humaines. Cependant, cette réduction a pour conséquence une connaissance du terrain limitée, fragmentée, partielle :

Cities promise plenitude, but deliver inaccessibility. As a result, the urbanite is faced with a never-ending series of partial visibilities [...] streets on maps or around the bend but never traversed. Faced with these and unable or unwilling to ignore them, the city dweller inevitably reconstructs the inaccessible in his imagination. Because no urbanite is exempt from this partial exclusion and imaginative reconstruction, every urbanite is to some extent an outsider. The metropolis is rendered legible, then, by multiple acts of the imagination; it is constantly invented and reinvented. (Wirth-Nesher, 1996, 8-9)

L'hypothèse de Baudrillard est ici vérifiée : la carte imaginaire que dresse le détective pour compléter sa connaissance fractionnée de la ville – le simulacre – précède sa connaissance réelle de la ville, qu'il ne peut appréhender ni dans son ensemble, ni dans l'infinité de ses détails. S'il s'élève et domine le paysage urbain, la vision globale qu'il y acquiert lui ôte les détails cachés. La carte s'avère donc un compromis intéressant pour l'arpenteur de rues qu'est le détective, puisqu'elle offre selon l'échelle une vue d'ensemble ou détaillée de la ville aussi bien lorsqu'il la parcourt que lorsqu'il s'en isole. Michel de Certeau part du même postulat : « Les procès du cheminer peuvent être reportés sur des cartes urbaines de manière à en transcrire les traces (ici denses, là très légères) et les trajectoires (passant par ici et non par là). » Toutefois, la carte comme l'itinéraire reporté dessus ne sont que représentations de la ville au moment où on les a schématisés, ils ne suivent en aucun cas l'évolution temporelle de la ville : « Mais ces courbes en pleins ou en déliés renvoient seulement, comme des mots, à l'absence de ce qui a passé. » (de Certeau, 1990, 147) La carte a donc pour vocation de coller à la réalité, mais la représentation qu'elle en donne reste un instantané, pris à un moment

précis et sujet à modification. Le détective doit donc faire preuve de la plus grande prudence dans son utilisation du support topographique : l'aide qu'il constitue se double d'un piège dans lequel le fragile détective est tenté de se perdre. Le *Geek de New York* se trouve ainsi traqué dans « un Manhattan où tout s'était rétréci jusqu'à devenir une grille de Monopoly. » (Charyn/Martens, 1995, 131) Les proportions sont démesurées, l'échelle distordue. L'aide apportée par la carte constitue donc souvent un leurre pour le détective en mal d'indices concluants. Dans *Squeeze Play*, Max Klein envisage son enquête comme un parcours semé de nombreuses fausses routes, et poursuit la métaphore en associant sa quête d'indices à la lecture d'une carte : « I decided to cover some ground. If I studied the map carefully, maybe I would find a road to get me off the detour I had been following since Wednesday. » (Benjamin, 1990, 143) Pour le détective new-yorkais, cette foi placée dans la lecture de la carte ramène à la conception même de la ville, décrite par Jerome Charyn comme « a phantom grid of 2028 blocks ». (Charyn, 1986, 60) Le plan de New York répond en effet à une double volonté d'abstraction : les voies, en particulier dans Manhattan, sont rectilignes, perpendiculaires, et pour la plupart désignées par des chiffres ou des lettres. Cette organisation géométrique de la ville forme une sorte de filet de sécurité pour le détective placé au cœur des dangers urbains, telle la course poursuite qui ouvre *Motherless Brooklyn* :

Here on the Upper East Side we were off our customary map, *Automobile* and *Terrier* in Candyland. "Thirty-sixth [street]," said Coney as we rattled down the side street.
 "What's that mean?"
 "I dunno. Something."
 "Midtown Tunnel. Queens."
 There was something comforting about this [...] The boroughs. Not quite Brooklyn but that would do.
 (Lethem, 1999, 3, 17)

La connaissance partielle des rues de Manhattan permet aux deux personnages d'anticiper leur sortie du *borough* pour rejoindre Queens puis Brooklyn, pour lequel ils n'ont pas besoin de recourir aux signaux ou à la carte. En effet, les multiples parcours qu'ils ont effectués dans Brooklyn depuis leur adolescence leur ont conféré une connaissance directe de cet espace : le plan de Manhattan leur est connu, mais son appropriation reste de l'ordre du passage, leur ancrage demeure à Brooklyn.

Le principal danger pour le détective serait donc de ne déduire sa connaissance de l'espace urbain que par sa lecture de la carte. En effet celle-ci, reflet d'un moment donné du passé de la ville, ne correspond pas au présent. Dans son recours frénétique au support textuel, le détective fragilisé va pourtant baser sa lecture de la ville à travers cette représentation erronée. Reprenant la thématique du simulacre de Baudrillard, le polar métaphysique annihile ainsi les chances du détective de véritablement la comprendre faute d'outil adéquat :

La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. [...] Mais il ne s'agit plus ni de carte ni de territoire. Quelque chose a disparu : la différence souveraine, de l'une à l'autre, qui faisait le charme de l'abstraction [...] Cet imaginaire de la représentation, qui culmine et à la fois s'abîme dans le projet fou

des cartographes d'une coextensivité idéale de la carte et du territoire, disparaît dans la simulation. (Baudrillard, 1981, 10)

Il en est ainsi lorsque Quinn retrace le parcours de Stillman dans son carnet. Quinn vit désormais dans un monde entièrement simulé : il se prend pour un détective, il prête aux faits et gestes de Stillman une valeur significative. Il anticipe le sens des trajets de Stillman jusqu'à illustrer tout à fait le principe de précession des simulacres et y perdre toute objectivité prétendument professionnelle :

He wanted there to be a sense in them, no matter how obscure. This, in itself, was unacceptable. For it meant that Quinn was allowing himself to deny the facts, and this, as he well knew, was the worst thing a detective could do. Nevertheless, he decided to go on with it. (Auster, 1990, 83)

Le schéma qui en résulte n'exprime plus la notion de passage, de marche, mais tombe dans le domaine de l'abstraction. Les pas forment une lettre de l'alphabet et ramènent à nouveau au textuel. L'étude de Michel de Certeau sur le récit topographique new-yorkais souligne que, dans la description d'un lieu, le point de vue sera soit hétéro-diégétique (la carte, le plan, l'observation abstraite), soit homo-diégétique (le parcours, l'itinéraire, l'appréhension immédiate). Il est alors intéressant de noter qu'« entre ces deux hypothèses, les choix qui ont été faits par les narrateurs new-yorkais privilégient massivement la seconde. » (de Certeau, 1990, 176) New York ressort donc comme une ville de mouvement, de cheminement ; une appropriation à distance de ses contours semble compromise et révèle, pour reprendre les propos de Barthes, « un ultime conflit entre la signification et la réalité elle-même, tout au moins entre la signification et cette réalité de la géographie objective, celle des cartes. » (Barthes, 1985, 264) La carte ne transcrit en effet qu'une version erronée de la ville qui leurre le détective.

Celui-ci se trouve alors pris dans les détours d'un nouvel élément symbolique repris par le polar métaphysique, le labyrinthe : « In metaphysical detective fiction, in fact, the mystery is a maze without an exit. The armchair detective confronts a labyrinthine literary text; the private eye, a convoluted entanglement of streets. » (Merivale/Sweeney, 1999, 9) Le détective doit s'extraire de deux labyrinthes métaphoriques : déchiffrer le plan de la ville pour en appréhender les dimensions, et décoder le texte qui conduit à la solution de l'énigme. Les symboles de la carte et du labyrinthe sont donc employés à un double niveau, topographique et textuel :

It is now possible to see how a set of elements typical of mythology (mirror, labyrinth, and map) recurs both at a literal and at a symbolic level [...] and how it contributes to relate time to the development of the detecting process. In fact the detective [...] is a map-maker, a maker of meaning (of solution), who turns into rational symbols something that he cannot take hold of [...] but only piece together what is left of it. (Tani, 1984, 47-48)

Le décodage simultané du texte et de la carte joue le rôle de fil d'Ariane dans ce parcours symbolique du détective pour accéder à la connaissance. L'ascension jusqu'au point le plus élevé de la ville pour en avoir enfin une vue d'ensemble rappelle d'ailleurs le mythe d'Icare, selon de Certeau :

Celui qui monte là-haut sort de la masse qui emporte et brasse en elle-même toute identité d'auteurs ou de spectateurs. Icare au-dessus de ces eaux, il peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes

mobiles et sans fin. Son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était « possédé ». Elle permet de le lire, d'être un Œil solaire, un regard de dieu [...] N'être que ce point voyant, c'est la fiction du savoir. (de Certeau, 1990, 140)

Cette illusion est en effet de courte durée ; tel Icare, le détective est persuadé de détenir enfin une vision globale de ce qu'auparavant il ne faisait qu'apercevoir par bribes, mais il doit finalement redescendre pour se fondre à nouveau dans la masse urbaine et perdre ainsi cet aperçu global. De Certeau conclue d'ailleurs que « la ville-panorama est un simulacre "théorique" (c'est-à-dire visuel). » (de Certeau, 1990, 141) La ville reste un labyrinthe de panneaux, sigles, publicités, enseignes... propices à une myriade d'interprétations bien éloignées de leur sens originel :

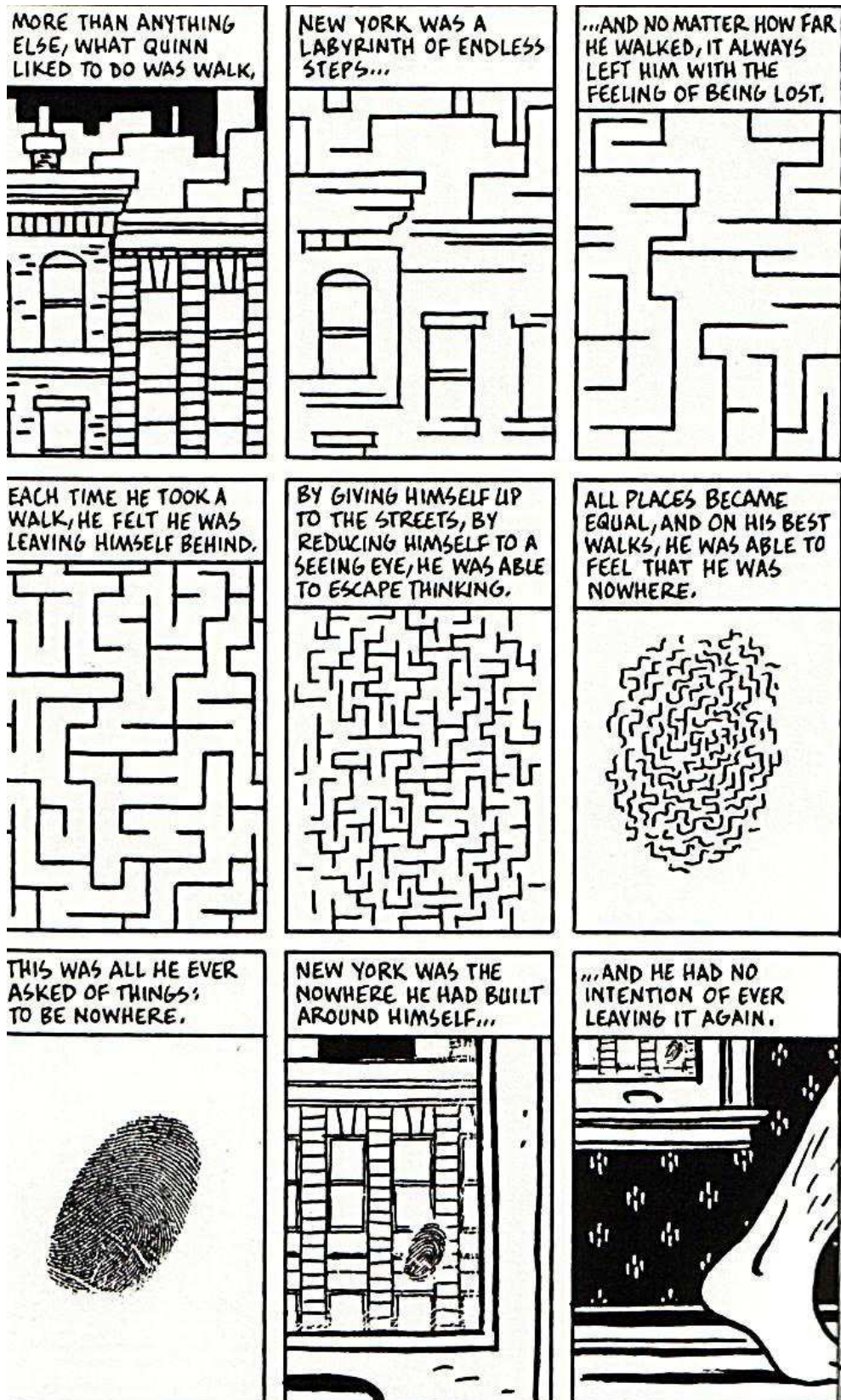
C'est encore pour les noms propres une façon négative de la faire marcher. Qu'est-ce qu'ils épellent donc ? Rangés en constellations qui hiérarchisent et ordonnent sémantiquement la surface de la ville, opérateurs de rangements chronologiques et de légitimations historiques, ces mots [...] perdent peu à peu leur valeur gravée, telles des pièces de monnaie usées, mais leur capacité de signifier survit à sa détermination première [...] Ils se détachent des endroits qu'ils étaient censés définir et servent de rendez-vous imaginaire à des voyages que, mués en métaphores, ils déterminent pour des raisons étrangères à leur valeur originelle mais des raisons sues/insues des passants. Etrange toponymie, décollée des lieux, planant au-dessus de la ville comme une géographie nuageuse de « sens » en attente et de là conduisant les déambulations physiques. Des riens, ou des presque-riens, symbolisent et orientent les pas. Des noms qui précisément ont cessé d'être « propres ». (de Certeau, 1990, 157)

La ville est perçue comme un code de communication paradoxalement impénétrable car le langage a subi de profondes mutations : les mots ne font plus sens ou bien leur sens a changé, si bien que la compréhension entre individus ou entre l'individu et l'espace urbain est rompue, affaiblissant une nouvelle fois les chances de voir l'enquête aboutir. Ainsi, Auster, Charyn et Lethem font fréquemment référence au labyrinthe pour désigner la ville : « a monstrous labyrinth of corridors and hideouts » dans *The Locked Room* (Auster, 1990, 299), « the jungle of New York » dans *Squeeze Play* (Benjamin, 1990, 32), « a maze of brick » dans *Motherless Brooklyn* (Lethem, 1999, 137), « that claustrophobic grid of stone upon stone » dans *Maria's Girls* (Charyn, 1992, 27). Sur le plan graphique, le labyrinthe new-yorkais est représenté dans *The Magician's Wife* par une vue en plongée du dédale géométrique de Manhattan. L'accent est mis sur l'ombre portée menaçante des gratte-ciels qui semble envahir l'espace hors de la case jusqu'au lecteur :



(Charyn/Boucq, 1987, 39)

Paul Auster's City of Glass se détache du plan panoptique et adopte le point de vue du citoyen qui pose son regard sur la ville depuis sa fenêtre. Les cases montrent une métaphorisation progressive de la ville en labyrinthe puis en empreinte digitale afin de transcrire graphiquement les longues marches que Quinn effectue dans le but avoué de se perdre :



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 4)

Une nouvelle fois, enquête et quête identitaire sont liées dans le paradoxe de Quinn qui tente d'échapper à lui-même alors même que ses pas, modélisés en empreinte digitale, ne le ramène finalement qu'à lui-même.

Dans « Access Fantasy », Jonathan Lethem offre, quant à lui, une parodie de la numérotation des rues new-yorkaises, tel « East One Thousand, Two Hundred and Fifteenth Street, just a few blocks away but another world of course » (Lethem, 2004, 25). Lethem suggère l'étendue démesurée de l'espace urbain et l'ironie du « of course » met l'accent sur l'absurdité d'une telle immensité où l'on ne se reconnaît plus : changer de rue s'apparente à un véritable changement d'univers. Le polar métaphysique, fortement intertextuel, renvoie ici encore à « Wakefield » d'Hawthorne dans l'un de ses nombreux recours à la figure du labyrinthe. Umberto Eco théorise d'ailleurs l'emploi de cette métaphore dans son « Apostille au *Nom de la rose* » :

Le premier est grec, c'est celui de Thésée. Il ne permet à personne de s'égarer : vous entrez et vous arrivez au centre, puis vous allez du centre à la sortie [...] Le second est le labyrinthe maniériste : si vous le mettez à plat, vous avez entre les mains une espèce d'arbre, une structure en forme de racines, avec des nombreuses impasses. La sortie est unique mais vous pouvez vous tromper. Vous avez besoin d'un fil d'Ariane pour ne pas vous perdre [...] Enfin il y a le réseau, ou ce que Deleuze et Guattari appellent rhizome. Le rhizome est fait de telle sorte que chaque chemin peut se connecter à chaque autre chemin. Il n'a pas de centre, pas de périphérie, pas de sortie parce qu'il est potentiellement infini. L'espace de la conjecture est un espace en rhizome. (Eco, 1985, 64-65)

Ce dernier principe, développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Rhizome*, sera en effet employé comme structure métaphorique de nombreux polars d'avant-garde. Structure labyrinthique la plus complexe, le rhizome semble nécessaire pour exprimer, en reprenant l'expression de Freud, « l'inquiétante étrangeté » de l'espace urbain contemporain et son absence de frontières véritables : « Un rhizome n'est justiciable d'aucun modèle structural ou génératif. Il est étranger à toute idée d'axe génétique, comme de structure profonde. » (Deleuze/Guattari, 1976, 74) On retrouve cette structure étouffante et impénétrable dans les représentations de New York chez Auster, Charyn et Lethem. Dès les premières pages de *Squeeze Play*, Max Klein y est ainsi confronté :

You go off in one direction hoping to find one small thing and instead find another thing that sends you off in yet another direction. If you're not careful, you can get lost in the labyrinth of other people's lives and never find a way out. But those are the risks. Once you get involved with human beings, there are no straight roads anymore. (Benjamin, 1990, 29-30)

La ville se refuse à toute délimitation nette et rassurante ; ses contours et son contenu restent en perpétuelle mutation. Le détective se tourne alors vers le seul cadre auquel il a l'habitude de se fier, le support textuel. Ecrire la ville, la tracer, lui permettent de mieux l'appréhender, d'en esquisser les limites :

Opérations sur les lieux, les récits exercent aussi le rôle quotidien d'une instance mobile et magistérielle en matière de délimitation [...] Une activité narrative, même si elle est multiforme et non plus unitaire, continue donc à se développer là où il est question de frontières et de relations avec l'étranger. Eclatée et disséminée, elle ne cesse d'effectuer des opérations de bornage. (de Certeau, 1990, 180, 184)

C'est ainsi que dans *Ghosts*, Blue rédige avec le plus grand soin ses rapports tout au long de la filature de Black. Sa relation à la ville se trouve remise en cause par cette mission de surveillance. Habitué à parcourir les rues de Manhattan, Blue est envoyé en territoire inconnu, Orange Street à Brooklyn, d'où il ne s'éloigne plus guère puisque Black sort peu. Jeune et vigoureux, Blue supporte mal ces semaines et mois enfermés sans activité. Les

rapports qu'il envoie à son supérieur deviennent alors son seul lien avec le monde extérieur. Coupé de la ville, il la fait revivre à travers ses écrits – ses rapports mais aussi les histoires qu'il se met à inventer et la lettre envoyée à son ancien employeur pour lui demander conseil – pour tenter de se situer dans ce non-espace qui le perturbe et annihile son existence. Malgré tout, ce recours au texte ne parvient pas à infléchir le cours de l'affaire ; Blue s'isole de plus en plus, il est pris au piège de son enquête, et ses remarques factuelles sur les faits et gestes de Black ne font peu à peu plus sens :

The day comes for him to write his first report. Blue is an old hand at such compositions and has never had any trouble with them [...] Faced with the facts of the Black case, however, Blue grows aware of his predicament. There is the notebook, of course, but when he looks through it to see what he has written, he is disappointed to find such paucity of detail. It's as though his words, instead of drawing out the facts and making them sit palpably in the world, have induced them to disappear. (Auster, 1990, 174-175)

Il ne lui est plus possible d'invoquer la ville à travers ses mots ; Blue perd tout repère spatial et voit ébranlée sa confiance en une possible résolution de l'enquête. Au sein de *The New York Trilogy*, le repli de Blue vers le support textuel fait écho à celui de Quinn dans *City of Glass* ou au récit à la première personne de *The Locked Room* : tous font appel à la même volonté de clarifier les contours d'un espace urbain démesuré dans lequel ils se sentent perdus. Cependant, cette démarche d'appropriation de la ville par la médiation du texte mène à la déception, exprimée dans *L'Aventure sémiologique* :

Dans cet effort d'approche sémantique de la ville, nous devons essayer de comprendre le jeu des signes, de comprendre que n'importe quelle ville est une structure mais qu'il ne faut jamais chercher et qu'il ne faut jamais vouloir remplir cette structure. Car la ville est un poème [...] qui déploie le signifiant, et c'est ce déploiement que finalement la sémiologie de la ville devrait essayer de saisir et de faire chanter. (Barthes, 1985, 271)

La ville reste une entité difficilement pénétrable, même pour le détective : ses limites, comme ce qu'elle a à dire, restent floues et le laissent en proie au doute fondamental reflété par le titre de l'ouvrage de Paul Auster et Gérard de Cortanze : *La Solitude du labyrinthe*. L'unique réconfort procuré par le repli vers le texte reste ce semblant de contrôle que le détective/narrateur exerce sur son récit et qui peut alors affirmer : « C'est moi qui indique le chemin, qui propose le voyage, qui fait le guide dans le labyrinthe du livre. » (Auster/de Cortanze (b), 2004, 221) La réalité urbaine reste tout autre, et rien ne semble mieux l'exprimer que le support graphique, même au sein d'un roman, tel ce dessin mural de New York dans *Citizen Sidel* :

He drew the stones, the dead streets, housing projects like thick, heavy needles scratching the sky. He drew the police station that stood at the edge of the badlands like some murderous lighthouse. He thrust the Brooklyn Bridge and the canyons of Wall Street into the background. (Charyn, 1999, 214)

La ville prend des allures de paysage chaotique, agressif et irrespirable. Les *badlands* sont d'ailleurs une expression récurrente dans l'œuvre de Charyn pour désigner l'espace urbain inhospitalier du Bronx, qu'il nomme aussi « no-man's-land » ou « Indian country, off the charts » (Charyn, 1994, 46). Cet espace non répertorié dans les clichés habituels de la ville constitue un lieu propice à la perte des repères spatiaux :

Isaac hailed a gypsy cab. He and the driver both got lost. They kept circling under the Manhattan Bridge. It was a scary neighborhood, beside the old Brooklyn Navy Yard and the Farragut housing project, where

rats and wild boys roamed the streets [...] They still couldn't find Plymouth Street [...] He was beyond the perimeter, a mayor lost in the storm of New York City. (Charyn, 1994, 106-107,197)

Ni le maire de New York ni le chauffeur de taxi, qui connaissent pourtant la ville par cœur, ne trouvent leur chemin : l'endroit est si contraire au quadrillage parfait et rassurant de Manhattan qu'il semble véritablement *off the charts*, rendant le recours à la carte inutile. La sécurité procurée par la délimitation d'un périmètre urbain bien défini renforce d'autant plus la perte des repères lorsque l'on se situe au-delà de celui-ci. Ici, il s'agit surtout d'une frontière déontologique plus que géographique, entre le territoire contrôlé par le maire où il peut circuler en sécurité, et celui où il a échoué dans ses responsabilités puisque la ville y a repris ses droits. Egaré dans la « ville sauvage » décrite par Jerome Charyn dans sa chronique sur New York, le détective, en rupture avec l'assurance du *hard-boiled dick*, est renvoyé à sa propre inaptitude, à l'instar de Conrad Metcalf dans *Gun, with Occasional Music* : « I didn't have what it took to search that maze for clues. » (Lethem, 1994, 96) Perdu dans sa quête de sens et dans la ville, il se replie alors vers son unique refuge, le foyer.

Celui-ci constitue le dernier rempart de protection pour le détective en proie à un sentiment de perte fondamentale de sens, de confiance, de repères, et de la trace de l'objet recherché. On le constate dans cet exemple tiré de *Secret Isaac* : « Isaac had stations where he could come and go, an office, a room, an apartment to store his clothes, but he was like an animal who existed on the streets. The patriarch was longing for a proper home. » (Charyn, 2002, 497) Le minuscule appartement de Sidel dans le Lower East Side ne reflète aucunement ses hautes fonctions. Bien au contraire, il tient plus d'un antre, dont l'aspect miteux est renforcé dans la version graphique de *Marilyn la dingue* par le camaïeu de gris, les ombres profondes et la perspective obstruée :



(Charyn / Rebena, 2009, 11)

Ce repaire lui offre néanmoins, tout au long des dix tomes, le refuge dont il a besoin. En effet, le repli vers un lieu familier rappelle la position tout à fait paradoxale du détective :

il est censé incarner un personnage confiant dans sa capacité à déchiffrer les messages urbains, cependant l'âpreté de sa mission le ramène à un repli quasi fœtal qui l'isole définitivement. Le retour au foyer est considéré par le détective comme une pause dans son parcours de la ville destinée au repos et à la réflexion sur les données de l'enquête, « a private place, a headquarters » (Lethem, 1999, 207). Son bureau ou son appartement sont des lieux privés, à soi, nés de la nécessité de se mettre à l'abri d'autrui et d'ailleurs, comme le rappelle de Certeau dans « Espaces privés » :

Ici le corps dispose d'un lieu clos, où il peut à son gré s'étendre, dormir, se soustraire au bruit, au regard, à la présence d'autrui, assurer ses fonctions et son entretien le plus intime. Habiter à part, hors des lieux collectifs, c'est disposer d'un *lieu protégé* d'où la pression du corps social sur le corps individuel est écartée [...] Ici le corps malade trouve refuge et soins, provisoirement dispensé de ses obligations de travail et de représentation sur la scène sociale [...] Plus l'espace extérieur se fait uniforme dans la ville contemporaine, et contraignant par la longueur des trajets quotidiens, avec sa signalisation injonctive, ses nuisances, ses peurs réelles ou fantasmatiques, plus l'espace propre s'amenuise et se valorise comme lieu où l'on se trouve enfin en sûreté, territoire personnel et privé. (de Certeau, 1990, 207-208)

Si le polar métaphysique s'est détaché des conventions du polar traditionnel, il a pérennisé cet attachement au foyer et à sa fonction protectrice, de même qu'il a conservé l'image du détective solitaire pour qui le retour au foyer constitue un réconfort, faute de ne pouvoir le partager avec autrui, condition nécessaire, selon de Certeau, au bien-être domestique :

S'il ne veut devenir synonyme d'une terrible assignation à résidence, à l'écart des vivants, l'espace privé doit savoir s'ouvrir à des flux d'entrants et de sortants, être le lieu de passage d'une circulation continue, où se croisent objets, gens, mots et idées [...] L'espace privé est cette ville idéale dont tous les passants auraient des visages d'aimés, dont les rues sont familières et sûres, dont l'architecture intérieure est modifiable presque à volonté. (de Certeau, 1990, 209-210)

L'habitat d'Isaac Sidel et autres Daniel Quinn ne correspond toutefois pas à cet idéal social : la solitude reste inhérente à leur existence. De plus, le réconfort du foyer est presque systématiquement mis en péril par des menaces extérieures et des intrusions.

L'insécurité du foyer constitue ainsi, selon Hana Wirth-Nesher, une nouvelle caractéristique du polar traditionnel détournée par le polar métaphysique :

Perhaps one of the boldest features distinguishing the modern urban novel from urban fiction in earlier periods is exactly this concept of "home." Unlike "home" in the traditional English novel, which offers a refuge from the street and a resolution (even if ironic) to the plot, "home" in the modern urban novel has been infiltrated by the "outside" [...] In the pre-modern novel considered from the perspective of setting, "home" is a private enclave, a refuge from the intensely public arena of urban life. In the modern urban novel, however, "home" itself is problematized, no longer a haven, no longer clearly demarcated [...]

The problematizing of home and the interdeterminacy of public and private realms affect both the theme and the form of modern urban novels. The private self in conflict with a public world, a self bent on carving out a suitable private enclave, is replaced by a self that both constructs and is constructed by the cityscape. (Wirth-Nesher, 1996, 18-19)

Le polar métaphysique présente alors des protagonistes au foyer menacé par la sphère publique qui tentent de préserver un semblant de vie privée et de sécurité. Ainsi, les détectives de Lethem vivent seuls, leur domicile n'accueille qu'une relation féminine éphémère et se trouve menacé par plusieurs visites de personnages antagonistes. Lionel Essrog éprouve même des difficultés à maintenir son espace privé :

Sometimes I had trouble admitting I lived upstairs in the apartment above the L&L storefront, but I did, and had since the day so long ago when I left St. Vincent's. The stairs ran down into the back of the storefront. Apart from that inconvenient fact, I tried to keep the two places separated in my mind,

decorating the apartment conventionally with forties-style furniture from the decrepit discount showrooms far down Smith Street and never inviting the other Minna Men up if I could help it, and adhering to certain arbitrary rules: drinking beer downstairs and whiskey upstairs... (Lethem, 1999, 116)

Quant à Conrad Metcalf, sa condamnation à six ans de cryogénéisation le prive de tous les biens qu'il possédait : à sa sortie de prison, il n'a nulle part où aller et se trouve totalement exclu de la vie urbaine telle qu'elle a évolué dans l'intervalle :

The keys to my car and apartment, each of which had disappeared five years and eleven months ago, when I stopped making the payments [...] made a reassuring lump in my back pocket – I could use them to clean under my fingernails [...] I was like a hobo tossing bricks through shop windows to get a place to sleep for the night. If I didn't like where I woke up next time, I'd get myself in trouble again, until I found a place where I fit in. (Lethem, 1994, 210, 262)

La privation de domicile est poussée à l'extrême dans « Access Fantasy » : les habitants les moins nantis, qui ont perdu leur foyer pour une raison inconnue et vivent dans leur voiture, n'ont accès à un véritable logement qu'au travers de vidéos d'appartements qu'ils visionnent depuis leur véhicule dès que leur foyer perdu leur manque :

He went back to his latest Apartment on Tape, which was a four-bedroom two-bath co-op on East One Thousand, Two Hundred and Fifteenth Street, just a few blocks away but another world of course, remote from his life on the street, sealed off from it by the One-Way Permeable Barrier. He preferred the early part of the tape, before any of the furnishings arrived, so he rewound to that part and put the tape on slow and lived in the rooms as hard as he could. (Lethem, 2004, 25)

Une nouvelle fois, les majuscules soulignent le gigantisme et l'emprise de la ville sur ses habitants. L'absurdité et l'ironie d'une vie domestique vécue seulement par procuration marquent l'importance du foyer pour le détective totalement soumis à la loi urbaine. En écho à ces personnages isolés et ballotés selon le bon vouloir de l'implacable loi urbaine, Isaac Sidel vit seul dans un minuscule logement plusieurs fois l'objet d'attentats perpétrés par ses ennemis, tandis que *Squeeze Play* dépeint l'attachement du héros à son logement et à son bureau, pourtant tous deux mis à sac :

A few years ago he had given me three of his early paintings to put on the walls, and for about six months, the look of the office was definitely improved. But then a jealous wife came in and pumped four bullet holes into one of the paintings and the next day her husband showed up and slashed one of the other paintings with a hunting knife [...]
My apartment had two dark rooms that overlooked the courtyard and a kitchen just large enough for me to enter and exit if I remembered to hold my breath [...] For the past several years, I had been telling myself that next week I was going to start looking for a better apartment, but I still hadn't managed to get around to it. I had probably grown too attached to the place to leave it. (Benjamin, 1990, 18, 33)

Max Klein ne peut se détacher de cet appartement malgré ses nombreux inconvénients parce qu'il évoque avant tout pour lui un sentiment de sécurité qui prévaut sur le confort. D'autre part, il rappelle aussi à Klein son statut de marginal, caractéristique héritée du polar traditionnel. Divorcé et séparé de son enfant, Klein souffre de cette situation qu'il n'a choisie que pour protéger sa famille. La solitude lui pèse, toutefois il ne peut renoncer à son métier, le seul qu'il connaisse, et doit pour cela rester seul : « I'd bring it home with me, all the ugliness, all the brutality. You wouldn't be able to stand it. » (Benjamin, 1990, 69) Le domicile, lieu supposé sécurisant, reste ainsi perpétuellement menacé :

Once inside, Grimes began looking over the place like a prospective tenant.
"This is one hell of a dump you've got here," he said.
"I know it's not much, but home is where the heart is."
(Benjamin, 1990, 89)

La notion même de domicile est remise en cause : le détective n'est plus certain d'avoir un lieu privé où se protéger : « Il faut en effet disposer de la sécurité d'un feu et d'un lieu pour pouvoir jouer à s'en aller savourer les délices de l'incertitude momentanée. » (Blanc, 1991, 36) Ainsi, chez Charyn, *Margot* et *White Sonya* vivent seules dans les plus mauvais quartiers de New York et subissent des expropriations. L'accent est mis sur leur vulnérabilité au cœur d'une ville surnommée « the Big Bad Town » dans les deux opus :



(Charyn/Loustal, 2000, 13)



(Charyn/Frezzato, 1991, 14)

La violence de leur environnement les conduit à s'endurcir elles-mêmes : la ville semble s'être muée en jungle urbaine où la force fait loi. D'autres protagonistes ne trouvent pas ces ressources : une fois isolés de leur foyer, ils n'ont plus la force de se battre et se perdent dans l'oubli. C'est le cas de Blue dans *Ghosts*, ou encore de Quinn dans *City of Glass* :

For now, the only thing that seemed to matter was going home [...] As he unlocked his front door and walked up the three flights to his apartment, he felt almost happy. But then he stepped into the apartment, and that was the end of that.

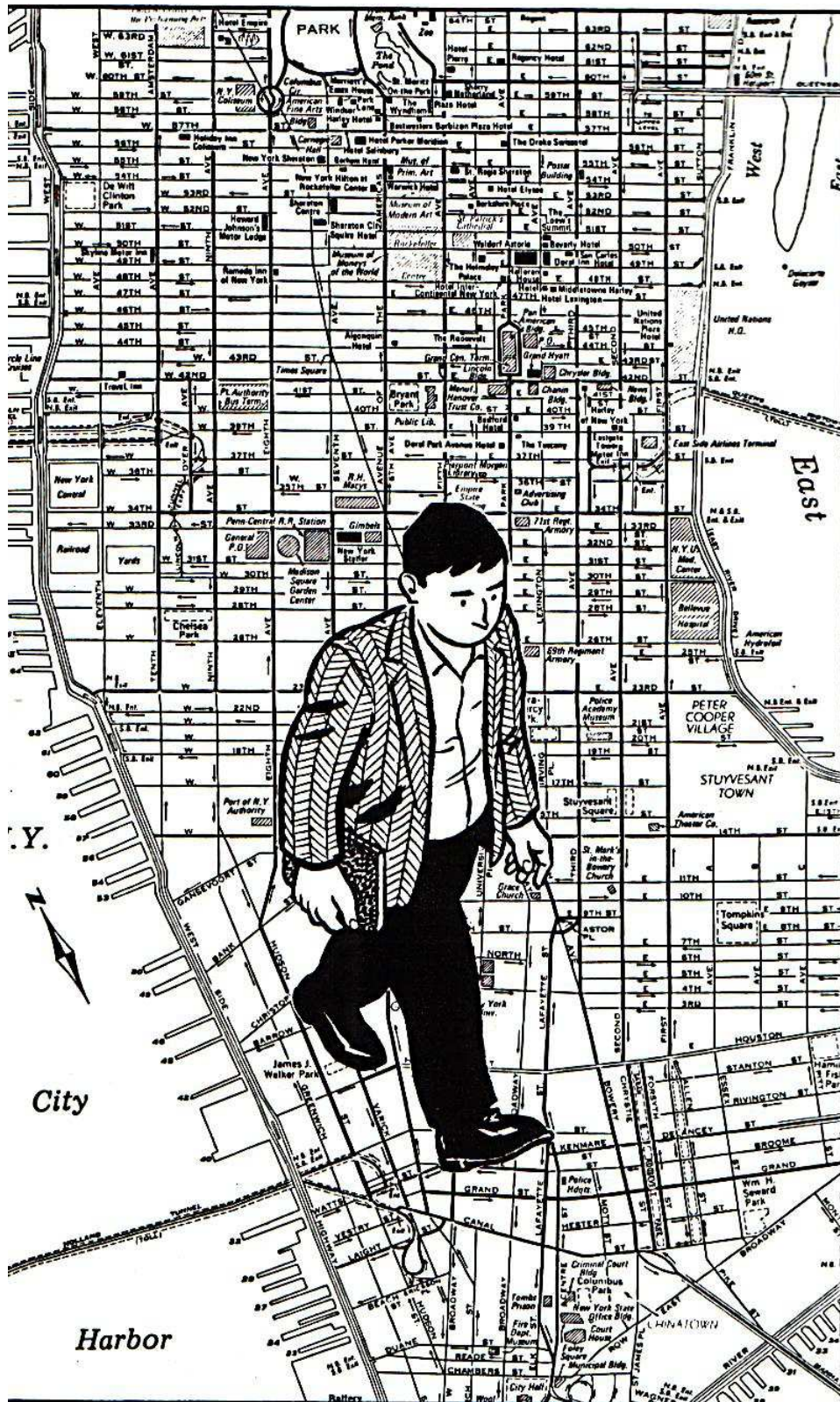
Everything had changed. It seemed like another place altogether [...] He had come to the end of himself. He could feel it now, as though a great truth had finally dawned in him. There was nothing left [...] He could stand there arguing with the girl for the rest of the day, and still he wouldn't get his apartment back. It was gone, he was gone, everything was gone. (Auster, 1990, 147,149-150)

Après cet épisode, Quinn se réfugie dans un appartement vide où il passe les jours à écrire et à manger la nourriture apportée par un inconnu lorsqu'il dort. On ne sait ce qu'il advient de lui ; le narrateur conclut : « As for Quinn, it is impossible for me to say where he is now. » (Auster, 1990, 158) Blue disparaît lui aussi à la fin de *Ghosts*. Au contraire de Quinn, il était lié à une fiancée ; toutefois ce lien s'est dénoué au cours de l'enquête qui l'a isolé. La fin de la nouvelle souligne l'incertitude de son devenir, et met en revanche l'accent sur une solitude totale :

When Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door, that will be the end of it. Where he goes after that is not important [...] Anything is possible therefore. I myself prefer to think that he went far away, boarding a train that morning and going out West to start a new life. It is even possible that America was not the end of it. In my secret dreams, I like to think of Blue booking passage on some ship and sailing to China. Let it be China, then, and we'll leave it at that. For now is the moment that Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door. And from this moment on, we know nothing. (Auster, 1990, 232)

Les derniers paragraphes de chaque section de *The New York Trilogy* partagent de nombreuses similitudes, et en particulier l'apparition d'un narrateur à la première personne. L'irruption et l'implication de ce narrateur – « I myself prefer », « I like to think » – recentrent le récit vers l'introspection : lorsque toutes les barrières protectrices sont tombées, il ne reste que le « je », le « moi » nu. En cela, le narrateur ne se révèle à la fin de son récit, jusqu'ici extra-diégétique, que pour faire écho au dénuement progressif de Quinn, Blue et du narrateur de *The Locked Room* qui, au fil de leurs enquêtes, perdent progressivement toute certitude et se replient sur eux-mêmes.

La remise en cause du foyer annihile donc tout sentiment de sécurité. Le polar métaphysique reprend ici l'allégorie initiée par Hawthorne, privant de surcroît le protagoniste de tout lien familial ou affectif. Ainsi, Wakefield moderne, Quinn s'adonne-t-il quotidiennement aux marches dans la ville dans le but avoué de s'y perdre :



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 27)

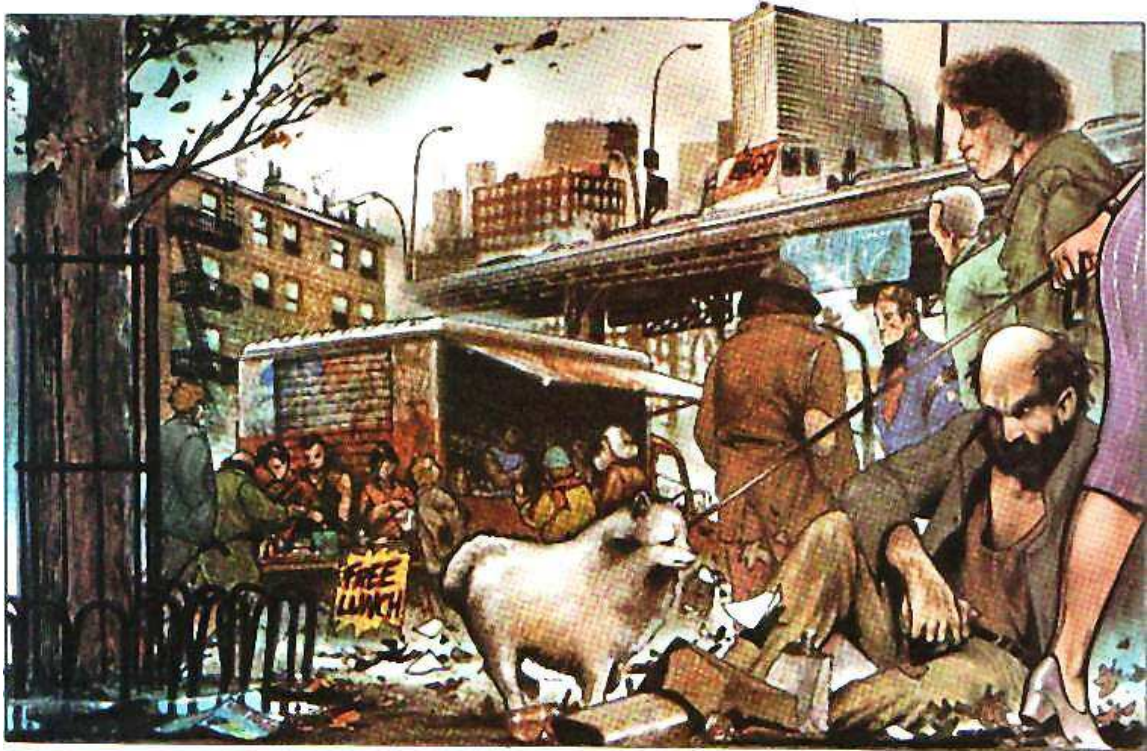
Cette recherche volontaire d'abandon des repères n'est rendue possible que parce que Quinn sait qu'il peut ensuite retrouver son domicile. Ce rythme rassurant est rompu lorsqu'il perd celui-ci, comme l'indique Richard Swope dans « Supposing a Space: The Detecting Subject in Paul Auster's *City of Glass* » :

In the post-modern city the very notion of "home" is thrown into question, and with it the social and individual stability with which it is ideologically infused. When we first meet Quinn, his apartment is all he has left that provides him with any security or sense of having a place. Unlike his literary ancestor Wakefield, Quinn has no wife – traditionally the embodiment of domestic security – to maintain his place of residence while he ventures out to solve the Stillman case. Furthermore, Quinn does not own his home; it is a rented space, an already temporary dwelling rather than the symbol of permanence that ownership implies [...]

From the beginning, then, Quinn teeters between place and no-place. Still, he appears strikingly unaware of his predicament; his belief in his ability to return home, no matter how far into the city he ventures, never wavers, that is until he literally loses or is evicted from his apartment.

In the opening pages of *City of Glass* Quinn, in keeping with his high regard for the detective's ability to center the world, operates under the notion that he can locate a stable place for himself in a well-ordered universe. [However,] rather than the secure, stable position he imagined, his rented space was little more than a representation of a home, and self. (Swope, 1998)

Le foyer renvoie donc lui aussi au simulacre. Lorsque s'est dissipée l'illusion du chez-soi, le protagoniste perd son ultime protection et plonge au cœur de la déchéance urbaine. C'est le domaine des sans-abris, de ceux qui n'ont pas d'autre choix que de subir la loi de la ville. Cette privation de foyer fait l'objet d'un traitement particulier chez nos trois auteurs. Jerome Charyn et Massimiliano Frezzato proposent une représentation graphique des quartiers sordides de New York dans *Margot Queen of the Night* dans laquelle le luxe de la limousine des riches bienfaiteurs renforce la dureté de la ville :



(Charyn/Frezzato, 1995, 12)

Dans *City of Glass*, Quinn consacre une longue marche et plusieurs pages de son carnet aux sans-abris. Par la suite, il se trouve lui-même à la rue et devient littéralement autre, tout particulièrement lorsqu'il contemple son visage dans une vitrine :

Feature by feature, he studied the face in front of him and slowly began to notice that this person bore a certain resemblance to the man he had always thought of as himself [...] He had turned into a bum [...] It had been no more than a matter of months, and in that time he had become someone else. (Auster, 1990, 143)

Perdre son logement, c'est redescendre au sens propre comme au figuré au cœur de la ville : le détective perd son abri en hauteur, qui dominait la ville et l'en isolait. Il se retrouve en bas, et descend par la même occasion l'échelle sociale, devient un autre si méconnaissable qu'il finit par passer inaperçu, pour les autres comme pour lui-même. Il se fond dans la ville jusqu'à ne plus exister vraiment.

Si New York est depuis longtemps considérée comme la métropole du monde, c'est qu'elle réunit en effet en son sein un échantillon de chaque partie du globe : presque toutes les nationalités, cultures et religions y sont représentées, telle une arche de Noé moderne. La diversité de sa population entraîne une déroutante diversité dans ses quartiers. Ainsi Rick Moody, écrivain et habitant de New York, déclare au *Magazine littéraire* consacré à la ville : « New York compte tellement d'aspects distincts, présente de si nombreux visages, que celui qui souhaiterait la comprendre comme un tout serait un fou désillusionné. » (*Magazine littéraire*, 2005, 47) Impression confirmée par Paul Auster, qui confie à Gérard de Cortanze : « A New York, plus que nulle part ailleurs, la vie peut changer subitement d'une rue à l'autre. » (Auster/de Cortanze (a), 2004, 119) Le détective de polar métaphysique semble alors incarner ce « fou désillusionné », lui qui doit comprendre la ville et la faire sienne pour progresser dans une enquête probablement vouée à l'échec. La diversité new-yorkaise perturbe en effet toute sensation de connaissance globale, de certitude topographique. Le visage de New York en un lieu donné ne pourra pas forcément être retrouvé par la suite, la ville semble animée par la contingence, régie par la fragmentation de ses perceptions. Ses frontières, ses rues, ses habitants sont des notions fluctuantes, destinées, selon le *Metropolis* de Charyn, à décontenancer toute tentative de définition :

New York is a great Sahara of a town, a desert in the middle of the water. It doesn't have boundaries, like other places. It grows by swallowing its tail. Nothing lasts. Its land is too valuable for monuments and shrines. Trump Tower will disappear when its profit margin goes down. Realtors already have their eye on Central Park. One day we'll discover stone castles near the little canals, and we'll never even ask why [...] Henry Hudson may lose his river. It's beginning to look like "13th Avenue." (Charyn, 1986, 111)

Les mutations de la ville en perpétuel renouvellement plongent le protagoniste dans l'inconnu de ce qu'elle sera, et dans la remise en cause de ce qu'elle était. Se crée ainsi le profond malaise de ne rien reconnaître de familier. Lethem développe ainsi une vision archipélagique de New York, mouvante et éclatée : après chacune de ses incarcérations à la prison de Riker's Island, le protagoniste ne reconnaît plus sa ville natale : « Wherever you wandered in Dinkins's boroughs, then Giuliani's, this archipelago city was always changed after your intervals on Riker's, the exile island. You did stalk an unreal city. » (Lethem, 2003, 477) La ville-archipel retentit comme un symbole très fort de la diversité urbaine et dénote ses contrastes extrêmes, tant sur le plan visuel que sonore. Charyn met en exergue ce mélange dans *Metropolis* : « That's modern New York, a mixture of silence and screams. It's a city with no sound barriers. Noises echo everywhere and boom back into silence. » (Charyn, 1986, 31)

Si la ville offre à voir une métropole rectiligne, dont les fiers gratte-ciels se dressent en symbole de puissance, elle présente aussi l'autre extrême d'une ville décadente, étouffée de débris dont elle ne veut plus. Lethem met en lumière ces paysages désolés : « the crumpled waterfront : parking lots, garbage scows, city scrap yards », « the junk-strewn wasteland where the city hid crashed police cars and looted parking meters and other evidence of helplessness » (Lethem, 2003, 78, 227). La ville se présente alors comme une entité double, antithétique, fondamentalement composée d'une chose et son contraire : richesse et pauvreté, horizontalité et verticalité, réalité et simulacre. Sa perception telle qu'elle est échappe au détective car il ne parvient pas à isoler l'original de ses multiples représentations. Le détective anonyme d'« Access Fantasy » se voit confronté à un crime – l'ombre d'un meurtre commis sur la vidéo de son appartement – dont il ne parvient pas à savoir s'il appartient à la réalité ou à la fiction : « "Shadows, hmmm. Probably a gimmick, subliminal special effects or something." » (Lethem, 2004, 29). Quant à Metcalf dans *Gun, with Occasional Music*, il doit aussi, au cours de son enquête, déjouer les apparences trompeuses créées par « the luminous glow of holographic projectors » ou encore détecter la présence d'une « slavebox » insérée dans le cerveau de la femme qui tente de le séduire. (Lethem, 1994, 109, 174) La drogue et l'asservissement de la population renforcent par ailleurs la difficulté d'atteindre la vérité enfouie sous de multiples strates d'oubli, d'illusion et de contrôle de la pensée.

Si le détective de *Squeeze Play* n'évolue pas dans le futur, il enquête malgré tout lui aussi dans un New York aux allures trompeuses, dont il parvient à se détacher grâce à l'humour : « The imposing pseudo-classical architecture that crowded the small campus looked like a toaster. Students walked in as fresh pieces of bread and came out three years later as packages of crumbs. » (Benjamin, 1990, 20) En quête de vérité, Max Klein semble entouré de pseudos, d'imitations, et éprouve la difficulté supplémentaire de ne pas se laisser prendre à ce jeu-là, de ne pas perdre son objectivité à la manière des étudiants qu'il décrit. Pour ce faire, il déploie d'intenses efforts pour démêler la vérité du mensonge, le réel de l'illusion :

Everything is reversed. Instead of black on white the words are white on black, and it makes you think of an X-ray, as if you were looking into the insides of time, as if somehow the past was a secret dimension of the world that couldn't be recovered unless you lured it out with tricks and mirrors [...] It's somehow both there and not there at the same time, lost forever and yet found. (Benjamin, 1990, 21)

Sa mission s'avère une nouvelle fois vouée à l'échec car séparer le réel de l'illusion semble au demeurant impossible dans une ville symbole de la pluralité des visages et des sens, comme le rappelle Jon Thompson :

Baudrillardian simulacra have as their corresponding formulation the sense of "a wilderness of mirrors" in which the real is obscured by the reflections or simulations made of it by different interests or agencies, simulations that, for the protagonist, are almost impossible to differentiate from reality. (Thompson, 1993, 162-163)

C'est dans la brèche de l'infime espoir soulevé par cet « almost » que le détective va se couler pour tenter d'accéder au vrai par delà les illusions.

On constate alors que la thématique du masque se pose en allégorie de cette quête. Tout d'abord, New York est présentée comme un espace sans cesse renouvelé. La ville fait ainsi figure de théâtre permanent où se jouent les vies de millions d'habitants, une scène ouverte à tous de par la transparence de la cité de verre, « fascinant théâtre en permanente et mobile exposition » pour reprendre les propos de Michel de Certeau (de Certeau, 1990, 201). Charyn qualifie même New York de « great city carnival » (Charyn, 1986, 234), sous lequel le détective doit percer le mystère. Même lorsqu'il parvient à en faire tomber un, son avancée se trouve à nouveau bloquée par un énième voile trompeur : « You keep peeling off the mask » remarque Conrad Metcalf, « but there's always another one underneath. » (Lethem, 1994, 24) Le thème du masque apparaît surtout dans *Ghost* de Paul Auster : le masque de l'absurde, puisque Blue ne verra jamais si derrière se cache ou non son commanditaire, White :

A man with a mask on his face walks through the door. Blue doesn't notice him at first [...] Blue finally catches sight of the mask – a mask of the sort that children wear on Halloween, made of rubber and portraying some hideous monster with gashes in his forehead and bleeding eyeballs and fangs for teeth. The rest of him is perfectly ordinary (gray tweed overcoat, red scarf wrapped around his neck), and Blue senses in this first moment that the man behind the mask is White [...] As soon as Blue sees that this is definitely his man, he begins making a move toward him, not really sure of what he is planning to do, but in the back of his mind no doubt intending to grab hold of him and tear the mask off his face. (Auster, 1990, 198-199)

Le masque ne tombera malheureusement pas ; Blue, rongé par les incertitudes et la solitude, échoue dans sa mission et se perd dans cette affaire, « a prisoner of the case itself » (Auster, 1990, 201). La ville ne laisse donc filtrer aucun secret dans son entier : ils restent inaccessibles, fragmentés, protégés par les contours trompeurs de la métropole qui règne, malgré tous les efforts des protagonistes, en maîtresse sur son territoire et anéantit toute résistance à son pouvoir implacable.

2.3.4 La ville dominatrice

L'aliénation engendrée par un espace urbain démesuré constitue un élément clé du polar métaphysique. Par son gigantisme tentaculaire, la ville exerce une double influence sur le protagoniste. Elle entraîne ainsi la perte des repères géographiques, évoquée à travers les thèmes du labyrinthe, de la carte et de la marche dans la ville, et d'autre part elle uniformise ses habitants en une masse impersonnelle, un Autre collectif et anonyme qui éloigne le détective de ses concitoyens et l'isole dans la solitude. Il n'est pas compris par ses semblables, qu'il ne comprend pas lui-même. L'absence d'interaction avec autrui entraîne alors la perte de l'identité et de la connaissance de soi : « Within the vastness and anonymity of the metropolis, the individual is seen as lonely and isolated within the crowd. This specific experience of isolation in the city is then extended to describe a

condition of general alienation. » (Thompson, 1993, 19) Cette expérience de l'aliénation est renforcée par la présence, au sein d'un même espace urbain, de différentes communautés ethniques ou religieuses. New York incarne particulièrement cette mixité culturelle. Son important flux migratoire dresse d'autant plus de barrières entre les individus et engendre la marginalité en dépit de l'image type du *melting pot*: « This experience of alterity has a direct connection with the characteristic modernist themes of strangeness, distance and alienation. » (Thompson, 1993, 20)

Afin d'illustrer ce thème de l'aliénation urbaine, plusieurs polars, et notamment *The New York Trilogy*, reprennent la trame du « Wakefield » d'Hawthorne. Les barrières de l'anonymat et de l'aliénation sont ainsi mises en exergue dans cette courte phrase de Wakefield : « 'It is but in the next street !' he sometimes says. Fool ! It is in another world. » (Hawthorne, 1937, 924) Wakefield a plongé dans le tumulte de la ville, il est sorti de son univers familial et se retrouve en terrain inconnu à seulement quelques pas de chez lui. Le citoyen, au sens d'habitant de la cité, ne connaît donc qu'une infime parcelle de la ville. Tout écart hors de ce terrain familial le projette dans un autre monde où il n'est pas reconnu par autrui :

The life of a hermit is nowise parallel to his. He was in the bustle of the city, as of old; but the crowd swept by and saw him not [...] Amid the seeming confusion of our mysterious world, individuals are so nicely adjusted to a system, and systems to one another and to a whole, that, by stepping aside for a moment, a man exposes himself to a fearful risk of losing his place forever. Like Wakefield, he may become, as it were, the Outcast of the Universe. (Hawthorne, 1937, 925-926)

La ville apparaît comme dotée d'un pouvoir de domination et de détermination sur ses habitants, que le polar métaphysique résume fréquemment par l'assertion « This is New York ». On trouve ainsi au fil des polars d'Auster, Charyn et Lethem de nombreuses occurrences de cette expression. Nul besoin d'en dire plus, cette simple phrase clôt tout débat sur la possibilité d'appréhender la ville, de la comprendre : rien ne sert de chercher un sens à ce qui se passe à New York, les choses sont ainsi parce qu'il s'agit de New York, ville insaisissable qui résiste à toute tentative de normalisation. *Montezuma's Man* la présente ainsi lors d'une discussion entre Isaac Sidel, candidat réticent à la mairie de New York, Rebecca Karp, l'actuelle maire, et Mario, son secrétaire particulier qui pousse Isaac à se présenter :

"And all you'll ask is that I save a room for Rebecca at the mansion."
"That's about it. Rebecca would rather have her Isaac than some pol who's been stabbing her in the back... the town loves you. You'll have to get used to that."
"But will it love me when I can't deliver?"
Rebecca started to crackle in her rocking chair. "I told you he's a klutz... Isaac, this is New York. Nobody can deliver." (Charyn, 1993, 130)

Les mots de Rebecca sont lourds de sous-entendu : le maire, comme tout autre habitant, reste soumis à la ville. A New York les choses se passent ainsi, il est inutile de vouloir faire plus ou différemment. Chacun doit se plier à cette règle, la ville exerce une pression sur ses habitants et les avilit, bloque leur capacité d'entreprise et leur volonté. La fatalité urbaine détermine l'existence de chaque citoyen, et celle du détective en particulier.

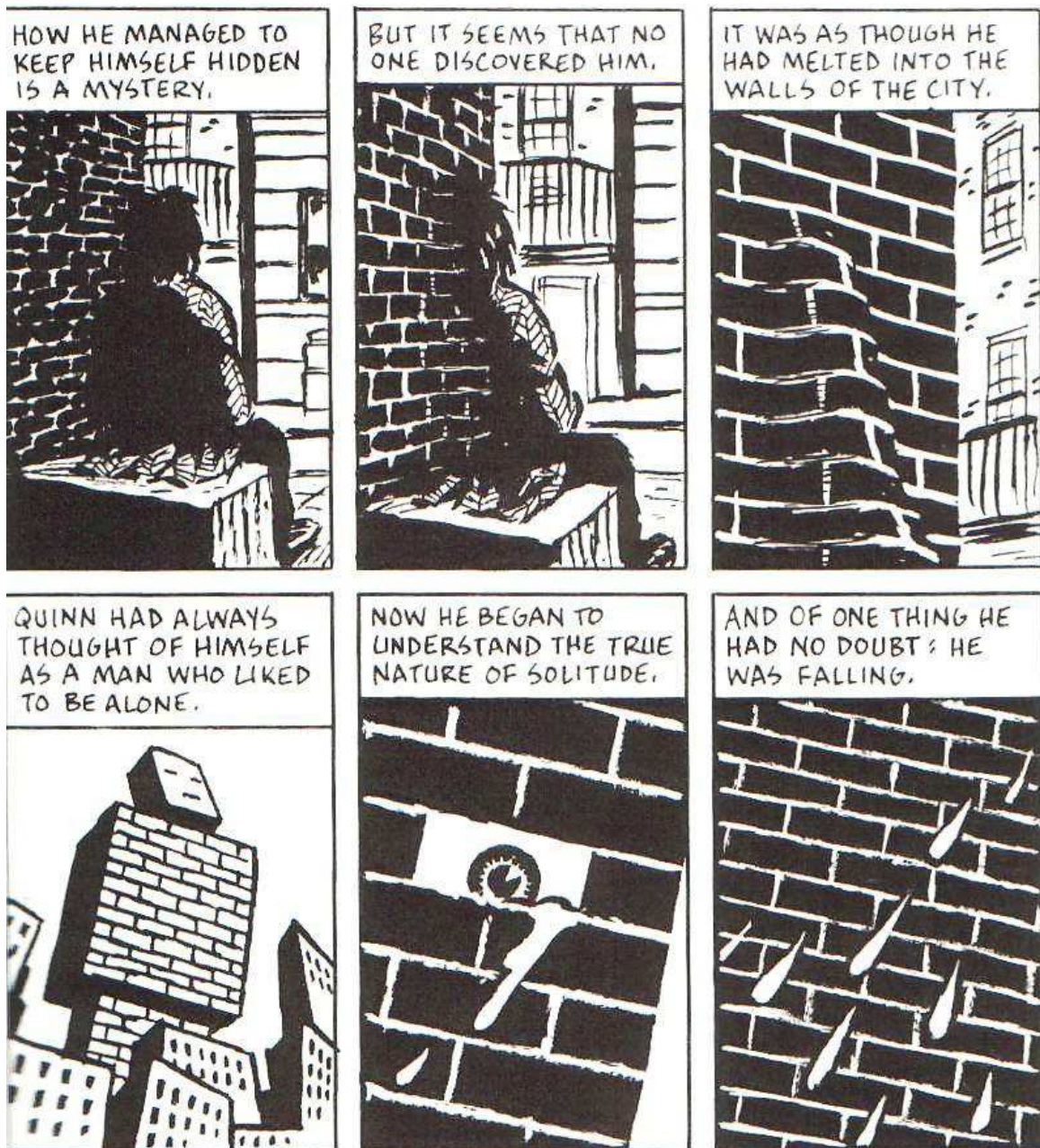
Dans sa volonté d'aller au devant de la vérité, il se trouve seul face à l'implacable puissance de la ville.

Celle-ci se trouve à la fois personnifiée et déshumanisante, elle semble priver ses habitants de leurs attributs humains pour les faire siens :

Ville impitoyable. Ville enfin devenue personnage : *hostile, menaçante*, c'est elle qui engendre la peur, comme un être doté de personnalité [...] C'est donc accorder autant d'importance aux tirades consacrées à la ville qu'aux faits et gestes des autres acteurs. (Blanc, 1991, 42-43)

Cette représentation symbolique de New York tend vers une figure mythique et impitoyable, souvent féminine on l'a vu, qui incarne une menace et non plus un havre pour l'individu, à l'image de la page d'ouverture de *Margot Queen of the Night*. (cf. p.95) Dans le cadre du polar métaphysique et de sa distorsion du polar traditionnel, New York s'apparente au personnage conventionnel de la femme fatale, à laquelle on ne peut résister mais qui se révèle être un piège inéluctable. Aussi, lorsque Conrad Metcalf décrit la ville comme une femme fatale, il se doute du piège qu'elle lui tend, sans pour autant toujours l'éviter : « I was stupid enough to think there was something wrong with the silence that had fallen like a gloved hand onto the bare throat of the city. » (Lethem, 1994, 130) Une nouvelle fois, la ville se fait l'écho des personnages : Metcalf, confronté aux avances douteuses de l'attrante Celeste Stanhunt, accède, en se tournant vers la vue de la ville par la fenêtre, à une prise de conscience du danger que représente Celeste, et parvient alors à la repousser.

Toutefois, le polar métaphysique va plus loin que la représentation de la ville comme force castratrice opposée au détective. En effet, la ville est le plus souvent asexuée, et surtout inhumaine. Aliénante et dominatrice, elle prend des allures de monstre urbain et ses éléments caractéristiques, les gratte-ciels, prennent vie. A l'inverse, la vie de ses habitants se fige et se minéralise. *Paul Auster's City of Glass* illustre cette double dynamique en représentant Quinn littéralement avalé par le mur de briques tandis que le gratte-ciel prend vie sous la forme d'un monstre de pierre :



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 101)

Les murs aveugles et les *alleys* se font alors le reflet du labyrinthe intérieur du personnage, de son trouble identitaire et de sa perte de repères.

Jerome Charyn reprend aussi cette image dans *Metropolis* en citant Lewis Mumford : « New York had little more to give than "shapeless giantism" and "megalopolitan growth." It was a "Plutonian world, in which living forms became frozen into metal." Mumford offered us an entire schema, "A Brief Outline of Hell." » (Charyn, 1986, 39) Les habitants se voient soumis à la ville : plus celle-ci les rend faibles et vulnérables, plus son emprise et sa monstruosité s'accroissent : « *His* geometry was lost among all the outcroppings of glass and steel and stone. He saw roofs and ceilings, but it was hard to find any floors... » (Charyn, 1997, 84) A l'origine initiative humaine, l'espace urbain a pris le dessus et inversé les rôles. Charyn reste le plus proluxe en matière de représentations

monstrueuses de New York à travers les polars d'Isaac Sidel et *Metropolis*, dans lequel il définit la ville comme :

...a python lurking around called "Manhattanism" [...] New York was the dream that dreamt itself, a monster out of the Old World that could never rest, spitting ideals like fireworks – liberty, brotherhood, and zero-coupon bonds. Wall Street, Chase Manhattan, the Seventh Regiment Armory were only phantom stations on a grid. Events, statues, streets were nowhere as powerful as the myth of New York. (Charyn, 1986, 132, 217)

La monstruosité de la ville est surtout évoquée par ses gratte-ciels, que Charyn qualifie de « brick teeth » (Charyn, 1986, 234), et par ses structures les plus imposantes, en particuliers le Brooklyn Bridge : « The bottom of the Brooklyn Bridge reminded Isaac of the flattened belly of a monster snail. » (Charyn, 1994, 93, 101) Les habitants constituent la matière première qui la nourrit : insignifiante, leur foule se reconstitue sans discontinuer par les incessants apports de l'immigration : « Like the Irish before us, and the Italians, we scraped our character upon the surface of the City, and inside its bowels. » (Charyn, 1986, 267) Jonathan Lethem reprend cette image dépréciée de New York comme *melting pot* dans notre entretien en novembre 2004 :

The immigrant civilization remains in a permanent state of delirious confusion in New York. The city is the place where you come to transform yourself into an American. If you succeed, you move away into the suburbs, or to some other state. If you fail, you become a New Yorker – often a Brooklynite, instead. The city is addicted to the energy and strife of discordant populations attempting to negotiate a peaceful existence side-by-side in close proximity [...] At the same time, the result is deeply sinister, futuristic, and dystopian. New York is a city of alienation and fear – and if you underestimate this, you'll fail to survive. (Lethem, 2004)

La ville d'ordinaire définie comme lieu d'intégration est ici vue comme un monstre engloutissant l'immense variété des populations qui la composent pour en produire des individus à son image qui ne quitteront plus la ville.

Car si New York n'éteint jamais son besoin d'absorber l'énergie de ses habitants, ces derniers, une fois fondus dans le moule new-yorkais, dépendent trop d'elle pour la quitter. L'addiction est donc à double tranchant. Isaac Sidel lui-même ne peut vivre hors de New York : « What could I do in Seattle ? I'd miss the cockroaches. I'd go woolly without the street. » (Charyn, 2002, 306) Cette addiction est même associée à la folie chez Jerome Charyn, à la fois « schizophrenia » et « lunacy » (Charyn, 1986, 23, 209) :

Inside that winnowing town, a murderous city that ate its population to bits, we possessed those lunatic ideals, a laundryman's faith in the immigrant [...] that the murderous city was also a city of marvels [...] New York loved *and* killed, both were part of its fabric and constitution, its uniqueness among all other cities, because no other city in the world had ever defined itself by the numbers of immigrants it could raise as its very own children [...] The city is their companion and their mother, their schoolmaster and executioner. (Charyn, 1986, 252)

Cette folie isole New York des autres grandes villes par sa démesure : elle plie ses habitants à sa volonté, y compris Rebecca Karp, maire sortante à la santé psychique fragilisée par la difficulté de sa tâche, dont témoigne cet extrait de *Montezuma's Man* : « Would any other metropolis allow a sitting mayor to retire from politics and rock in an enormous upright cradle ? » (Charyn, 1993, 222) Les plus grandes puissances se voient elles aussi dominées par la loi implacable de la ville, comme le rappelle Woody Haut dans *Neon Noir* : « In the end, Isaac knows that no one can control the city. Says Charyn, "It's

too powerful a beast... It doesn't matter if it's the Mafia or the FBI, they're all eaten up by the city." » (Haut, 1999, 199) Charyn replace New York dans la thématique du Léviathan tout au long de *Little Angel Street*. Monstre aquatique à plusieurs têtes dans la Bible, le livre d'Énoch le présente comme une créature monstrueuse féminine régnant sur les abysses. Reprise par Thomas Hobbes, l'allégorie du Léviathan désigne cette fois le pouvoir absolu d'une entité souveraine établie par un contrat social entre les hommes pour faire cesser la discorde. Dans le polar contemporain, c'est la ville qui incarne cette entité monstrueuse et autoritaire contre laquelle les habitants ne peuvent se retourner, d'une part car ils l'ont eux-mêmes créée, et d'autre part parce qu'elle les a isolés les uns des autres. Fondamentalement seuls, ils luttent sans espoir de parvenir à se détacher de l'emprise de la ville : « We're living inside a Leviathan. I can't change things » constate Isaac Sidel. (Charyn, 1994, 8) L'autorité municipale reste impuissante face à la dureté de la ville et doit trouver l'argent qui lui fait cruellement défaut en sacrifiant ses propres employés :

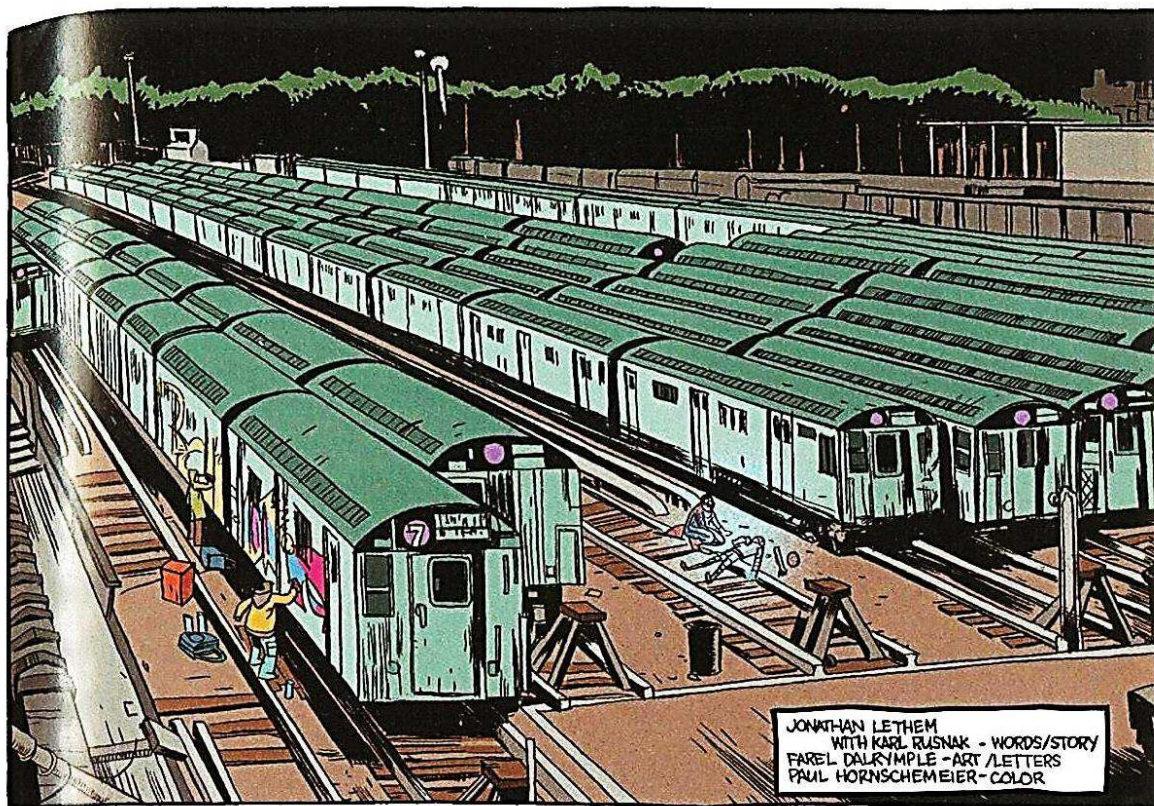
Nicholas attacked the Leviathan of New York City, chopped off whole departments, shuffled men and women around. But Isaac would start to dream whenever he had to examine the City's books. He wasn't like Nicholas. He couldn't fight the Leviathan, claw by claw. The king had too many details inside his skull [...] There would be a shortfall in fiscal eighty-six unless Nicholas continued to chop and chop. (Charyn, 1994, 209-210)

L'utopie humaine de la grande ville, vitrine de la puissance de l'homme, n'est plus de mise. On assiste même à des ébauches de dystopies urbaines, tel cet exemple tiré du *Geek de New York* : « Elle voyait des voitures. Des milliers. Une centaine de milliers de wagons de glaces. Qui dirigeaient la ville. Qui avaient placé Manhattan sous la loi martiale. Qui vous renversaient si vous tentiez de traverser la rue. » (Charyn/Martens, 1995, 139) Le rythme fragmenté évoque ici la frénésie qui s'est emparée de l'univers urbain ; l'œuvre s'est retournée contre son créateur, à une époque où l'homme lui-même s'est majoritairement détourné de tout dieu. La ville défiante des puissances supérieures, la Babel moderne, se change en construction menaçante, écrasante. New York présente alors son pire visage : Gotham, « the ultimate triumph of the grid. » (Charyn, 1986, 236) Terme utilisé pour la première fois par Washington Irving en 1807 pour désigner New York, Gotham fait référence à une légende anglaise du treizième siècle selon laquelle les habitants du village de Gotham, mécontents d'apprendre que le roi souhaitait acheter leurs terres, se seraient comportés en fous lors de sa visite pour l'en dissuader, comme l'explique Evan Morris dans la revue *The Word Detective* :

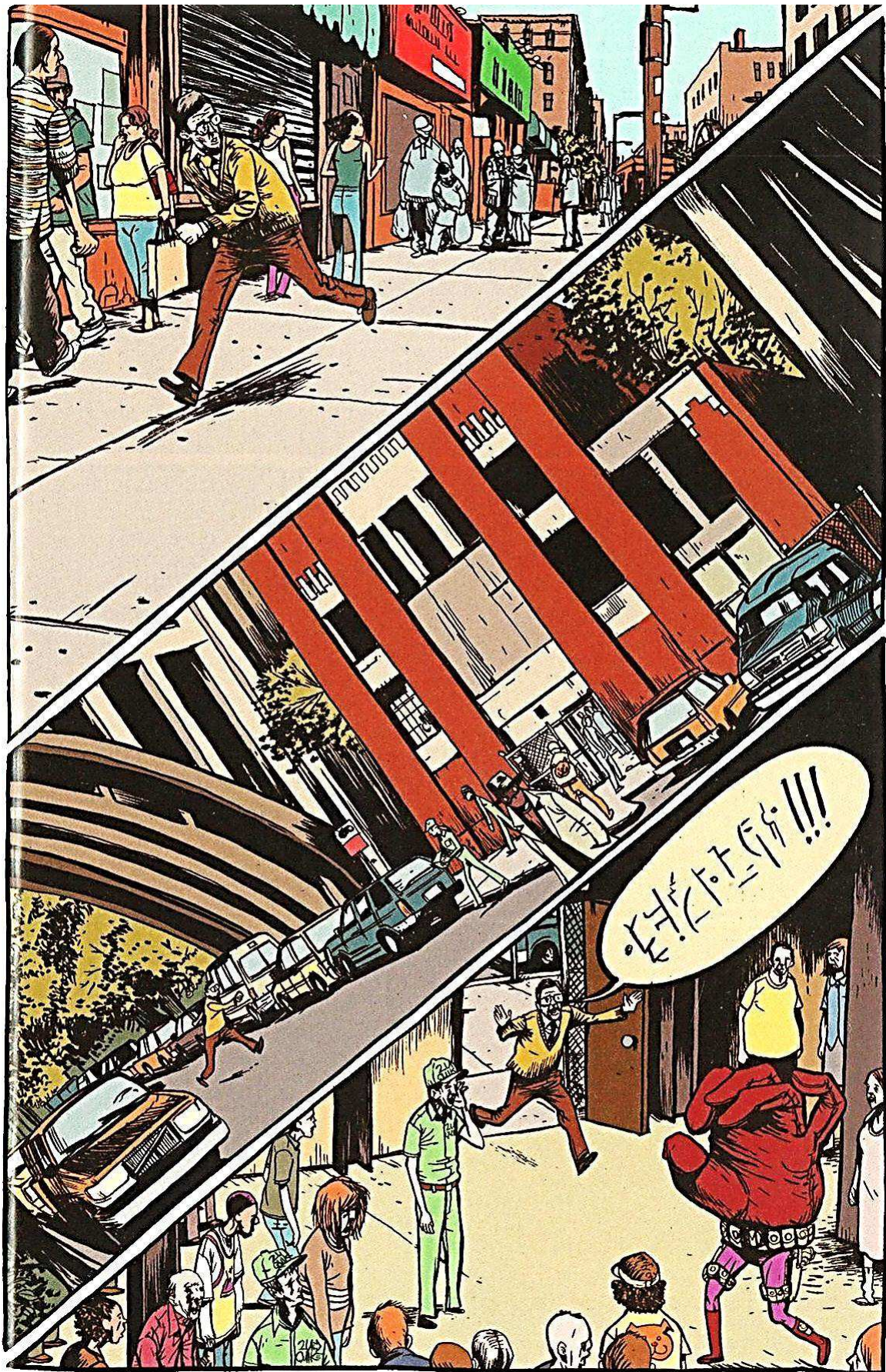
The King, informed that he would be residing among madmen, dropped his plans and took his lodge elsewhere, whereupon the "wise fools" of the village were said to have remarked that "more fools pass through Gotham than remain in it." Gotham itself passed into legend as the home of such wise fools, and surely it was their combination of demented behavior and cunning, the "method in their madness," that led Washington Irving to dub New Yorkers the modern "Gothamites". (Morris, 1999)

L'allusion d'Irving est donc ironique : New York s'apparente à un lieu où le désordre règne à double titre – folie et insubordination – et demeure donc impossible à maîtriser. Gotham reste de nos jours surtout associée à la violence et à l'insécurité mises en avant

dans les nombreux épisodes de *Batman*. Jonathan Lethem, profondément inspiré par l'univers des *comics*, reprend d'ailleurs cette image de la ville terrifiante de jour comme de nuit dans *Omega the Unknown* :

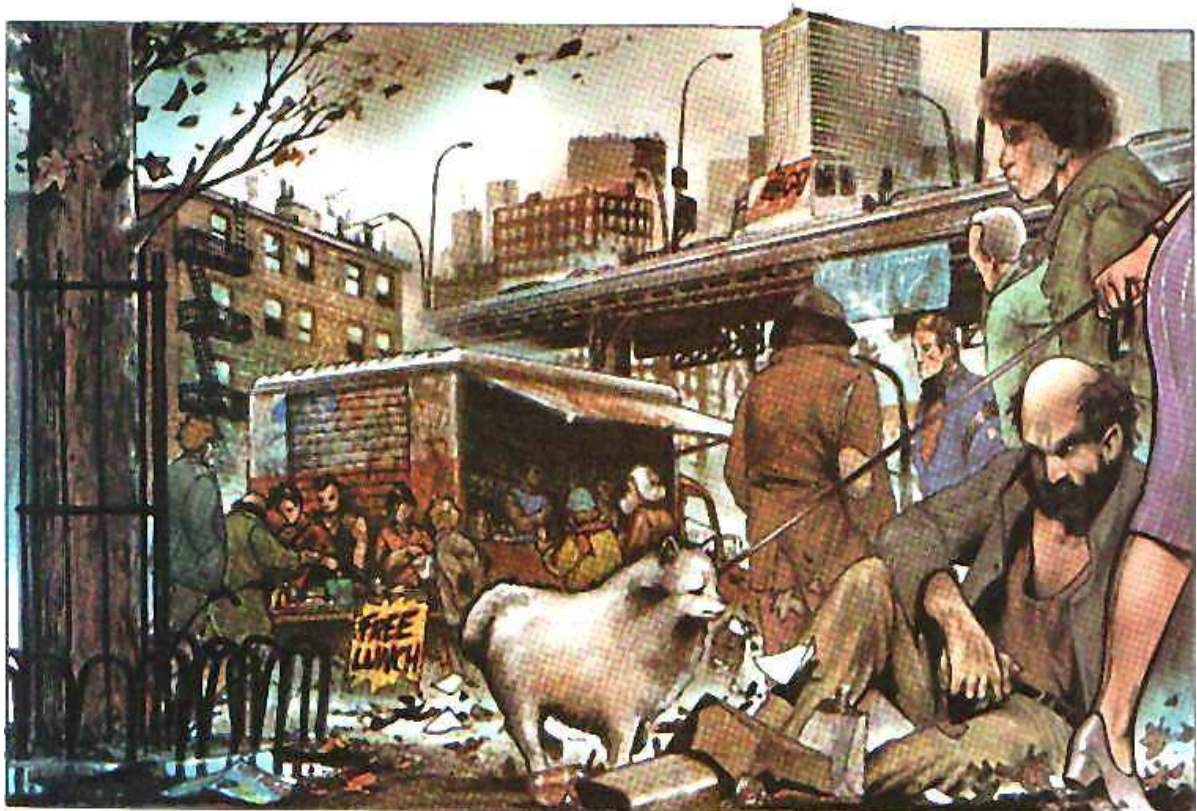


(Dalrymple/Hornshemeier/Lethem/Rusnak, 2007-2008, II)

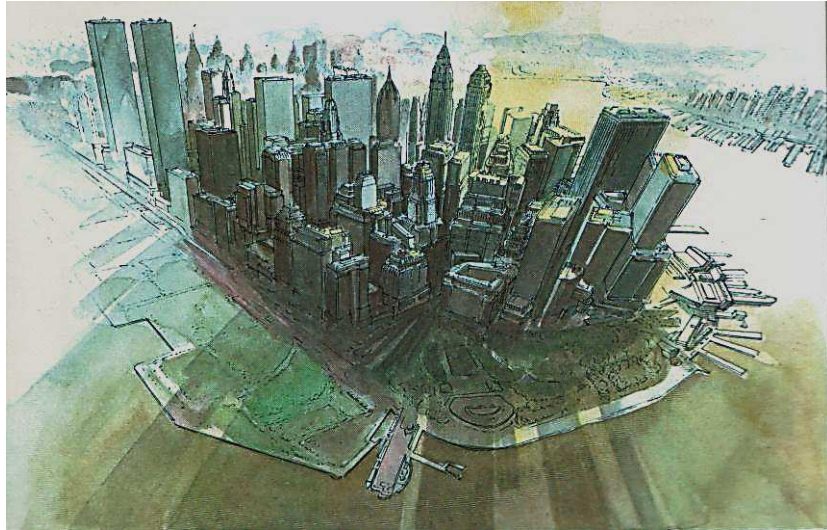


(Dalrymple/Hornshmeier/Lethem/Rusnak, 2007-2008, II)

La plongée y est une nouvelle fois employée pour rendre la démesure des dimensions urbaines, l'infinité horizontale et surtout l'explosion verticale, que l'on trouve dans toute la bande dessinée urbaine contemporaine : « Exagération des perspectives, torsion des plans, déformation des lignes de fuite, désarticulation des angles de vue, brisures systématiques des droites et autres artifices composent un espace *véhément et discordant* qui exprime l'inquiétude d'un univers oppressant. » (Blanc, 1991, 50) Les polars graphiques de Jerome Charyn suivent cette tendance et y ajoutent d'autres procédés de représentation de la ville sous un angle qui écrase et menace l'individu. Ainsi, dans *Margot in Badtown*, le sommet des gratte-ciels inhumains et froids dépasse-t-il les limites de la case, tandis que *The Magician's Wife* présente une vue plongeante de Manhattan où les angles de vue se trouvent légèrement déformés pour intensifier la sensation de puissance et de domination :



(Charyn/Frezzato, 1995, 12)



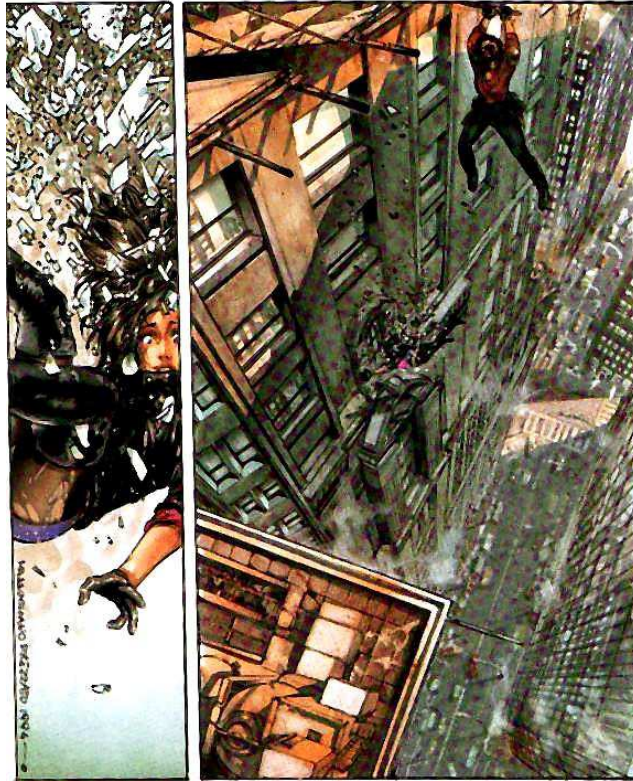
(Charyn/Boucq, 1987, 39)

Plus loin, les arbres de Central Park se figent en de gigantesques piliers d'église ; la nuit et la solitude de Rita dans un tel lieu renforcent l'aspect terrifiant de cette case :



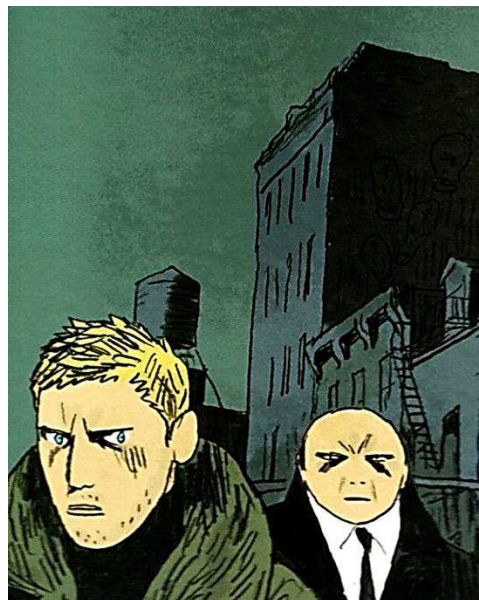
(Charyn/Boucq, 1987, 64)

Le personnage se trouve en effet toujours menacé, en passe d'être mis à mal par l'univers urbain. Margot est ainsi montrée suspendue à une poutrelle une vingtaine d'étages au dessus du vide, tandis que son ennemie chute sans espoir d'en réchapper :



(Charyn/Frezzato, 1995, 62)

Enfin, dans *Marilyn la dingue*, les toiles de fond urbaines montrent invariablement un ciel sombre qui a pris la teinte triste des immeubles décatis, à moins que ce ne soit l'inverse. Le ciel semble en effet plomber l'espace urbain, nombre de vignettes montrent ainsi un temps neigeux ou pluvieux. Ces gris enserrant les protagonistes dans une débilite monotone :



(Charyn / Reberna, 2009, quatrième de couverture)



(Charyn / Revena, 2009, 20)



(Charyn / Revena, 2009, 13)



(Charyn / Revena, 2009, 50)

Cette représentation urbaine étouffante ne semble pas si éloignée de la réalité, à en juger par les propos de Paul Auster dans *La Solitude du labyrinthe*, où il se dit lui-même soumis à une influence ambiguë de la part de la ville :

Je ne sais pas pourquoi mais tous les gens que je connais se plaignent de cela. Tout le monde est très occupé. La vie quotidienne à New York est dure. Et cela prend beaucoup de temps simplement pour exister. La vie sociale devient très complexe. Les rendez-vous sont parfois pris plusieurs mois à l'avance. Les gens travaillent avec acharnement. Mais cela n'a rien d'extraordinaire, c'est toute la ville qui respire et fonctionne comme ça [...] J'aime énormément New York. C'est une source d'inspiration et de pensées. Aucune autre ville ne lui ressemble. Dans le même temps, je déteste cette ville si difficile, tout en reconnaissant que je dois sans doute avoir besoin de cette difficulté – un peu comme ce studio de travail difficile car inconfortable. New York est une ville inconfortable. (Auster/de Cortanze (b), 2004, 195, 198)

Comme Charyn, Auster est l'auteur d'un guide sur New York, intitulé *The Gotham Handbook* à l'attention de l'artiste Sophie Calle, preuve que la vie new-yorkaise nécessite

une adaptation, une initiation. Dans cet ensemble de pierre, de verre et de métal, le poids de la réalité urbaine partout écrase, on ne semble pouvoir s'évader :

La ville est là. Indiscutable. Donnée. Présente au même titre qu'une réalité minérale. C'est une réalité lourde. Massive. Ecrasante.
Pas d'échappée. Pas de ciel. Pas de vastes avenues débouchant sur un ailleurs un peu plus riant. Toutes les perspectives sont bouchées. (Blanc, 1991, 57)

Se noue alors au cœur du polar le paradoxe suivant : autant le personnage ne parvient pas à se détacher de la ville, autant, lorsqu'il en est séparé, naît en lui un profond malaise. Il ne reconnaît plus l'environnement urbain, il ne se reconnaît plus lui-même.

C'est le cas du narrateur de *The Locked Room* :

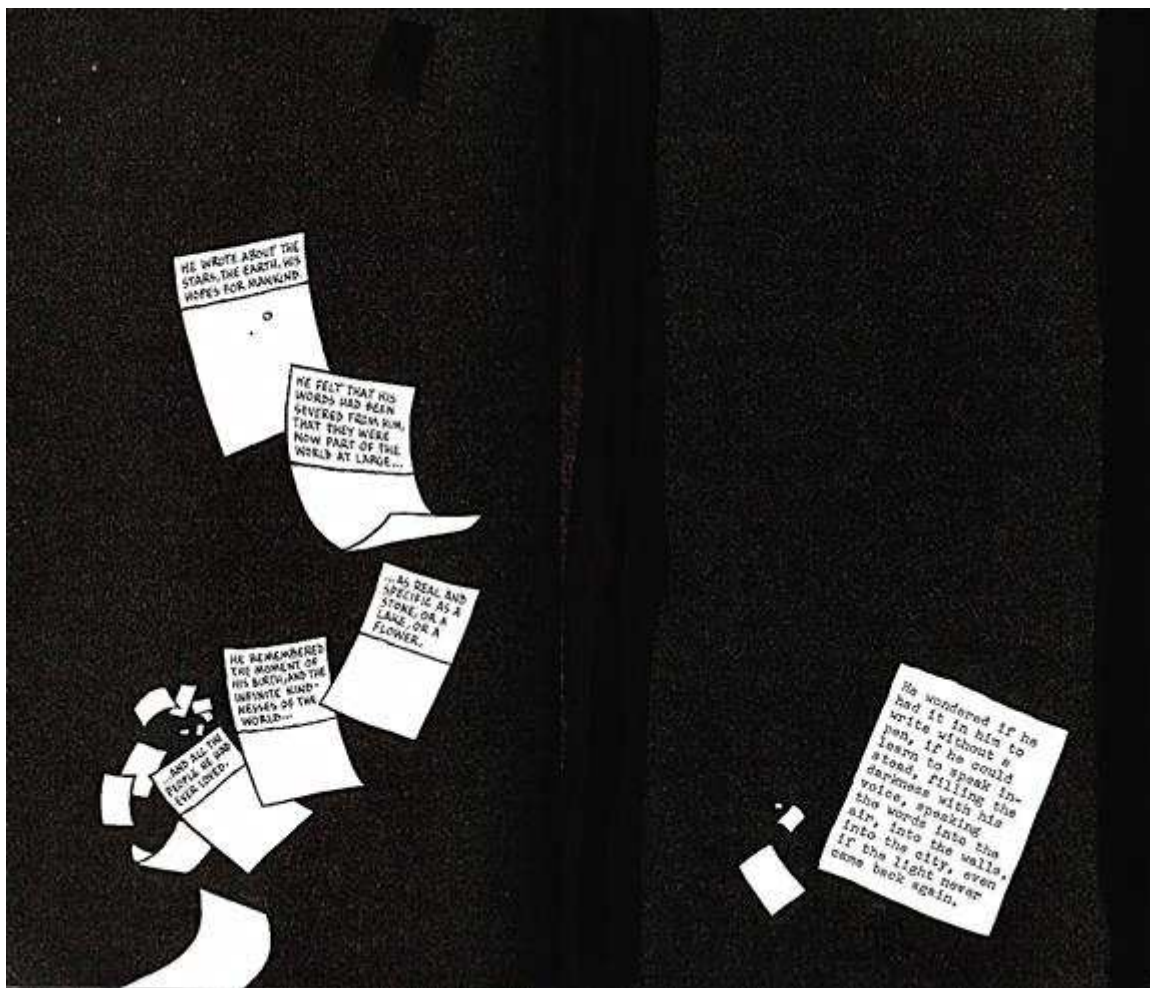
The sky was more present than in New York, its whims more fragile. I found myself drawn to it, and for the first day or two I watched it constantly – sitting in my hotel room and studying the clouds, waiting for something to happen [...] The Paris sky has its own laws, and they function independently of the city below [...] This was an old world city, and it had nothing to do with New York – with its slow skies and chaotic streets, its bland clouds and aggressive buildings. I had been displaced, and it made me suddenly unsure of myself. (Auster, 1990, 338)

Et il en est de même dans *Motherless Brooklyn* pour Lionel Essrog, qui n'avait jamais quitté New York auparavant :

It was as I zipped and turned to see the ocean that the vertigo hit me. I'd found an edge, all right. Waves, sky, trees, Essrog – I was off the page now, away from the grammar of skyscrapers and pavement. I experienced it precisely as a loss of language, a great sucking-away of the word-laden walls that I needed around me, that I touched everywhere, leaned on for support, cribbed from when I ticced aloud. Those walls of language had always been in place, I understood now, audible to me until the sky of Maine deafened them with a shout of silence. I staggered, put one hand on the rocks to steady myself. I needed to reply in some new tongue, to find a way to assert a self that had become tenuous, shrunk to a shred of Brooklyn stumbling on the coastal void: Orphan meets ocean. (Lethem, 1999, 264)

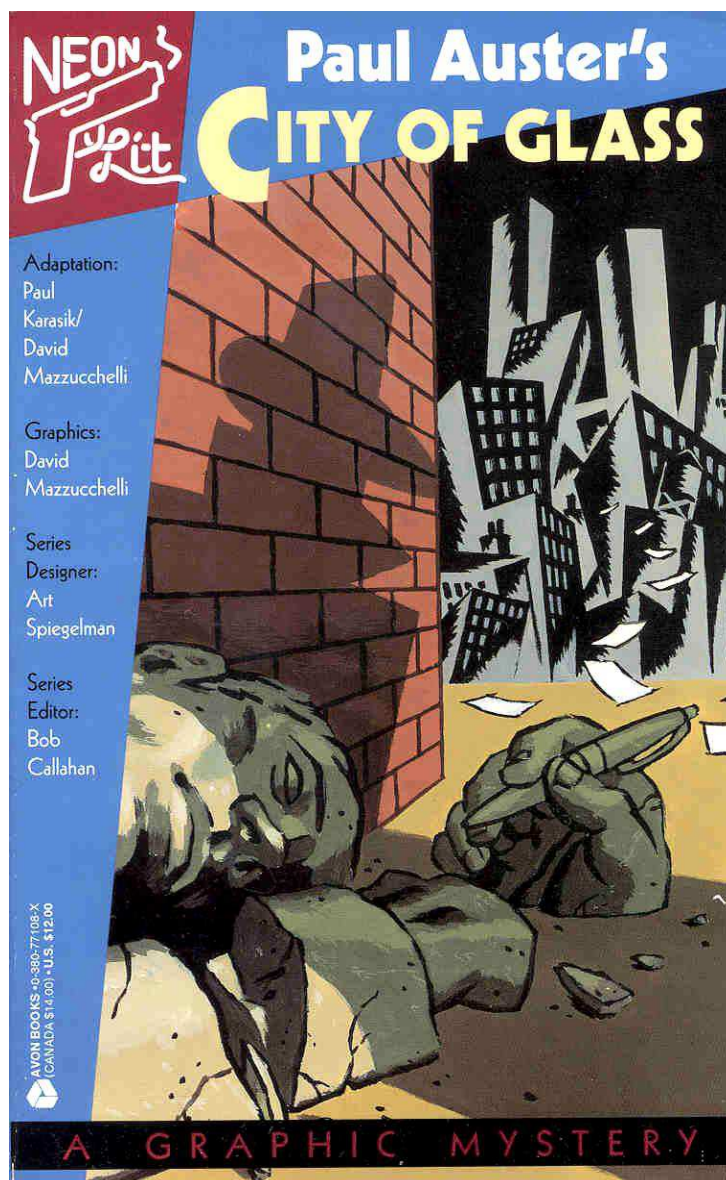
L'agressivité de la ville pèse sur les habitants et exerce sa pression par l'entremise des gratte-ciels, colosses dépourvus d'humanité, érigés là en envahisseurs de l'espace urbain, et parmi eux le plus terrifiant, le World Trade Center, ainsi décrit par Jerome Charyn dans *Metropolis* : « ...the World Trade Center : Rockefeller's Folly. No pair of twins had ever assaulted New York in such a manner. Ruinous monoliths, they were without romance or play. They seized the sky like some hangman's dream of the twentieth century. » (Charyn 1986, 245) Face à ces instruments de coercition, il ne reste à l'individu que deux alternatives, se plier et perdre tout libre arbitre dans son existence au sein de la cité, ou bien la défier : « Aggressiveness is a way of life in New York. One has to be an outlaw to survive. We're all gangsters over here, anonymous in that dark outline of the City, no matter what hearths we have. » (Charyn, 1986, 269) Le détective se positionne difficilement par rapport à cette état particulier de hors-la-loi, car il ne s'agit ici que de se placer à l'écart de la loi imposée par la ville, et non de la loi tel que l'entend le polar habituellement. Les détectives de polars métaphysiques oscillent bien souvent entre leurs racines traditionnelles qui les poussent à s'opposer à la ville pour en percer le mystère, et leur désillusion face à l'impossibilité de cette tâche désormais. Ils osent aller au devant des lois implacables de la cité dans le cadre de leurs enquêtes, mais finissent pour la plupart dans l'échec de leur mission et/ou dans un trouble intérieur aux séquelles irréversibles.

La représentation de la dureté de la ville offre alors, tant dans les descriptions romanesques que graphiques, un espace urbain défini essentiellement par le noir et blanc et toute la déclinaison des gris : il n’y a presque plus de place pour la couleur. La ville monochrome reflète son implacabilité, l’impossibilité de s’en échapper. Elle durcit les angles, démultiplie les hauteurs, et place le personnage tour à tour dans l’aveuglement de la lumière crue ou dans l’oubli des ombres obscures. La taille démesurée des immeubles masque le soleil, creuse d’immenses zones d’ombre et prive les habitants de la lumière vitale, comme le montre cet extrait d’« Access Fantasy » : « a sliver of morning sun shone across the middle of the block, benefit of a chink in the canyon of towers that surrounded them. » (Lethem, 2004, 28) Les gratte-ciels forment ainsi un paysage sauvage et abrupt tandis que leurs matériaux unis, durs et froids chassent la couleur de l’espace urbain : « La ville du polar répugne à la lumière franche. Sa palette est avare. Elle préfère les couleurs rares, pauvres, éteintes, lorsqu’elle ne va pas jusqu’à ne retenir que le noir et blanc et leur opposition violemment contrastée. » (Blanc, 1991, 51) C’est de cette manière que les concepteurs de *Paul Auster’s City of Glass* ont représenté New York visuellement. La couleur en est absente et les dernières pages entièrement noires semblent happer le héros :



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 132-133)

Seule la couverture présente quelques éléments colorés, mais la ville en arrière-plan, amas de gratte-ciels menaçants et étouffants, reste voilée de gris :



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spielgelman, 1994, couverture)

Le roman décrit lui aussi un espace presque exclusivement monochrome, à l'exception des descriptions de Central Park. Cet emploi récurrent du noir et blanc est analysé par Stephen Bernstein dans *Detecting Texts* :

The universe of the trilogy is similarly palsied, as Auster shows that white and black, light and darkness, are at bottom the same. Thus Peter Stillman Jr., who calls himself "Mr. White," and White himself motivate investigations which in truth only thrust the detective further into the depths of personal darkness. "Henry Dark" in *City of Glass* and *The Locked Room*, and "Black" in *Ghosts*, heighten the overwhelming presence of darkness around these characters, a darkness that intensifies rather than dissipates, upon illumination. (Bernstein, 1999, 146-147)

La dichotomie entre noir et blanc souligne en effet le paradoxe du détective qui cherche à percer le mystère urbain, à faire la lumière sur ses secrets, mais qui, si la ville lui laisse entrevoir un de ses pans cachés, en reste aveuglé.

Outre le duel entre obscurité et clarté, l'opposition noir/blanc évoque aussi la lutte entre le bien et le mal, l'innocence et la connaissance, et par extension la thématique religieuse. New York s'élève telle un défi aux dieux et aux hommes, et évoque une Babel moderne : « The city's destiny wasn't horizontal now, but vertical, perhaps fractal, a break with the American frontier impulse in favor of something more dense and strange » précise Lethem dans *The Disappointment Artist* (Lethem, 2005, 51). Dans *Squeeze Play*, la comparaison entre New York et Babel est d'ailleurs clairement établie ; Max Klein passe de longs moments à contempler les neuf reproductions de la *Toren Van Babel* de Brueghel accrochées dans son bureau :

The picture shows the nearly finished tower reaching up towards the sky and scores of tiny workers and animals toiling away at the construction, diligently laboring over the most colossal monument to human presumption ever built. The painting never failed to make me think of New York, and it helped to remind me how our sweat and agony will always come to nothing in the end. It was my way of keeping things in perspective. (Benjamin, 1990, 18)

Cette volonté d'élévation démesurée se présente, à l'instar de la Tour de Babel, comme un symbole d'affranchissement du pouvoir divin : « In the street it was all wind and weather, one of those torrential spring rains that hits the city like an act of divine vengeance. » constate Klein un peu plus loin. (Benjamin, 1990, 81) En revanche, au contraire de l'épisode biblique, il semble que ce soit la ville elle-même qui affirme son indépendance vis-à-vis des dieux, mais aussi des hommes, clamant ainsi sa toute-puissance. Face à cette réalité qui ne laisse place à aucun autre choix, *City of Glass* présente la renaissance de Babel comme paradis terrestre, l'espoir d'un retour au divin et à la concorde entre les langues et entre les hommes selon le pamphlet de Stillman, livre dans le livre :

In the year 1960, he stated confidently, the new Babel would begin to go up, its very shape aspiring toward the heavens, a symbol of the resurrection of the human spirit. History would be written in reverse. What had fallen would be raised up; what had been broken would be made whole. Once completed, the Tower would be large enough to hold every inhabitant in the New World. There would be a room for each person, and once he entered that room, he would forget everything he knew. After forty days and forty nights, he would emerge a new man, speaking God's language, prepared to inhabit the second, everlasting paradise. (Auster, 1990, 59)

L'utopie de Stillman montre sa volonté de changer la ville telle qu'elle est : fragmentée, individualiste, incompréhensible, invivable, quitte à pousser l'hubris humain jusqu'à dicter lui-même les conditions d'un nouvel Eden. Il aspire à l'exact opposé : un espace de partage, de communauté, d'harmonie. Cet idéal ressemble précisément à celui qui, à l'origine, a motivé la construction des grands centres urbains, toujours dans cette perspective symbolique d'appropriation de l'autorité divine. Or, ce retour à l'idée d'origine n'est plus possible et la théorie de Stillman ne se concrétise que dans sa folie. Elle appartient définitivement au domaine de l'utopie malgré ses efforts pour lui donner un fondement scientifique. Auster développe un autre genre d'utopie urbaine, cette fois dans *Squeeze Play*, à travers un rêve du détective Max Klein :

I was dreaming of a city with no one in it but me. Everyone had vanished because of a strange and devastating power that had taken hold of my voice. Whenever I spoke to anyone, he would disappear [...] eventually there was no one left. I had become the last man in the world. I sat down in a hotel lobby

somewhere, filled with grief and self-pity. I wondered if there was any way to undo the damage I had caused and concluded there was none, that the people would never reappear. I resolved never to say another word, to atone by taking a lifelong vow of silence. Then I heard a hammering noise from one of the upper floors of the hotel. There was still another person in the world, and if I could manage to find him, I would be saved. Hour after hour I climbed the stairs, and the noise was getting closer. Just as I was about to reach the top, I opened my eyes. (Benjamin, 1990, 114)

Cette fois, l'irréalité est évoquée par le rêve. Klein y retrouve la ville individualiste, où chacun est cantonné à sa propre existence, tant la communication entre les êtres est rendue impossible. La ville meilleure passe par le contact rétabli avec autrui, qui reste la preuve de sa propre existence. L'ascension interminable jusqu'au sommet de l'hôtel rappelle par ailleurs le gigantisme de la Tour de Babel.

On trouve aussi un modèle de ville idéale dans *Margot Queen of the Night*. Il s'agit cette fois d'un projet immobilier, une enclave circulaire et protégée dans le labyrinthe rectiligne et délabré du nord de Manhattan :



(Charyn/Frezzato, 1995, 29)

Ce prétendu paradis architectural n'est qu'un simulacre d'utopie : son immense enceinte de béton gris et sa taille gigantesque semblent écraser les quartiers voisins. L'alternative à la ville implacable n'est pas viable, ce n'est qu'un refuge destiné aux plus riches pour ne plus voir la ville dans sa dure réalité, mais elle ne permet pas pour autant de la quitter. Nul ne semble donc pouvoir s'évader de l'emprise urbaine, qui s'exprime alors par l'impossibilité d'une rédemption.

Polarville dresse un bilan pessimiste de la ville qui définit tout particulièrement les polars des trois auteurs : un espace qui influence l'individu, le pousse à fuir mais l'en empêche, lui donne l'illusion d'avancer – à travers l'enquête – mais suspend tout aboutissement :

Or cette ville résume l'existence. Elle est le monde à elle seule. Rien ou presque ne se passe au dehors. Quelques rares évocations de la nature, peu de relations entre métropoles, presque pas de territoire national : l'espace du polar se borne à la ville [...] Nulle part c'est ici, pour toujours. Ailleurs n'existe qu'en rêve. Rêve impossible, rêve fou : la ville rêvée n'est pas la ville. Seule existe la ville réelle, d'où l'on ne s'échappe jamais véritablement, et où l'on meurt. (Blanc, 1991, 80, 83)

La dureté urbaine semble inéluctable et les alternatives peu nombreuses pour éviter la chute consécutive : chacun sombre dans la spirale de la perte. Le protagoniste y perd son identité, son foyer, ses relations, son argent, et bien souvent on ne sait ce qu'il advient de lui. La fin du roman nous ôte ainsi tout espoir de dénouement :

Ceux qui n'ont pas su gagner au terrible jeu urbain deviennent des misérables. Ils commencent par courber l'échine, puis, pour survivre, ils se mettent à faire de petites malhonnêtetés, de petites saletés, de petites concessions au mal, jusqu'à tomber en fin de parcours aux plus bas degrés du vice.

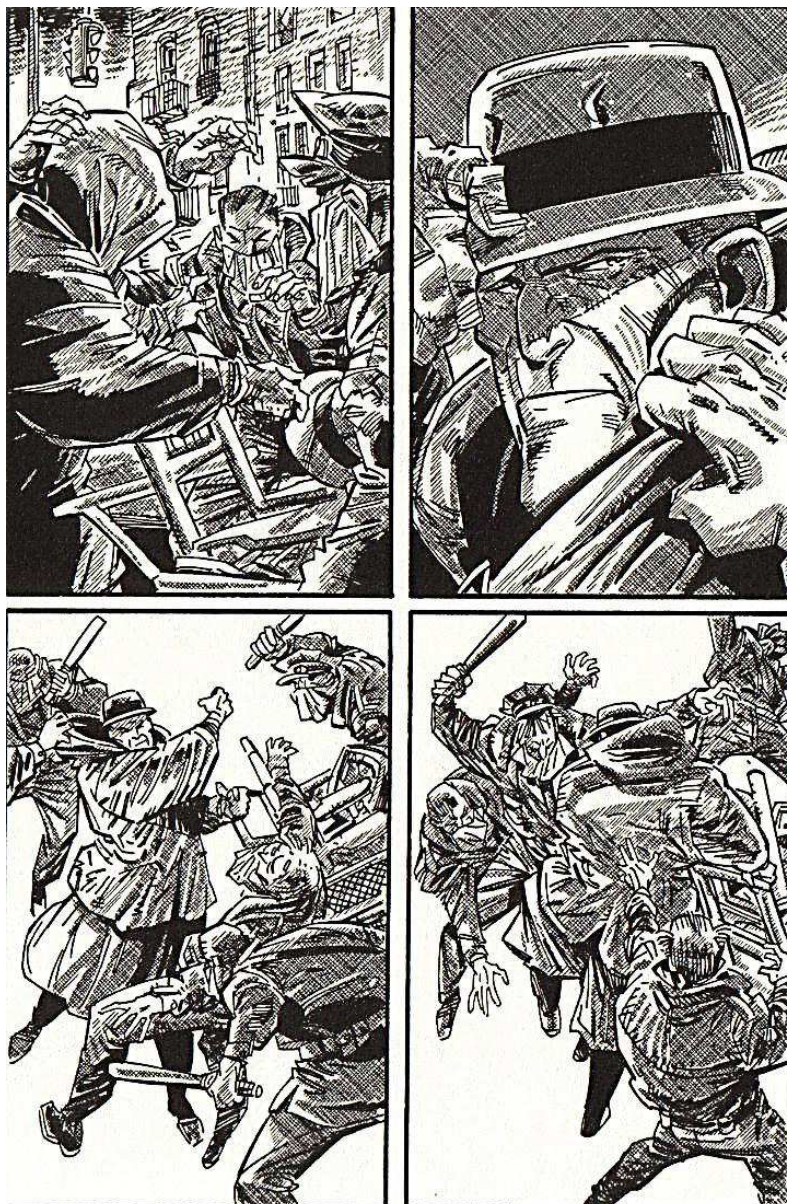
Du théâtre, les jeunes filles passent au cabaret, puis au strip-tease, puis à la prostitution, puis à la drogue. Après, plus bas, il n'y a plus que la mort. C'est une éventualité plausible. (Blanc, 1991, 140)

C'est cet engrenage que suivent chez Charyn Margot, Sonya et Rita, de même que les deux frères antithétiques de *Family Man*, Charles le prêtre policier, et Alonzo, dernier membre en fuite d'une famille mafieuse. La police pourrait apparaître comme seule entité salvatrice dans un espace où la pauvreté a poussé la plupart au crime, toutefois l'autorité et la justice divines laissent place à une force policière expéditive et corrompue :



(Charyn/Staton, 1995, 14)

Family Man ne présente pas d'échappée à la ville invivable ; même le sacré se trouve déprécié car mêlé à la dureté de la ville. Toute idée de justice se trouve balayée par une police qui intervient masquée et violente les plus faibles ; c'est paradoxalement le frère maudit de Charles qui met en péril son anonymat pour prendre leur défense et faire régner un semblant de justice :



(Charyn/Staton, 1995, 84)

Les polars de Charyn reflètent en effet fréquemment ce paradoxe : ce sont les malfrats qui perpétuent les usages de l'honneur et de la solidarité, ne laissant jamais l'un des leurs dans le besoin ; les puissants, eux, ne font rien pour sauver la ville, ou bien s'avouent vaincus. C'est le cas en particulier pour Sidel qui, d'abord *Police Commissioner* de New York puis Maire et enfin Président des Etats-Unis, multiplie les aveux d'impuissance : « No one could really police New York [...] he had no humor or real compassion or awareness of what could ever save the City », admet-il dans *The Good*

Policeman. (Charyn, 1990, 55, 106) Dans *Little Angel Street*, le bilan est encore plus amer, la chute inévitable : « Soon we'll all be homeless. The City is a cesspool. The plague is upon us. » (Charyn, 1994, 134) *Citizen Sidel* clôt la série sur une note particulièrement noire : « Manhattan doesn't breed regular guys. » (Charyn, 1999, 18) La norme n'est pas de mise à New York : tout y est poussé à l'extrême. Le crime, généralement considéré comme un aspect marginal de la vie urbaine, devient ici la norme, une nécessité pour survivre dans un tel contexte. Tous y sont plongés, les riches par peur de voir leur statut menacé, les pauvres pour survivre, pour reprendre l'analyse de Michael Woolf dans « Exploding the Genre » :

The genre offers the potential for the development of an urban fiction which has as its real concern the texture of contemporary experience, that uses crime and criminality as metaphors for a reality in which social disorder, even evil, is a perceived norm. Within that structure, it is also appropriate that the detective should be a failed figure, precisely because his struggle is not so much with the criminal but with a prevailing notion of reality. He achieves, at best, a temporary illusion of control beneath which chaos prevails [...] Isaac's failure is assured precisely because he seeks to find answers to the unanswerable [...] He both perceives the futile madness of the surrounding world, and defies it, operating within a sense of universal psychosis and, simultaneously, outside it, groping blindly toward some version of God's grace [...] He is a "hero" because he both recognises his own impotence within the prevailing psychosis, and struggles against it in massively futile persistence. (Woolf, 1988, 132, 138)

L'impuissance reste un élément crucial du polar métaphysique : la ville se dresse face au héros, qui la défie parce qu'il ne peut accepter une telle situation de déchéance. Malgré tout, il ne possède pas le pouvoir suffisant pour inverser la tendance : il ne peut que rétablir la justice ça et là, de manière fragmentée, tout comme les indices qu'il collecte ne forment finalement jamais un tout qui conduirait à la résolution de l'enquête et à l'éradication de la criminalité. L'accès à une forme de rédemption et à une compréhension globale de la ville ne peut être atteint. Le détective ne se bat que pour des fragments de vérité et de justice car, pour citer Gilles Deleuze,

la vérité n'est pas du tout l'élément de l'enquête : on ne peut même pas penser que la compensation des erreurs ait pour objet final la découverte du vrai. Elle a au contraire sa dimension propre, sa suffisance, une espèce d'équilibre ou de rétablissement de l'équilibre, un processus de restitution qui permet à une société, aux limites du cynisme, de cacher ce qu'elle veut cacher [...] Ces compensations n'ont d'autre objet que la perpétuation d'un équilibre qui représente la société toute entière *dans sa plus haute puissance du faux*. (Deleuze, 2002, 117)

Dans cet espace caractérisé par le simulacre, le détective ne peut mener à bien sa recherche de vérité et se trouve inexorablement en proie à la désillusion.

Au contraire de la plupart des détectives d'Auster ou Lethem, l'impuissance d'Isaac Sidel s'accompagne toutefois d'une ascension de l'échelle sociale, jusqu'au poste de président des Etats-Unis. Il ne disparaît pas dans un abîme insondable et indéterminé, il ne chute pas à proprement parler. Cependant, la ville l'affaiblit par le paradoxe entre ses hautes fonctions et le peu de pouvoir qu'il détient véritablement sur la ville. Cette impuissance le laisse marqué par d'irréremédiables séquelles psychiques et une solitude totale face à l'ampleur de sa tâche et son incapacité à l'exécuter. Jean-Noël Blanc emploie l'expression « ville-système » (Blanc, 1991, 112) pour désigner une telle spirale urbaine d'où aucune évasion ne semble possible. Ce terme semble en effet s'appliquer à la ville du polar métaphysique. Si l'on considère Lionel Essrog et Conrad Metcalf chez Jonathan Lethem,

et Max Klein chez Paul Auster, leur principal point commun est d'avoir réussi à conclure leur enquête : la vérité éclate, le coupable est connu. Toutefois, les détectives n'en retirent aucun bénéfice : leur succès s'accompagne d'un lourd tribut, celui de leur exclusion du « système » urbain. Evoluant jusqu'ici à sa marge, ils en sont désormais bannis sans pouvoir accéder à un éventuel ailleurs, tant leur dépendance à la cité reste forte. Sans logement, argent ni profession, Metcalf replonge dans la drogue et se livre volontairement à une nouvelle peine de cryogénéisation. Le répit procuré par le succès de son enquête s'avère ainsi de courte durée :

I drove the car up into the hills until I found a view I liked. Then I got out and looked at it. There was a wind coming up off the bay, and it brought with it a smell of salt. It made me think of the ocean, and I entertained a brief fantasy of taking the car and driving down the peninsula to find a beach where I could throw my make and the stuff that looked like money and maybe even my seventy-five points of karma into the surf and then stretch out on the sand and wait to see what happened. I played with it the way you can when you know you'll never do it. (Lethem, 1994, 220-221)

L'ailleurs, un instant présenté comme possible, s'évanouit définitivement, de même que l'idée de disparaître à la manière des détectives de *The New York Trilogy*. La nécessité de réintégrer le système urbain qu'il a toujours connu l'emporte, même si pour cela il doit en accepter la place la plus marginale, celle de détenu. Dans *Motherless Brooklyn*, Essrog échappe lui aussi momentanément à New York quand son enquête le conduit dans un port du Maine. Il réintègre ensuite sa place dans le système new-yorkais en adoptant désormais une profession tout à fait légale. Il reste néanmoins en marge de la société de par son handicap et son absence de repères. Essrog compare d'ailleurs à plusieurs reprises New York à sa maladie, le syndrome de Tourette, pour en souligner la fatalité commune, l'absence de répit qu'elles engendrent, avec l'exemple de l'addiction aux jeux de hasard :

The games were over almost before they started, the foil scraped off the tickets with a key or a dime, the contrived near-misses underneath bared. (New York is a Tourettic city, and this great communal scratching and counting and tearing is a definite symptom.) The sidewalk just outside the Casino was strewn with discarded tickets, the chaff of wasted hope. (Lethem, 1999, 113)

S'évader de la dureté de la ville passe donc par de petites choses : l'espoir de gagner un peu d'argent par le jeu, ou bien le réconfort d'un repas, tel le « chicken shwarma [...] one of the great secret sandwiches of New York, redemption for a whole soulless airport. » (Lethem, 1999, 311) L'ironie est bien sûr présente dans ces pathétiques moments de répit pris sur la ville, car éphémères et ancrés dans la ville malgré tout. Dans « Access Fantasy », Jonathan Lethem présente aussi la ville comme système d'où l'on ne s'échappe pas. La ville sépare nantis et démunis de chaque côté de la « One-Way Permeable Barrier » (Lethem, 2004, 24). Les plus pauvres restent invisibles des plus riches. Une raison inconnue – l'implacabilité de la ville ? – les a poussés à réunir quelques biens et prendre leur voiture pour fuir. Toutefois, cette fuite n'a pu se concrétiser : la masse des véhicules se trouve bloquée dans un gigantesque embouteillage urbain dont la cause et les confins restent indéfinis, rappelant une fois encore le motif du rhizome. Il est impossible de quitter la ville, chacun attend le

providentiel « start-up » (Lethem, 2004, 23) qui débloquera la circulation. Or cet espoir s'amenuise à mesure que le temps passe :

There was a start-up about a half mile ahead the day before, a fever of distant engines and horns honking as others signalled their excitement – a chance to move! – and so he'd spent the day jammed behind the wheel, living in his Apartment on Tape, waiting for that chance, listening under the drone of distant helicopters to hear the start-up make its way downtown. But the wave of revving engines stalled before reaching his street. He never even saw a car move, just heard them. Perhaps the start-up was only a panic begun by someone warming their motor, reviving their battery [...] Rumors had it Welfare Helicopters had been sighted [...] and a lot of people had left their cars, drifted down that way, looking for easy cash. Which was one reason the start-up died, it occurred to him – too many empty cars. Along with the cars that wouldn't start anymore. (Lethem, 2004, 24)

La fuite hors de la ville, qui semblait possible en prenant simplement sa voiture, devient désormais tout à fait improbable. La ville tient malgré tout ses habitants prisonniers. C'est alors au tour de Max Klein de dresser le bilan d'une société régie par la loi urbaine : « People are wrong to say this is a preview of the end of civilization. It is the essence of civilization, the exact price we pay for being what we are and wanting what we want. » (Benjamin, 1990, 53) L'hubris de l'homme et son désir de bâtir une cité à l'image de ses désirs les plus fous se voient punis par un retournement inattendu de pouvoir : la création a pris le pas sur son créateur et inversé les rapports d'autorité, dans une relecture du mythe du golem que l'on abordera plus loin.

Ebranlé dans ses repères et forcé de retrouver sa simple condition d'homme soumis à des forces supérieures, l'individu doit affronter l'épreuve qui lui est imposée sans possibilité de s'en détacher, en conservant malgré tout l'espoir d'une éventuelle rédemption. Woolf souligne d'ailleurs « the profoundest of paradoxes, the persistence of a notion of redemption in an ostensibly doomed and damned world » qui se traduit chez l'individu par « the heroic nature of flawed humanity as it crawls towards some bizarre version of spiritual salvation. » (Woolf, 1988, 142) Les termes de rédemption et de salut sont issus du champ lexical religieux mais revêtent plutôt dans le polar contemporain une valeur spirituelle. Dans ce cadre urbain étouffant, le détective ne fuit pas ; il n'y parvient pas car il est fait de la ville, elle fait partie de lui autant qu'il fait partie d'elle. Il y reste jusqu'à ce qu'elle ait usé toutes ses résistances physiques et mentales, jusqu'à ce qu'il ne soit plus en mesure de poursuivre la mission qu'il s'est fixée, souvent à contre-courant de la société qui l'entoure : ne pas se résigner face au crime, symbole même de la ville implacable. Dans le chapitre intitulé « Lutter, quand même », Blanc soulève alors une question cruciale : « pourquoi se battre contre la ville ? » :

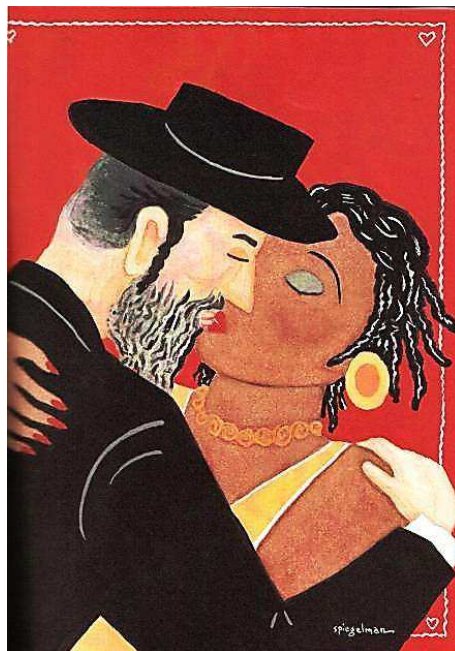
La réponse est simple : par respect des valeurs humaines. La ville gagnera toujours, mais ou bien on abandonne, et alors c'est la mort de l'humain dans l'homme tout comme il y a le cadavre de l'urbanité dans l'urbain de ces villes-là, ou bien on lutte, au moins par souci de maintenir l'honneur. Par scrupule moral. (Blanc, 1991, 126)

Le détective est en effet avant tout un homme. Si le polar traditionnel en avait fait une figure aux capacités et à l'héroïsme presque surhumains, le polar métaphysique le ramène à sa condition première, celle qui est la cause de ses échecs et de ses faiblesses, mais qui motive aussi son désir de conserver un sens moral. Cette lourde mission, aux

connotations là aussi teintées de religieux, ce que Blanc nomme « la robe de bure du missionnaire urbain » (Blanc, 1991, 156), reste celle endossée par les détectives vulnérables de Paul Auster, Jonathan Lethem et Jerome Charyn, aux rangs desquels figure Isaac Sidel, qui déclare dans *Citizen Sidel* : « I wanna help New York. » (Charyn, 1999, 104) avec toutes les difficultés que cela comporte. Ni Sidel ni les autres détectives ne s'éloignent bien longtemps de leur ville car il leur restera toujours cette mission à accomplir. L'attachement viscéral à New York, à un quartier particulier où l'on est né, où l'on a vécu, travaillé, grandi et aimé, constitue l'autre lien fort qui relie le détective à sa ville. A travers l'exemple du *borough* de Brooklyn se dessine ainsi une relation quasi filiale à la ville, décidément personnage à part entière de ces récits.

2.3.5 Appartenances urbaines

Brooklyn, qui signifie en hollandais « terre coupée », marque dès ses origines son caractère indépendant qui perdure après la construction des trois principaux ponts. Quatrième ville la plus peuplée du pays, elle se compose de 150 nationalités différentes et quatre cents quartiers-villages aux limites et aux caractéristiques bien définies. Si ce patchwork semble harmonieux, des tensions intercommunautaires existent bel et bien, comme en témoigne la couverture de *Bons Baisers de New York*, l'anthologie des couvertures réalisées par Art Spiegelman pour *The New Yorker* et préfacée par Paul Auster :



(Spiegelman/Auster, 2004, 19)

Si Manhattan est le décor récurrent de nombreux polars, on constate que Brooklyn, synonyme de marginalité et d'avant-garde, est un terrain de prédilection pour développer les thèmes centraux du polar métaphysique – réflexivité, introspection – en s'éloignant des stéréotypes du genre.

Les représentations de Brooklyn oscillent ainsi entre trois images récurrentes : le Brooklyn du passé, l'espace multiculturel idéalisé, ou bien l'image du quartier-ghetto synonyme de violence. Dans de nombreux polars, Brooklyn ressemble souvent à ce dernier portrait : celui d'une banlieue de Manhattan au même titre que Queens ou le Bronx, synonyme de pauvreté, de ghettoïsation et d'insécurité. Lethem souligne cette perception courante dans « Yoked in Gowanus » :

Picture a man with a gun emerging from an alley (never mind that New York mostly hasn't alleys) to interrupt a single man or a couple on their way home from a night's entertainment, and you've pictured New York City. That's how Batman's parents lost their lives, for crying out loud, and we all know that Gotham City is actually New York. Add the name "Brooklyn" – which like "Harlem" or "Hell's Kitchen" evokes a Jimmy Cagney-Barbara Stanwyk blue-collar or ethnic underside – and you've begged the question that much harder. (Lethem, 2001)

Cette image du Brooklyn dangereux et effrayant est en effet particulièrement propice au décor du polar traditionnel et du film noir. Ce cliché plaqué sur Brooklyn reste bien souvent une perception extérieure reprise par Jerome Charyn, natif du Bronx, dans *Metropolis* :

[Brooklyn] has the largest black population in New York, the largest Italian population, and the largest Jewish population. It's the home of Hassidic tribes who fight among themselves over the significance of an individual rabbi, the home of Mafia dons and geeeps, the home of Syrians, Albanians, and the Russian refuseniks of Brighton Beach. It has more crime, more devastation, and a lot more pluck. Brownsville is a greater ruin than most of the South Bronx. And Prospect Park is a wonderland of lakes, trees, and bridle paths. It's more like an English garden than a city park – sculpted *and* wild, with fabulous old entrance gates. (Charyn, 1986, 149-150)

Dans sa préface à *Brooklyn Is* de James Agee, Lethem fait écho à ce *patchwork* tribal avec la métaphore du zoo urbain qui contraste fortement avec la ville typique du polar :

Brooklyn is only a particularly dense and dreamy version of the zoo that is all human life, an enclosure where any number of not terribly imaginative or visionary individuals can collectively realize a great visionary mass result, a kind of vast art installation made by instinctive, consolation-seeking animals, merely by living their beautiful, ordinary, mad lives in adjacency to one another. (Lethem, 2005, xi)

Brooklyn apparaît donc comme un espace de contradictions et d'extrêmes où deux réalités se côtoient et se complètent. Le quartier-village décrit par Auster reste en opposition avec les tensions ethniques dépeintes par Charyn ou Lethem. Ce dernier analyse cette contradiction intrinsèque de Brooklyn dans un entretien accordé au *Magazine littéraire* : « C'est un quartier fait de juxtaposition entre le passé, le présent et le futur et l'énergie spécifique de Brooklyn naît de cette tension. » (*Magazine littéraire*, 2005, 66) L'auteur cerne bien le paradoxe qui définit Brooklyn : une énergie positive qui parvient à se dégager des multiples tensions et disparités qui composent le quartier que Gérard de Cortanze surnomme « la république populaire » (Auster/de Cortanze (b), 2004, 52)

D'autre part, définir ce qu'est Brooklyn passe indéniablement par cette assertion : Brooklyn n'est pas Manhattan. Si cette dernière incarne la ville verticale, aliénante et

implacable, Brooklyn offre un vertige d'une toute autre nature qui, là aussi, vient renouveler les poncifs du cadre urbain traditionnel :

What's unsettling is to put Manhattan at your back and face the borough. Up from the canyon floor, out of the deep well of streets, gazing out into the Brooklyn Beyond is like standing in a Kansas prairie contemplating distance. Every rooftop for miles in every direction is level with that where you stand [...] Manhattan's topped, but Brooklyn's an open-face sandwich in the light, bare parts picked over by pigeons and gulls. (Lethem, 2003, 153)

L'ouverture des perspectives reste tout aussi inquiétante pour l'individu qui quitte l'horizon bouché de Manhattan pour se retrouver à découvert dans l'immensité plane de Brooklyn. Une transition est nécessaire entre les deux ; le pont de Brooklyn semble alors symboliser à lui seul ce passage d'un *borough* à l'autre, notamment dans *Ghosts*. Se dessine alors un nouvel élément de définition de Brooklyn : une rivalité avec Manhattan et le constat, omniprésent dans l'œuvre de Lethem, d'une infériorité par rapport à la ville verticale, « the paradox of the borough's weird preening inferiority complex at its proximity to Manhattan and its simultaneous bovine oblivious hugeness, its indifference to attempts at definition. » (Lethem, 2005, ix) Le pont de Brooklyn ne porte donc pas pour Lethem le même contenu mythique que chez Auster : il le considère plus comme une mainmise que comme un échange, la fin du Brooklyn indépendant, désormais soumis à Manhattan. Il est vrai que l'on hésite continuellement sur la terminologie à adopter pour désigner New York, Manhattan, Brooklyn : cité, ville, quartier, *borough*... ? Le statut de Brooklyn reste hybride, entre deux, tandis que Manhattan est perçue comme une puissance distante mais omniprésente : « We bumped and rattled over the Brooklyn-Queens Expressway, rottenest surface in the boroughs. Like the G train, the BQE suffered from low self-esteem, never going into citadel Manhattan, never tasting the glory. » (Lethem, 1999, 24-25) On retrouve l'espace urbain personnifié, cette fois en rocade dévalorisée d'une Manhattan qui ouvre difficilement ses portes. New York est en effet bien souvent perçue sous les seuls traits de Manhattan, entourée de ses banlieues subalternes.

Dans ses polars, Charyn évoque surtout le Bronx, qui partage de nombreux points communs avec Brooklyn dans sa représentation de « bitter Manhattan suburb » aux lois différentes de Manhattan. (Charyn, 1997, 21) De plus, Charyn présente lui aussi Brooklyn comme soumis à la toute puissante Manhattan. A plusieurs reprises, il dépeint Brooklyn comme l'endroit où l'on échoue si l'on se trouve exclu de Manhattan, une sorte de condamnation à l'exil. Dans *Marilyn the Wild*, Isaac Sidel applique cette sentence au tenancier de bar qui a osé menacer sa fille. Celui-ci n'a pas d'autre choix que de coopérer avec la police, dont Isaac est le chef, sans quoi il est contraint à l'exil : « Bummy had to dance with the big Jewish bear at Headquarters, curtsy to Isaac, or move his bar to Brooklyn. » (Charyn, 2002, 255) Dans *Secret Isaac*, Sidel n'éradique la drogue d'un réseau de prostitution qu'en le chassant de Manhattan pour le transposer à Brooklyn : « Junkie whores were cast out of Arthur's zones. They had to operate in the pigsties of

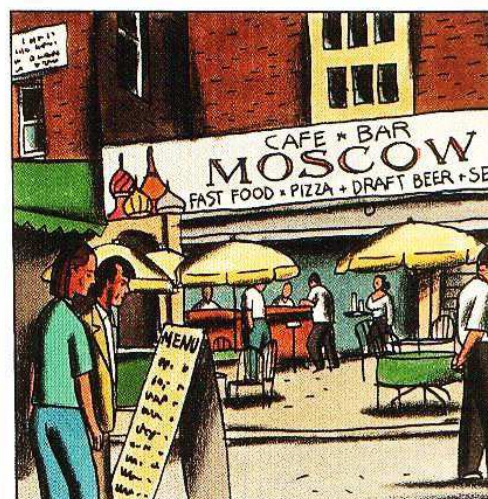
Brooklyn. » (Charyn, 2002, 485) Charyn renvoie donc l'image d'un Brooklyn dévalorisé, dévolu aux besoins de Manhattan. Dans *Metropolis*, il va même jusqu'à le représenter en cité-dortoir sans âme qui doit se contenter des miettes que la métropole daigne lui laisser : « And the other boroughs ? They're either suburban bedrooms or barracks for recent immigrants: phantom neighborhoods touched with pieces of Manhattan's honky-tonk electric life. » (Charyn, 1986, 273) Blessé dans son amour propre, Brooklyn offre tout de même l'espoir d'une reconquête et tente de se réapproprier la centralité des événements, à travers cet exemple tiré de *Metropolis*, où l'auteur se rend au Palladium, discothèque de Manhattan : « The Palladium had resurrected Odyssey 2001 and a piece of Brooklyn in some sort of painted crib [...] It was the battle of the boroughs, with Brooklyn enclosing Manhattan. But Travolta couldn't win. Brooklyn would always remain on the outside of the crib. » (Charyn, 1986, 278-279) Charyn n'affirme néanmoins pas une suprématie totale de Manhattan sur les *boroughs* voisins, en tout cas pas sur Brooklyn, auquel il attribue une vie et une identité propres. Il part en effet du principe que le lien entre Manhattan et Brooklyn ne peut se réduire à un rapport d'asservissement ni à un pont jeté sur l'East River car il n'existe selon lui pas de lien réel entre les deux espaces urbains :

The ride to Brooklyn was a journey across another border because Brooklyn is like a country unto itself. It has no relation to Manhattan at all. Its politics are different. Its buildings are much, much older. And its people are wilder because Brooklyn was a city much denser than Houston or Dallas before it ever became a borough. (Charyn, 1986, 149)

Cette affirmation quelque peu catégorique doit néanmoins être nuancée par une volonté de contrer l'image dépréciée de Brooklyn. S'ouvre alors un chapitre majeur dans les polars de nos trois auteurs qui mettent en scène cette appropriation – *Manhattanization* – de ce qui fait le succès de Manhattan. Ainsi, *Motherless Brooklyn* évoque la *gentrification* de Boerum Hill où les bars du quartier attirent désormais « a Manhattanized clientele of professional singles too good for bars with televisions, for subway rides home, or for the likes of the [Minna] Men. » (Lethem, 1999, 239) Le centre qui regroupe toutes les activités et distractions se trouve délocalisé à Brooklyn, à l'image du changement de décor opéré entre le polar traditionnel, qui dépeint généralement Brooklyn en simple annexe mal famée de Manhattan, et le polar métaphysique qui associe l'enquête et la quête d'identité du détective aux mutations de l'espace urbain pour aborder le thème de l'appartenance, liée à l'insécurité du foyer et de l'identité.

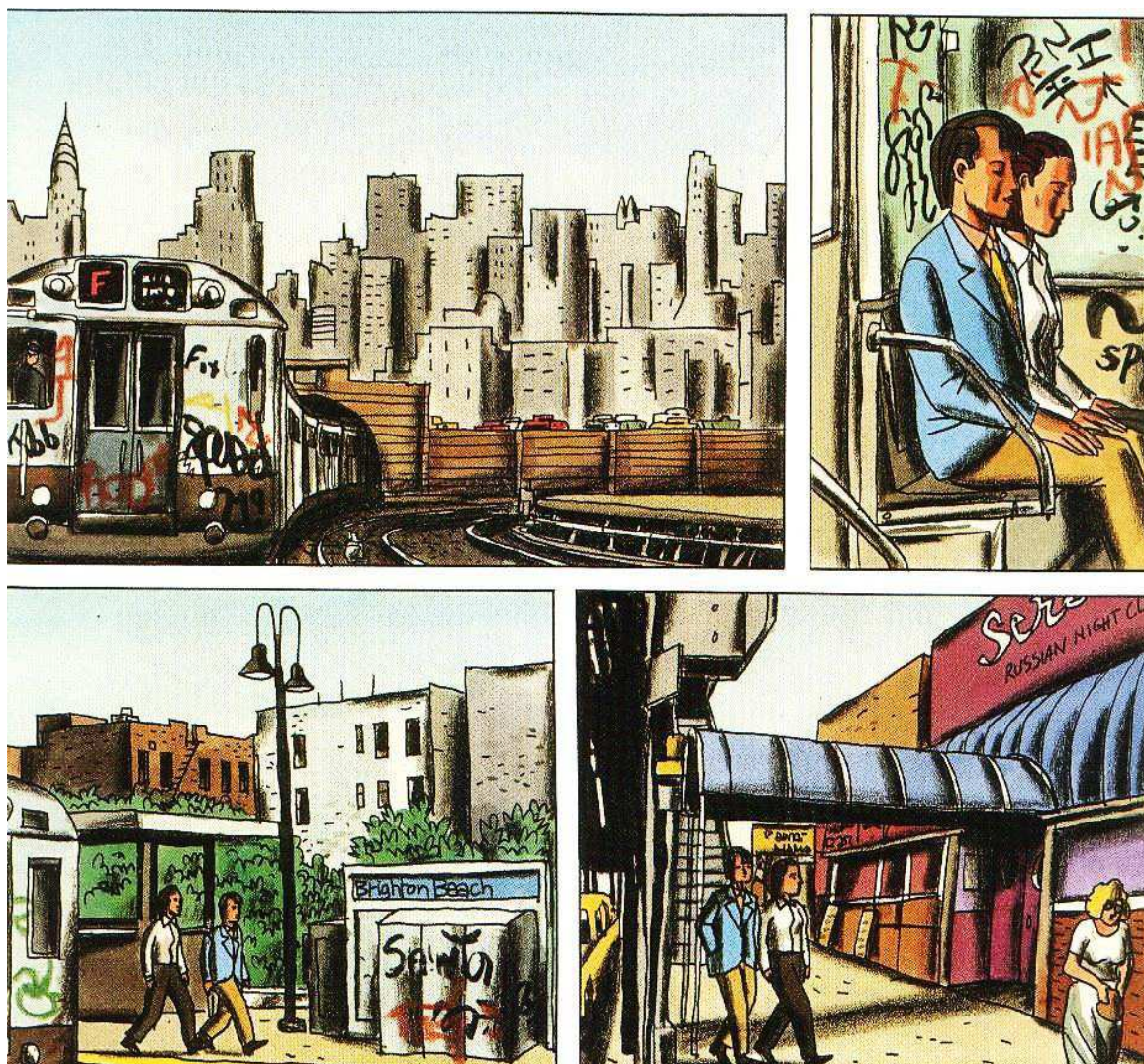
Cette thématique trouve un écho dans le flux constant de migrants qui redessine en permanence le visage de Brooklyn et rend sa définition ardue. Il existe toutefois une multitude de micro-identités à l'échelle locale du quartier ou du *block*. Ainsi, chacun des trois auteurs place tout ou partie de l'action de ses polars à Brooklyn et offre une peinture, non pas du *borough* dans son entier, mais du microcosme d'un quartier spécifique : Brownsville dans *Marilyn the Wild*, Brighton Beach dans *White Sonya*, Brooklyn Heights dans *Ghosts*, ou encore Gowanus et Boerum Hill dans *Motherless*

Brooklyn, qualifié par la revue *Booklist* de « place-defining novel » (*Booklist*, 2005, 24). Le *block* se caractérise en effet par un fort sentiment d'appartenance pour ses habitants ; la devise « E pluribus unum » s'applique en effet particulièrement aux multiples enclaves de Brooklyn, synonymes de foyer, de famille, et de protection. C'est dans l'enclave de Little Odessa au sud de Brooklyn que Mario et Sonya trouvent refuge pour échapper au parrain Pinto dans *White Sonya* :



(Charyn/Loustal, 2000, 40)

Mario introduit Sonya à la vie de ce quartier inconnu, et l'initie notamment grâce au trajet du métro F qui opère la transition de Manhattan à Brooklyn :



(Charyn/Loustal, 2000, 38)

Là, Sonya connaît une période de paix relative, une parenthèse au milieu d'une vie perdue entre abus sexuels, crime, prostitution et séjours en prison. Little Odessa semble la détacher de cette existence pour lui offrir ce qu'elle n'a jamais eu : une vie normale, l'affection et la protection de Mario, une vie rendue à la couleur et à l'horizon qui contraste avec la morosité de son existence passée restituée par des teintes ternes et des graffiti criards :



(Charyn/Loustal, 2000, 15)

Le filet protecteur tissé par les immigrés ukrainiens de Little Odessa est néanmoins mis en péril par le réseau tout aussi efficace des indicateurs de Pinto qui retrouvent la trace de Sonya et mettent vite fin à la trêve brooklynnienne. Jerome Charyn illustre bien là la double identité du *borough* où cohabitent crime, violence et honnêtes gens. Cet aspect hétéroclite et cosmopolite se reflète aussi dans le Brooklyn de Jonathan Lethem en des termes très forts : « The neighborhood was a laboratory, a zone of mixing, never defined by one ethnicity or class. Mongrel by deep nature, the place absorbed the first scattering of hippies, homosexuals, and painters pretty ungrudgingly. » (Lethem, 2005, 92) Le métro joue là aussi un rôle capital de médiation et d'initiation entre Brooklyn et Manhattan : « We were students not only of Music and Art but of the A train. Our block felt in many ways like an island in a sea of strife, and Hoyt-Schermerhorn was a place where the sea lapped at the island. » (Lethem, 2005, 49) Le quartier revêt une nouvelle fois une dimension protectrice : la connaissance du *block* le rend rassurant tandis qu'au delà de ses limites commence l'inconnu. Ceci s'applique particulièrement à Lionel Essrog dans *Motherless Brooklyn*. Il a grandi dans un orphelinat et ne connaît du monde que ce que son mentor Franck Minna lui en a montré, c'est-à-dire la zone circonscrite à Court et Smith Street. Atteint du syndrome de Tourette, Essrog ressent d'autant plus le besoin d'un lieu familier où ses symptômes passent plus inaperçus, et où il n'a pas à justifier constamment son comportement étrange. L'attachement et la connaissance de son quartier sont calqués sur, et lui ont été inculqués par, Minna. Celui-ci enlève Essrog et trois autres garçons à l'orphelinat pour faire d'eux ses hommes de main, les Minna Men ; il endosse alors le rôle d'initiateur et leur transmet ses connaissances de l'univers de la rue :

Minna's Court Street was the old Brooklyn, a placid ageless surface alive underneath with talk, with deals and casual insults, a neighborhood political machine with pizzeria and butcher-shop bosses and unwritten rules everywhere. All was talk except for what mattered most, which were unspoken understandings. The barbershop, where he took us for identical haircuts that cost three dollars each, except even that fee was waived for Minna – no one had to wonder why the price of a haircut hadn't gone up since 1966, nor why six old barbers were working, mostly not working, out of the same ancient storefront, where the Barbicide hadn't been changed since the product's invention (in Brooklyn, the jar bragged) [...] the barbershop was a retirement home, a social club, and front for a backroom poker game. The barbers were taken care of because this was Brooklyn, where people looked out [...] Another exemplary mystery was the "arcade" [...] The curb in front of the arcade was lined with Vespas, which had been in vogue a year or two before but now sat permanently parked, without anything more than a bicycle lock for protection, a taunt to vandals. A block away, on Smith, they would have been stripped, but here they were pristine, a curbside Vespa showroom. It didn't need explaining – this was Court Street. And Court Street, where it passed through Carroll Gardens and Cobble Hill, was the only Brooklyn, really – north was Brooklyn Heights, secretly a part of Manhattan, south was the harbor, and the rest, everything east of the Gowanus Canal (the only body of water in the world, Minna would crack each and every time we drove over it, that was 90 percent guns), apart from small outposts of civilization in Park Slope and Windsor Terrace, was an unspeakable barbarian tumult. (Lethem, 1999, 55-56)

La vie du quartier semble figée dans le temps et l'espace, son identité ancrée dans la perpétuation de ce qui a été. Le sentiment d'appartenance naît de la richesse des rapports intergénérationnels qui cimentent la vie sociale du quartier. L'individualisme glacial de Manhattan laisse ici place à une interaction chaleureuse et une fierté partagée entre acteurs du même quartier. L'enclave de Court Street se définit ainsi par sa petite taille, comme recroquevillée sur elle-même pour se préserver des menaces du temps et de l'inconnu alentour. Si Lethem définit avec précision les limites et attributs du microcosme de Court Street dans *Motherless Brooklyn*, il évoque aussi ses habitants, qu'Essrog apprend à connaître uniquement à travers les jugements pragmatiques de Minna. Les différentes communautés du quartier sont ainsi classées par Minna en catégories arbitraires et souvent incongrues que les Minna Men reprennent sans trop de discernement :

We learned to negotiate the labyrinth of his prejudices blind, and blindly. Hippies were dangerous and odd, also sort of sad in their utopian wrongness. ("Your parents must have been hippies," he'd tell me. "That's why you came out the superfreak you are.") Homosexual men were harmless reminders of the impulse Minna was sure lurked in all of us – and "half a fag" was more shameful than a whole one [...] Lesbians were wise and mysterious and deserved respect (and how could we who relied on Minna for all our knowledge of women argue when he himself grew baffled and reverent?) but could still be comically stubborn or stuck up. The Arabic population of Atlantic Avenue was as distant and unfathomable as the Indian tribes that had held our land before Columbus. "Classic" minorities – Irish, Jews, Poles, Italians, Greeks and Puerto Ricans – were the clay of life itself, funny in their essence, while blacks and Asians of all types were soberly snubbed, unfunny (Puerto Ricans probably should have been in this second class but had been elevated to "classic" status single-handedly by *West Side Story* – and all Hispanics were "Ricans" even when they were Dominicans, as they frequently were) [...] So it was that I, Overt Freak Supreme, became mascot of a worldview. (Lethem, 1999, 67-68)

Court Street est donc régie par un fonctionnement et des limites bien définis. Lethem souligne aussi la spécificité du vocabulaire qui démarque un habitant de Brooklyn des autres *boroughs* : « Carlotta Minna was an Old Stove. That was the Brooklyn term for it, according to Minna. She was a cook who worked in her own apartment. » ou encore « Kimmery's idea of a hippie, apparently, was a white man over forty-five not in a business suit. In Brooklyn we would have just said *loser*. » (Lethem, 1999, 70, 144) Brooklyn se révèle un espace multi-défini qui se distingue par des aspects très spécifiques : on est loin du traditionnel amalgame vague entre les différents *boroughs*

new-yorkais. Les polars métaphysiques des trois auteurs cherchent en effet tout autant à montrer l'intériorité de leurs détectives que le cœur de l'univers urbain dans lequel ils évoluent.

Si Paul Auster décrit un Brooklyn très intimiste, Lethem en montre les us et coutumes de manière humoristique et décalée. Quant à Charyn, il exacerbe ce décalage en exploitant la métaphore tribale. La cohabitation des différentes ethnies suscite en effet chez lui des termes forts, évoquant « the forests of Brooklyn » dans *The Good Policeman* (Charyn, 1990, 17) et qualifiant New York de « ville sauvage ». Michael Woolf analyse cette vision originale du creuset new-yorkais dans « Exploding the genre » :

Charyn affirms the tribal nature of American life, especially in the great cities such as New York. Each tribe or religious/ethnic grouping has its own territory and its own code of laws which are enforced within its boundaries [...] He represents New York as a tribal society populated by warring ethnic communities occupying clearly defined territories. (Woolf, 1988, 3, 135)

Ces entités tribales forment le résultat du métissage entre origines immigrées et ancrage new-yorkais : les immigrants fondent ancienne et nouvelle cultures en une identité nouvelle, à l'instar du terme « Newyoricans » cité dans *Maria's Girls* (Charyn, 1992, 104), qui métisse New York en un réseau de quartiers hybrides tels Little Havana, Little Odessa ou encore Little Italy, pour ne citer que quelques uns des quartiers ethniques où Charyn ancre ses romans. Cette démarche lui semble nécessaire pour restituer l'aspect premier de New York, celui de l'immigration, qui passe avant la grandeur de ses gratte-ciels. Ses habitants restent les véritables acteurs de la ville qui, avant d'être américaine, reste avant tout cosmopolite, faite de communautés ethniques, culturelles et spirituelles, comme il l'affirme dans *Montezuma's Man* : « Are you deaf, dumb, and blind ? New York is race and religion. » (Charyn, 1993, 262) Sa représentation de Brooklyn s'intègre à cette vision globale de New York. Le *borough* y est lui aussi défini comme un espace tribal synonyme de tensions. Chacun est identifié selon son appartenance à un quartier et une communauté donnés, à l'instar d'Esther Rose dans *Marilyn the Wild*, dont la vie puis la mort sont entièrement déterminées par ces paramètres identitaires, qui forment autour d'elle un véritable carcan :

She'd come out of a Yeshiva in Brownsville that would only accept the daughters of the Sephardim of Brooklyn. Stuck in a neighborhood of Puerto Ricans, blacks, and rough Polish Jews, it had gates on every side [...] Her parents, who lived in an enclave of Spagnuolos (Sephardic Jews) between Coney Island and Gravesend, included Esther in their prayers for the dead. They couldn't tolerate the existence of a daughter who would shun marriage contract to embrace the Jewish Defense League. Zionism meant nothing to Esther's people. Israel was a place for Germans, Russians, and Poles, barbarians to most of the Sephardim, who remembered the kindness of the Moors to Spanish Jews. The ancestors of Esther Rose, mathematicians, prophets, and moneylenders, had flourished under Arabic rule; it was difficult for the south Brooklyn Sephardim to hold a legitimate grudge against Egypt and Saudi Arabia, or the Syrians and Lebanese of Atlantic Avenue. (Charyn, 2002, 228-229)

Microcosme du monde, Brooklyn reproduit les difficiles relations interethniques ou interreligieuses. Charyn ressuscite alors le mythe d'un Brooklyn lointain où les tribus indiennes se faisaient la guerre ou combattaient les colons européens. Les immigrés, le plus souvent chargés de déterminations religieuses, culturelles et politiques, sont ainsi représentés en peuplades barbares dans *The Education of Patrick Silver* : « The

Rastafarians had settled in Brooklyn and the Bronx, and were busy making war on these boroughs and murdering themselves. » (Charyn, 2002, 335) Néanmoins, tous les habitants trouvent une base commune dans l'appartenance au *borough* qu'ils revendiquent et défendent, comme le montre le passage de *Marilyn the Wild* où Sidel met en garde Papa Guzmann, son nemesis à la tête d'une famille de trafiquants : « since when does Papa interest himself in the affairs of a Yeshiva girl ? Brooklyn isn't your borough. » (Charyn, 2002, 252) Sidel voit là une tentative des Guzmann, dont le quartier général est établi dans le Bronx, d'étendre leur influence délétère à Brooklyn. Or les antagonistes ne sont jamais entièrement mauvais dans les polars de Jerome Charyn : ce sont eux au contraire qui sont montrés comme garants de valeurs telles que l'honneur, la perpétuation des traditions, le respect, la famille... Dans le passage susmentionné, Esther Rose, rejetée par sa communauté pour son refus des traditions religieuses, meurt lors d'une tentative d'attentat-suicide contre Sidel. Les Guzmann, qui souhaitent en effet élargir leur zone d'influence jusqu'à Brooklyn et soutiennent l'action terroriste d'Esther Rose, se tiennent par ailleurs à leur code d'honneur qui les amène à prendre en charge les funérailles d'Esther, qu'ils pleurent selon les rites des Maranos.

Jerome Charyn propose donc une vision assez audacieuse de la population ethnique new-yorkaise, qu'il présente d'un côté comme quasi sauvage et indomptable, et de l'autre comme le vecteur d'une formidable énergie reliant passé et présent, ici et ailleurs, « mayhem and magic », « the conjunction of the profane and the profound » pour citer les propos de Woolf. (Woolf, 1988, 135-136) On accède alors à une dimension mythique de New York : les aventures d'Isaac Sidel se muent en une véritable épopée au cœur d'un New York inédit, à la mythologie créée de toutes pièces à partir de sa plus grande richesse : ses habitants. Jerome Charyn propose une vision très personnelle de New York, et il va sans dire que le New York de Paul Auster ou de Jonathan Lethem s'axe autour de représentations tout à fait différentes. Brooklyn, territoire composite aux multiples facettes, génère ainsi des images littéraires extrêmement variées à partir de la même trame urbaine. Ainsi, pour construire l'épopée new-yorkaise d'Isaac Sidel dans un univers picaresque mêlant le monde du crime, de la police et des communautés ethniques, Jerome Charyn s'est tout d'abord lancé dans une initiation au cœur du réalisme cru de la criminalité de New York, lors d'un séjour d'observation au poste de Brighton Beach. Il en ressort une vision exclusivement perçue sous l'angle du crime et des altercations entre communautés ethniques. Brooklyn apparaît dans les différents tomes de la série comme un espace résolument tribal et sauvage, un patchwork hétéroclite et chaotique, ainsi qu'il le rappelle dans son introduction au *Isaac Quartet* :

I had a brother who worked in homicide. I went out to the wilds of Brooklyn where he worked. I sat with Harvey Charyn in his station house near the beach. I saw the cages where all the bad guys were held [...] He told me about a renegade rabbi who lay rotting in his bathtub for a month, a fourteen-year-old pros who was trampled to death by a gang of pimps because she happened to labor in their territories, the victim of a gangland murder whose arms ended up in New Jersey while his legs were buried in a potato farm somewhere on Long Island. The guy's torso was never found. (Charyn, 2002, x-xi)

Brooklyn ne comporte ici aucun aspect positif ; Charyn en fait un espace de violence endémique où le crime est perçu comme routinier. Sa vision du *borough* – toutefois moins noire que celle, par exemple, d’Hubert Selby Jr. dans *Last Exit to Brooklyn* – est celle d’une *terra incognita* perçue de l’extérieur.

On est loin du Brooklyn des polars de Paul Auster, qu’Adam Begley surnomme « the Brooklyn symbolist » dans son article du *New York Times* (Begley, 1992), tandis que le *Magazine littéraire* parle du « Brooklyn rêvé de Paul Auster » (*Magazine littéraire*, 2005, 29) pour signifier l’intemporalité figée et nostalgique qui le caractérise. L’auteur évoque en effet les quartiers aisés de Park Slope et Brooklyn Heights, centrés autour d’une vie de quartier immuable, à l’image de ses films *Smoke* et *Blue in the Face*. On note d’ailleurs que l’évocation de Brooklyn dans l’œuvre de Paul Auster va de pair avec l’évolution de sa propre connaissance du *borough*. Dans *Ghosts*, au contraire d’œuvres plus récentes comme *The Brooklyn Follies*, les descriptions du quartier restent ainsi très succinctes : « The address is unimportant. But let’s say Brooklyn Heights, for the sake of argument. Some quiet, rarely travelled street not far from the bridge – Orange Street perhaps [...] So much for local color. » (Auster, 1990, 163) Ce sont les seuls détails factuels sur le lieu, qui n’est par la suite évoqué qu’à travers ses hommes célèbres : Walt Whitman, Henry Ward Beecher, Edgar Poe, John Roebling ou Jackie Robinson. Le Brooklyn de Paul Auster reste éloigné de la réalité quotidienne, ancré dans un passé qui contraste d’autant plus avec la froide réalité de la filature de Black par Blue. La démarche caractéristique du polar métaphysique se fait jour une nouvelle fois ici : des éléments stéréotypés, tels le détective ou le cadre urbain, sont empruntés au polar traditionnel afin de procéder à leur dématérialisation. Devenus figures abstraites, ils participent au démantèlement d’un mécanisme trop bien rompu pour ouvrir un cadre propice à l’exploration métaphysique, et en particulier ici l’appartenance et les origines, qui constitue un vaste champ d’investigation dans l’œuvre des trois auteurs, tous trois d’origine juive.

Loin de se poser en chantres de la communauté juive actuelle, ils n’en sont pas moins considérés comme écrivains juifs-américains contemporains et confèrent au *block* le statut d’espace dédié à cet ancrage aux origines. Leur approche du Judaïsme reste différente, de même que leur vision du polar. Charyn présente un Judaïsme pris dans les méandres de la vie contemporaine, toujours sur le point de se perdre mais qui se perpétue malgré tout. Sidel incarne ce tiraillement, tantôt garant des traditions dans *Marilyn the Wild* – « Isaac was plagued by a swarm of relatives, like any Jewish patriarch. He supplied the family glue. The Sidels would have crumbled long ago without the ministrations of Isaac. » (Charyn, 2002, 271) – tantôt en rupture avec elles de par ses fonctions : « He was the president of the Hands of Esau, the fraternal order of Jewish cops, but Isaac wouldn’t attend the meetings once he became Commish [...] He wasn’t a

Jewish police commissioner, only the Commish. » (Charyn, 1990, 181) Ces fonctions séculaires l'éloignent de ses attachements familiaux et des traditions qui y sont attachées. Diriger la police de New York isole Isaac de ces liens, comme le lui rappelle le chef de la Mafia locale, une nouvelle fois garante de la cohésion sociale, dans *The Good Policeman* :

"What's the matter, Isaac? Did you lose your religion?"
"Ah, bless all the saints, it's Hanukkah time. Thanks for reminding me."
(Charyn, 1990, 67)

Il rajoute dans *Maria's Girls* : « I'm strictly a Sunday Yid. That's when I light candles to my dead mama. I have no religion the rest of the week. » (Charyn, 1992, 13) Le sacré semble perdre de son sens et de son importance : il n'en reste que des fragments. Par moments, un retour aux sources lui semble nécessaire pour s'éloigner un temps de ses fonctions, dont la difficulté lui pèse : « He'd never been religious. But Isaac wished he could enter some little shul, cover his balding skull with a prayer shawl, and sing his way to God. » (Charyn, 1990, 153) Ce repli relève plus du repos que du culte religieux, il lui permet de trouver l'apaisement et de nouvelles forces pour poursuivre sa mission. Charyn aborde la (remise en) question du Judaïsme dans le contexte du quartier ethnique new-yorkais, comme le rappelle Woolf dans « Charyn in the 1960s : Among the Jews » :

Charyn's involvement with Jewish and other ethnic issues enables him to reinvent spiritual potential within the bleakest of contemporary landscapes. His sense of Judaism is manifest in sociological, historical, magical, religious and mystical shapes that run through all his fiction. Charyn's Jews are not the contemporary, successful, and assimilated group satirized in Philip Roth's *Goodbye, Columbus*, nor are they Saul Bellow's heart-wounded intellectuals [...]
The social cohesion of [Charyn's] Jewish New York is focused on two institutions in terminal decline: the Cafeteria and the Yiddish Theater. They represent elements of culture besieged by contemporary legalistic pressures. (Woolf, 1992, 143-144)

L'auteur envisage donc la question de la judéité sous l'angle ethnique et communautaire plutôt qu'individuel : le quartier juif qu'il dépeint s'apparente au village, une petite communauté souvent modeste et axée autour d'une vie de quartier très riche. Ses personnages sont profondément ancrés dans cette vie communautaire qui leur permet d'acquérir une identité propre, liée à la fois à leurs origines et au *borough*. La communauté dans laquelle évolue le protagoniste joue le rôle de miroir identitaire : il sait qui il est et d'où il vient car il baigne dans une atmosphère marquée du sceau de l'immigration, de l'origine et du quartier-cocon. La fracture identitaire liée au déracinement demeure en effet une thématique récurrente dans son œuvre, et en particulier dans ses polars : « Each of us is an immigrant, uprooted from our past, no matter how much mothering or fathering we give or we get. We're left with a kind of screaming void. Our very own Auschwitz, if you will. » [*Movieland*, 272] (Patten, 1992, 178) À travers ce parallèle somme toute maladroit, Charyn souligne la persistance de cette fracture, très prégnante dans ses polars où chaque protagoniste évolue en permanence dans l'altérité et l'aliénation par rapport à autrui, à commencer par Coen :

His remarried wife could feel the sad pressure of a man crazied by the loss of mother and father, a man beyond the pale of detectives and supercops [...] Isaac had found the ultimate orphan, a boy with a squashable self [...] He couldn't get rid of his dread; lost father, lost mother, lost Coen [...] he was Isaac's creature, formed by Isaac, fiddled with, and cast off. (Charyn, 2002, 37, 46, 110, 151)

Une nouvelle fois, Charyn établit la Shoah comme l'origine de la fracture irrémédiable qui habite Coen, au travers de tournures humoristiques particulièrement grinçantes :

His father and mother may have been oven-minded [...] they were fastidious people. They went into the oven with starch on their clothes. (Charyn, 2002, 90, 93)

On retrouve un sentiment d'altérité assez similaire dans *Motherless Brooklyn* de Jonathan Lethem, où l'aliénation ressentie par Essrog l'amène à se réfugier vers les valeurs et les repères passés qu'il intègre en rituel personnel. A la mort de son mentor, Essrog perd celui qui lui a tout appris, son principal repère. Cette perte totale suscite le besoin d'offrir au défunt un rite funéraire tout à fait personnel qu'Essrog improvise et se réapproprie à partir de vagues connaissances des rites chrétiens et des classiques du *hard-boiled*. La scène rappelle en effet Marlowe honorant la mémoire de Lennox dans *The Long Goodbye* de Raymond Chandler :

I put the song on repeat and sat in the light of my candle and waited for the tears. Only after they came did I allow myself to eat the six turkey-sandwich portions, in a ritual for Minna, alternating them with sips of Red Walker. *The body and the blood*, I couldn't keep from thinking, though I was as distant from religious feeling as a mourning man could be. (Lethem, 1999, 128)

Cet exemple est presque la seule référence au thème religieux que l'on puisse trouver dans les polars de Lethem. La judéité chez Auster relève, comme pour Lethem, plus de la présence, de l'héritage familial, que d'une pratique et d'une croyance. Ainsi, *The New York Trilogy* n'aborde pas ce thème tandis que *Squeeze Play* introduit Max Klein comme doublement marginal, puisqu'il exerce la profession de détective privé et revendique d'autre part sa judéité au travers de répliques chargées d'ironie, tel « "Don't worry about me," I said. "I'm the last of the hard-boiled Yids." » ou encore « This was my lucky day, and you're not supposed to tamper with fate. I hadn't been born a Jew for nothing. » (Benjamin, 1990, 34, 39) Klein se sert ainsi de ses origines pour composer son attitude de dur à cuire. Le langage est une de ses principales armes pour prendre le dessus sur ses opposants. Il en use ainsi pour répondre au mépris suscité par cette alliance incongrue de « Jew boy shamus from the big city » :

"That's right," I answered. "I come from a long line of rabbis. All those people you see walking around in the funny hats and long beards are my cousins. At night I sprout horns and a tail, and every spring at Passover I kill a Christian baby to use its blood in a secret ritual. I'm a Wall Street millionaire and a Communist, and I was there when they nailed Christ to the cross." (Benjamin, 1990, 97)

Klein transforme ses faiblesses en atout : il reprend les clichés à son compte pour tourner en sa faveur le rapport de force avec son opposant.

Les trois auteurs évoquent donc tous de manières fort différentes la thématique des origines. Témoignage de cet attachement, chacun développe, à nouveau sous des angles différents, le thème corrolaire de l'éloignement. En effet, si l'appartenance au quartier participe à la définition de l'identité du détective, elle exerce parfois une influence trop

lourde à laquelle il faut échapper pour ne pas se perdre. C'est le cas de Blue dans *Ghosts* :

What if he just simply left? What if he stood up, went to the door, and walked away from the whole business? He ponders this thought for a while, testing it out in his mind, and little by little he begins to tremble, overcome by terror and happiness, like a slave stumbling onto a vision of his own freedom. He imagines himself somewhere else, far away from here. (Auster, 1990, 222)

La mission de surveillance de Blue, plantée dans un Brooklyn assez peu défini, sombre dans l'abstraction : le décor supposé au départ – Orange Street – perd toute identité propre pour devenir nulle part. Ce lieu abstrait et distant crée un malaise aussi bien pour le personnage que pour le lecteur, qui sont alors confrontés au paradoxe du désir de fuite contrebalancé par une fascination pour ce même lieu. La nécessité de s'y soustraire est finalement la plus forte ; rester serait se perdre définitivement. L'éloignement semble donc une étape nécessaire d'initiation, et permet d'appréhender sa véritable relation à la ville. De la même manière, si Brooklyn incarne le *home borough*, le repère identitaire, le détective arrive à une étape de sa vie où il doit s'en affranchir pour trouver son identité propre, et non sa seule définition par rapport à son contexte familial. Une période de mise à distance et d'introspection sur la nature du lien avec la ville natale, qui a toujours été acceptée comme implicite, devient nécessaire. Brooklyn est donc un territoire hybride, incarnant pour certains le foyer, le lieu identitaire, et pour d'autres un espace inconnu, distant et effrayant. Les polars d'Auster, Charyn et Lethem déclinent toutes les nuances de cette palette contrastée. Ainsi, *Motherless Brooklyn* décrit avant tout le Brooklyn de Lionel Essrog, Franck Minna et ses Minna Men, ce qu'il nomme « our Court Street milieu » (Lethem, 1999, 268). Le quartier symbolise le foyer pour les Minna Men qui, de l'orphelinat à l'agence de détection Minna, n'en sont presque jamais sortis. Ils n'en franchissent les limites que pour quelques missions ou courses de taxi dans Brooklyn, et plus rarement Manhattan ou Queens. Les Minna Men ont développé une connaissance très pointue de leur milieu familial : on le constate lorsqu'Essrog tente de faire croire à son collègue Tony qu'il l'appelle de Greenpoint à Brooklyn, alors qu'il se trouve à Manhattan sur Park Avenue. Tony déduit qu'Essrog lui ment en écoutant simplement les bruits dans le combiné et déclare : « Doesn't sound like Greenpoint » (Lethem, 1999, 156). Cependant, une fois sortis de leur espace de prédilection, les Minna Men se trouvent démunis et fragilisés :

Meanwhile, we came off the lit bridge, where the notion of a borough laid out for us, comprehensive, had been briefly indulgeable. Down instead onto McGuinness Boulevard, where at street level the dark industrial buildings were featureless and discouraging. Brooklyn is one big place, and this wasn't our end of it. (Lethem, 1999, 20)

Contraint de quitter brièvement la ville pour la première fois de sa vie, Essrog a véritablement la nausée face à tant d'espace autour de lui. Cette fragilité hors de son quartier lui fait aussi perdre sa crédibilité lorsqu'il interroge la veuve de Franck Minna pour résoudre l'énigme de sa mort :

"Have you ever been out of Brooklyn, Lionel?"

Breasts, underarm hair, now Brooklyn – for Julia it was all just a measure of my inexperience. “Sure,” I said. “I was in Manhattan just this afternoon” [...] “New York City, Lionel. Have you ever been out of New York City? [...] Because if you had, you’d know that anywhere else is a place of peace.” (Lethem, 1999, 105)

Humilié, rabaissé, Essrog voit son image de détective dur à cuire, celle qu’il tente de copier sur son mentor Franck Minna, réduite à celle à laquelle il veut échapper : un homme brisé par son absence d’origines et par sa maladie psychique.

Motherless Brooklyn présente le *borough* de l’intérieur et montre par conséquent le monde hors-Brooklyn comme potentiellement déstabilisant et dangereux, car inconnu. À l’inverse, *Squeeze Play* ou les polars de Jerome Charyn offrent une vision externe de Brooklyn, le plus souvent perçu depuis Manhattan. Le *borough* apparaît alors à son tour comme distant et inquiétant, envisagé comme un ailleurs insignifiant, au diable, totalement détaché de Manhattan qui incarne New York à elle seule. Plus encore, Charyn représente Brooklyn dans toute la série *Isaac Sidel* comme un espace monstrueux et obscur, assurément secret et indéchiffrable. Ainsi, *Montezuma’s Man* évoque « some secret diner in one of Brooklyn’s black belts » (Charyn, 1993, 20) et compare le *borough* à un espace en perdition où le maire ne peut pénétrer : « Brooklyn can’t wait too long. The borough’s lying in a mountain of shit. » (Charyn, 1993, 51). Le roman en français *Le Geek de New York* présente les mêmes aspects de violence et de pauvreté :

Il avait grandi à Brooklyn sur Pacific Street, en compagnie de demi-frères qui le martyrisaient, de bandes de loubards qui hantaient les impasses cradingues – la cicatrice sur le crâne en était un souvenir indélébile, une taillade au pic à glace reçue dans une bagarre de rue –, et une belle-mère qui lui servait des flocons d’avoine au petit déjeuner, au déjeuner et au dîner... Quant au père, c’était lui aussi un souvenir, un mec qui avait touché le fond et n’était jamais remonté. Arnold séchait l’école, n’avait jamais appris à épeler et passait son temps dans les cinés de Flatbush Avenue. (Charyn/Martens, 1995, 11-12)

Une distinction radicale est de plus établie entre « the holy ghosts of Manhattan and the Bronx », et « the witches of Queens, Brooklyn, and Staten Island », espaces distants et diabolisés (Charyn, 1993, 255). Le même procédé est employé dans *Marilyn the Wild* :

He’d sent Coen deep into Brooklyn to interview Esther’s family. Coen barely got out alive. The Spagnuolos cursed him and attacked him with their fingernails [...] so Isaac went searching for Esther. He took Brodsky along. Isaac wouldn’t have sought company in Manhattan and the Bronx, where he could determine any street with his nose. But Brooklyn was a second Arabia, uncrossable for Isaac without a limousine, a desert of contradicting neighborhoods, murderous, soft, with pockets of air that could drive chills through a cop’s sturdy drawers. (Charyn, 2002, 249-250)

Cette représentation d’un Brooklyn sauvage et chaotique illustre l’une des facettes principales de l’écriture de Jerome Charyn, ce que David Madden nomme « an intensely private mythos » (Madden, 1992, 171). Sous sa plume, Brooklyn se mue en territoire étrange et fascinant, propice à l’aventure et au danger, « a second Arabia » qui rappelle les contes des *Mille et une nuits*. L’auteur s’approprie New York pour tisser le décor d’une fable urbaine où la ville prend un visage inédit. On retrouve aussi cet aspect dans *Metropolis*, dans lequel Brooklyn est littéralement transformé en Pays des Merveilles : « You could get lost in Brooklyn, lost for life [...] It felt like Alice and her looking glass, as bizarre as Brooklyn itself. Mafia, police, and a playground within a few hundred yards. » (Charyn, 1986, 162) Dans sa vision mythologique de New York, Charyn s’empare du

Brooklyn hétéroclite pour le grimer en espace tribal, tumultueux et sauvage, fondamentalement hybride. Ainsi, dans *Marilyn the Wild*, Brooklyn inspire à la fois la puissance, le gigantisme – « Newgate marvelled at the enormity of Brooklyn, which, he believed, could swallow the whole of Maryland. » – et la fragilité, la destruction : « Brooklyn was a meager island in Wadsworth’s head. It didn’t have the proportions of a solid world. In Brooklyn the ground could sink. » (Charyn, 2002, 213, 216) *Montezuma’s Man* souligne la frontière très nette qui sépare Manhattan de Brooklyn et en fait un territoire à part malgré les ponts qui les lient :

They crossed into Brooklyn. Isaac stood on the esplanade in Brooklyn Heights, looking out at the horizons of lower Manhattan, crazy castles of stone and glass. People asked him for his autograph. "Our children are dying, Commissioner Sidel. The schools aren't safe. Our old have to sit in the dark by themselves. Do you know how much it costs to hire a nurse?" "I'm a policeman," Isaac said. "I can't solve all the riddles of New York." "Your Honor, this is Brooklyn, not New York." (Charyn, 1993, 26)

Cette distinction appuyée entre Manhattan comme ville-*borough* et Brooklyn marque une identité bien définie. Carroll Brent est l'un des seuls personnages de la série *Isaac Sidel* à être issu de Brooklyn. S'il travaille à Manhattan dans les bureaux de la police centrale de One, Police Plaza, le retour vers Brooklyn s'avère un répit nécessaire : « He was a hillbilly from the Rockaway peninsula. And the [Brooklyn] bridge seemed to mark a freedom for Carroll, a passage outside Manhattan’s stone walls. » (Charyn, 1992, 31) Dans *Marilyn the Wild*, Brooklyn est lié à la yechiva de Brownsville d'où Esther Rose s'est enfuie. Charyn en offre une vision particulièrement critique : « Stuck in a neighborhood of Puerto Ricans, blacks, and rough Polish Jews, it had gates on every side [...] The Sephardic priests who ran the school took it upon themselves to push every girl to hysteria. » (Charyn, 2002, 228) Une nouvelle fois, se rendre dans ces parages n'est pas anodin et l'adaptation graphique de *Marilyn the Wild* met l'accent sur le pont qui mène à un Brooklyn monochrome, triste et sans âme :



(Charyn / Rebena, 2009, 27)

Le pont symbolise ici encore un rite de passage, une transition entre deux entités urbaines fondamentalement différentes.

L'aspect marginal de Brooklyn est en définitive particulièrement pertinent dans le cadre du polar : souvent dévalué en tant que genre, il s'appuie sur un *topos* lui aussi placé à l'écart. Ce déplacement hors-champ permet une mise à distance nécessaire pour en faire l'outil privilégié d'une bien sombre analyse du monde contemporain, par l'entremise d'un protagoniste à la fois immédiatement identifiable et pour autant méconnaissable : le détective.

3. « AND THE DETECTIVE BECOMES A CLOWN, A GHOST, A METAPHOR »⁵

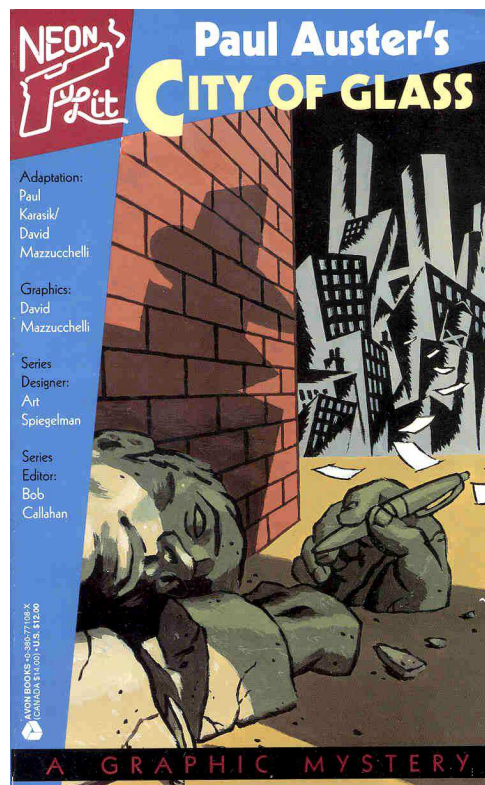
I am

I am – yet what I am, no one cares or knows;
My friends forsake me like a memory lost:
I am the self-consumer of my woes –
They rise and vanish in oblivion's host
Like shadows in love-frenzied stifled throes
And yet I am, and live – like vapours tost

Into the nothingness of scorn and noise,
Into the living sea of waking dreams,
Where there is neither sense of life or joys,
But the vast shipwreck of my life's esteems;
Even the dearest that I love the best
Are strange – nay, rather, stranger than the rest.

I long for scenes where man hath never trod
A place where woman never smiled or wept
There to abide with my Creator, God,
And sleep as I in childhood sweetly slept,
Untroubling and untroubled where I lie
The grass below – above, the vaulted sky.

John Clare, 1865



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, couverture)

⁵ Jonathan Lethem, entretien, 13 novembre 2004

Dans *Puissances du roman*, Roger Caillois s'élève contre le lieu commun qui voit « dans *Œdipe roi* le début glorieux du roman policier » :

Tous les spectateurs de Sophocle, sans exception, savaient dès l'enfance quel était le meurtrier de Laïus. Pour aucun d'eux, *Œdipe* ne pouvait jouer le rôle d'un policier à la recherche du coupable mystérieux dont au dénouement on apprend le nom avec stupéfaction. Il n'y a rien d'intellectuel dans *Œdipe*, aucun effet de surprise, sinon pour *Œdipe* lui-même. En réalité, le ressort de l'intérêt dans *Œdipe* est exactement l'inverse de celui d'un roman policier. Le public sait ce que le « détective » ignore, il suit comment *Œdipe* recherche son propre malheur. (Caillois, 1982, 179)

Ainsi, dans *Œdipe roi* comme dans le polar métaphysique, la structure du roman policier traditionnel est rompue, inversée. Elle se concentre davantage sur l'intériorité du détective, refusant au lecteur la satisfaction du jeu intellectuel puisque la solution de l'énigme est déjà connue ou bien inexistante. Les caractéristiques du détective métaphysique se dessinent alors : l'amalgame entre enquête et quête identitaire, l'absence d'objectivité pour progresser dans une investigation qui ramène de plus en plus le protagoniste à lui-même, et enfin la confusion entre (en)quêteur, victime et coupable. Ces éléments se placent au centre d'une dynamique littéraire contemporaine qui vise à détourner le polar de son lit populaire au service d'une exploration de la société urbaine moderne, ainsi définie par Stefano Tani dans *The Doomed Detective* :

The literary detective novel [...] is nowadays written, generally speaking, by people who are not primarily detective writers, but who assume the structure and techniques of the genre for a different end [...] They intermittently use detective conventions with the precise intention of expressing the disorder and existential void they find central to our time in a genre designed to epitomize the contrary. (Tani, 1984, 31-32, 34)

Le polar est considéré sous un aspect problématique : la perfection des raisonnements sans faille laisse place à la remise en cause, au doute, et même à l'échec. L'exploration de cette nouvelle voie apporte non seulement un renouveau au genre, dont les ficelles ont maintes fois été tirées, mais conduit d'autre part à une réécriture polémique de l'idéologie du polar traditionnel dans lequel, pour reprendre les propos de Benoît Tadié dans *Le Polar américain, la modernité et le mal*, « le mal se concentrait sur un bouc émissaire dont l'élimination rituelle, par le détective, permettait de restituer à la société son innocence. » (Tadié, 2006, 101) Le polar rompt avec ce rite rassurant et rejoint enfin la marche novatrice de la littérature contemporaine, de laquelle, selon Caillois, il se démarquait jusque là :

Le développement croissant du roman au XIX^e siècle coïncide avec le rejet progressif des règles qui déterminent la forme et le contenu des genres littéraires [...] L'ensemble de la littérature paraît s'évader des cadres réguliers et des normes traditionnelles [...] En contradiction avec cette tendance générale à l'anarchie, le roman policier attire l'attention pour s'inventer toujours davantage des règles propres. (Caillois, 1982, 177-178)

Tzvetan Todorov approfondit le parallèle établi par Caillois en opposant cette fois roman d'avant-garde et littérature de masse, au sein de laquelle il range le polar :

On pourrait dire que tout grand livre établit l'existence de deux genres, la réalité de deux normes : celle du genre qu'il transgresse, qui dominait la littérature précédente ; et celle du genre qu'il crée. Il y a toutefois un domaine heureux où cette contradiction dialectique entre l'œuvre et son genre n'existe pas : celui de la littérature de masses. Le chef d'œuvre littéraire habituel n'entre dans aucun genre si ce n'est le sien propre ; mais le chef-d'œuvre de la littérature de masses est précisément le livre qui s'inscrit le mieux dans son genre [...] Le roman policier par excellence n'est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s'y conforme. (Todorov, 1971, 56)

On repense alors aux codes de Van Dine, du Detection Club... aux exigences frôlant parfois l'absurde. Ces règles ne sont désormais plus un passage obligé du polar qui, de ce fait, n'a plus à se contenter de rester cantonné au roman de gare. Une autre dimension, affranchie des carcans, s'ouvre à lui. Il n'est plus uniquement caractérisé par la recherche de nouvelles règles, mais bien par la transgression de ses propres codes, et par l'effacement de la frontière entre roman général et policier. Todorov entrevoit d'ailleurs cette évolution en 1966 en conclusion de sa « Typologie du roman policier » :

Que faire des romans qui n'entrent pas dans notre classification ? Ce n'est pas un hasard, me semble-t-il, si des romans [...] sont jugés habituellement par le lecteur comme situés en marge du genre, comme une forme intermédiaire entre le roman policier et le roman tout court. Si toutefois cette forme (ou une autre) devient le germe d'un nouveau genre de livres policiers, ce ne sera pas là un argument contre la classification proposée ; comme je l'ai déjà dit, le nouveau genre ne se constitue pas nécessairement à partir de la négation du trait principal de l'ancien, mais à partir d'un complexe de propriétés différent, sans souci de former avec le premier un ensemble logiquement harmonieux. (Todorov, 1971, 65)

Le détective se voit alors chargé de nouvelles missions littéraires qui lui confèrent une réelle profondeur, et dont la complexité reflète les préoccupations contemporaines. Si le polar métaphysique met d'abord en avant le doute et l'incertitude d'une époque, il véhicule ces messages à travers le détective, dont le statut même est remis en cause. En effet, cette figure récurrente semble s'être étioyée au cours des multiples variantes dont elle a fait l'objet. Le polar d'avant-garde joue avec ce qu'il reste d'un personnage traditionnellement bien campé. Le muant en figure translucide et souvent éphémère, il use de cette transparence pour laisser entrevoir l'intériorité du protagoniste et pour ouvrir sur une réflexion souvent absente du polar traditionnel. Le détective devient alors figure universelle de l'homme en crise, notamment identitaire. Il s'efface pour mieux embrasser son nouveau statut : si le détective traditionnel servait la justice et la volonté du narrateur en clamant « Qui est le coupable ? », les figures du détective contemporain servent avant tout des objectifs narratifs et réflexifs. Elles viennent en écho aux interrogations d'un monde en quête d'une réponse à la question « Qui suis-je ? ». « The question that haunts him » ponctue ainsi *Travels in the Scriptorium* ; les ratiocinations du bien nommé Mr Blank ramènent constamment à une quête identitaire chaque fois postposée, amenant le lecteur à la réflexion sans jamais lui offrir de conclusion, de réponse, et encore moins de figure héroïque pour le guider.

3.1 Un détective déprécié

3.1.1 Figures héroïques et mimétismes

Le terme de polar métaphysique est privilégié ici, cependant, que l'on préfère « anti-detective story », « metaphysical detective fiction », « deconstructive mystery » ou

encore « analytic detective fiction » (Merivale/Sweeney, 1999, 2-3), ces différentes formulations partagent une problématique commune : le rôle du détective dans ces fictions. Qu'y fait-il ? Enquête-t-il ? Réussit-il ou bien faillit-il à sa mission ? Peut-on le comparer aux détectives traditionnels ? Peut-il finalement être qualifié de détective ? « Anti-detective fiction » est un terme qui soulève ce problème : le protagoniste semble agir à l'inverse du détective traditionnel. « Metaphysical detective fiction » suggère que le personnage enquête sur des problèmes abstraits et subjectifs, et non plus sur des faits concrets. « Deconstructive mystery » sous-entend le démantèlement de la suite logique énigme/enquête/dénouement. Quant à « analytic detective fiction », elle souligne une volonté de décortiquer les mécanismes du polar, et l'accès à la complexité des pensées du personnage. Le polar métaphysique repose donc dans tous les cas sur la requalification du rôle du détective et, par là même, la remise en cause de son statut de héros :

The mythic private detective conceived by such writers as Dashiell Hammett and Raymond Chandler, suddenly became the intellectual's hero: a creature capable of dealing efficiently with a disorderly and dangerous world [...] the crossroad where unsolvable mysteries and doomed detectives meet with a less optimistic but clearly more mature sense of man and its limits. (Tani, 1984, xi, xvi)

On se place alors en décalage avec la notion traditionnelle de héros. En effet, celui-ci se définit d'abord comme le personnage principal d'une fiction, qui se détache généralement du commun des mortels par ses qualités et ses actions exceptionnelles. Cette définition caractérise mal le détective de polar métaphysique, dont le rôle central est parfois remis en cause, et qui le plus souvent ne se distingue pas véritablement de ses semblables. La définition de l'antihéros semble en revanche caractériser la plupart des détectives d'Auster, Charyn et Lethem :

A protagonist of a drama or narrative who is notably lacking in heroic qualities. This type of character has appeared in literature since the time of the Greek dramatists and can be found in the literary works of all nations. Examples include the title characters of Miguel de Cervantes's *Don Quixote* and Henry Fielding's *Tom Jones*. The anti-hero possesses some of the personality traits and weaknesses traditionally assigned to villains, outlaws and those that are shunned by society [...] but nonetheless have enough heroic qualities and intentions to align them with the heroes in the readers' minds. They are always, in some fundamental way, flawed, unqualified, or failed heroes. (*Encyclopædia Britannica*, 2011)

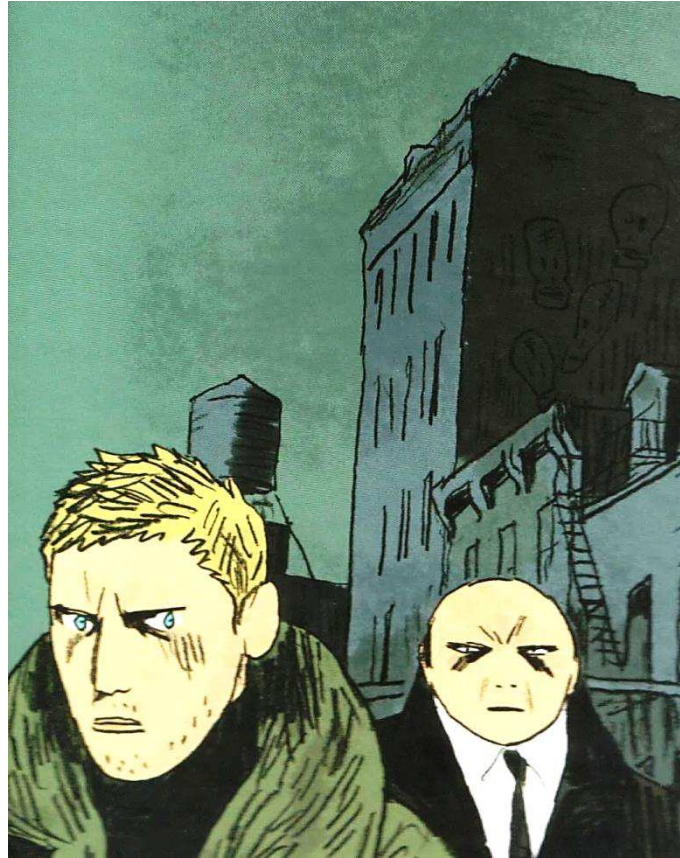
Cette première approche de définition aborde la nécessaire question des fonctions du détective au sein du récit. Celles-ci subissent en effet de profondes mutations – ou déconstructions – par rapport au polar traditionnel. Ses missions se résumaient auparavant à l'analyse du problème initial et à sa résolution. L'ordre de cette suite logique se voit décomposé, inversé ou escamoté, bouleversant la perception habituelle du héros de polar.

Le détective du polar métaphysique ne fait cependant pas toujours figure d'antihéros puisqu'il conserve certains aspects positifs et fait parfois preuve d'héroïsme. Le ranger dans l'une ou l'autre catégorie serait donc réducteur. L'intérêt et l'enjeu résident en effet dans la complexité du personnage, reflet de l'homme contemporain qui allie force et faiblesse, confiance et désillusion, ordinaire et extraordinaire. Les détectives d'Auster,

Charyn ou Lethem présentent ces deux aspects et suivent, à vrai dire, un parcours assez similaire tout au long de leurs enquêtes. Tous sont présentés au départ en *losers*, personnages pathétiques qui correspondent à la définition du « raté » proposée par Denis Ferraris dans « L'invention du raté en littérature » :

Il s'agit d'un être qui proclame – peut-être un peu trop volontiers – son dégoût de lui-même et que l'auteur impose au public dans toute la force provocatrice et offensive de ce dégoût fondamental [...] Nous proposons d'appeler *raté* cette forme d'antihéros pour bien le distinguer des médiocres, des vaincus, des comparses et des innombrables victimes [...] Le *raté* a eu de l'ambition dans tous les domaines où se développent les idéaux du moi affectif, plus particulièrement érotique, familial, professionnel et social sous ses nombreuses dépendances. Il est un raté parce qu'il s'autoproclame ainsi et c'est pour nous l'élément nécessaire de sa définition : il est un raté *subjectif*, quelqu'un qui, un beau jour, pour des raisons parfois complexes, a cessé d'accorder du prix aux idéaux et aux valeurs qui, en soutenant le monde où il vivait, lui permettaient de se situer plus ou moins respectablement et d'avoir ce qu'on est convenu d'appeler une position [...] Il prétend également se retirer du jeu social et devenir non pas un être en marge, mais un sujet littéralement à l'abandon : qui a renoncé à avoir prise sur lui-même et sur qui, en toute logique, plus personne ne devrait avoir prise. (Ferraris, 1988, 8-9)

Les détectives de Paul Auster semblent en tous points correspondre à cette définition. Leur situation initiale est le plus souvent instable et négative : Quinn vit hors du monde, hanté par la mort de sa femme et de son fils ; le narrateur de *The Locked Room*, seul lui aussi, a renoncé à son rêve d'écrivain et se contente de rédiger des critiques. Quant à Blue, il est présenté ainsi dans le premier paragraphe : « Blue goes to his office every day and sits at his desk, waiting for something to happen. » (Auster, 1990, 161) Enfin, l'incipit de *Squeeze Play* présente Max Klein comme un détective lassé de son métier, sur le point d'abandonner ses fonctions et de quitter le pays. Il en est de même pour les détectives de Jonathan Lethem. Lionel Essrog est l'archétype du raté : un orphelin qui ne connaît du monde que son quartier, atteint de surcroît d'une maladie psychique, tente d'éviter les brimades des pensionnaires en attendant reclus dans la bibliothèque de l'orphelinat un hypothétique événement dans sa vie. Quant à Conrad Metcalf, il apparaît dans les premières pages de *Gun, with Occasional Music* en détective drogué, dont la dernière affaire s'est soldée par un échec. Chez Jerome Charyn, Isaac Sidel n'est même pas présent dès le début, puisque la narration est centrée sur son protégé Manfred Coen. Sidel n'est introduit que plus tard, comme simple *deputy inspector* :



(Charyn / Rebena, 2009, quatrième de couverture)

L'adaptation graphique de *Marilyn the Wild* montre ainsi Coen au premier plan, captant la lumière. Son supérieur Sidel est cantonné au second plan, visiblement en retrait. Afin de renforcer ce statut initial de raté et à l'inverse du polar traditionnel, on trouve souvent aux côtés du détective un personnage secondaire doté, lui, de qualités généralement attribuées au héros. On peut ainsi citer le personnage de Paul Auster dans *City of Glass*. Il incarne visuellement la stabilité, l'assurance et la maîtrise des événements par sa posture décontractée et ses traits détendus, au contraire de Quinn qui semble visiblement tendu et préoccupé :



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 94)

Dans *Motherless Brooklyn*, Franck Minna joue aussi ce rôle de contrepoint face à un Essrog inhibé et ignorant, tandis que *Squeeze Play* permet un remarquable bouleversement des rôles : c'est la victime, le champion de baseball George Chapman, qui incarne l'image traditionnelle du héros, tandis que Max Klein offre une image plutôt dépréciée du détective. On constate ce renversement dès les premières pages du roman :

Chapman himself was almost too perfect a hero [...] This wasn't the kind of guy you'd look for to turn up in a deodorant commercial. When Chapman appeared on television, it was to do a plug for the Metropolitan Museum of Art or to solicit donations for refugee children [...]
I remembered Chapman's season all too well. It had been a bad year for me. My marriage was breaking up, my job in the D.A.'s office had gone stale and I was up to my eyeballs in debt. Every time I turned around a black ox was standing there ready to stomp me. When spring came I found myself retreating into my childhood, trying to put some order in my world by immersing myself in a time when life was still full of promise [...] I had had enough of dealing with crimes that turned everyone into a victim. And I had had enough bickering with my wife, enough pretending that we could still make it work. I was lying low, getting ready to abandon ship. (Benjamin, 1990, 6-7)

Klein s'auto-définit ici comme raté. Cette déconstruction du schéma traditionnel relance tous les enjeux de l'enquête : la norme voudrait que Chapman, victime d'un chantage, se présente en position de fragilité devant un détective sûr de lui, or c'est le contraire. La définition du détective de polar métaphysique ne repose donc pas tant sur des actes hors du commun ou des qualités louables que sur son attitude face aux événements. Sa recherche de vérité et de justice est rarement remise en cause ; ce n'est donc pas ce qui l'empêche d'accéder au statut héroïque, mais plutôt sa vulnérabilité, qui ne lui permet pas de se libérer de sa fêlure intérieure pour satisfaire sa quête d'héroïsme.

On a vu, en effet, qu'il perçoit l'acte héroïque comme une solution à ses problèmes de manque de confiance et d'isolement avec le monde. C'est ce qui décide Quinn à usurper l'identité d'un détective afin de s'en attribuer les qualités héroïques. Résoudre l'affaire Stillman se présente autant comme un moyen d'exister à nouveau dans le monde que comme un espoir de retrouver foi en sa propre existence. Il y parvient d'ailleurs à un moment donné face à Virginia Stillman :

"You're like... I don't know... a hero to him."
"And how does Mrs Stillman feel?"
"She feels much the same way."
(Auster, 1990, 79)

Il acquiert ainsi auprès des Stillman une image positive qui lui redonne la confiance qu'il avait perdue en se coupant du monde. Le retour à un lien avec autrui le rassure sur son existence, toutefois il plonge dans une désillusion d'autant plus grande lorsque les Stillman disparaissent. Le lien visuel est rompu et Quinn se laisse alors glisser vers un néant fatal. L'auteur reprend ici un élément caractéristique des héros traditionnels : la lutte contre les forces implacables du destin. *The New York Trilogy* multiplie les références aux termes « fate », « coincidence », « contingency » ou « chance ». Le détective oscille en permanence entre certitude et doute, sens et non-sens, hasard et détermination, entre la conviction qu'il peut changer le cours des choses en s'impliquant dans une mission de détection et l'incompréhension qui suit l'échec. En effet, le détective

échoue sans comprendre : il doit se soumettre aux forces qui le dépassent sans savoir si c'est le destin, le hasard ou bien sa propre responsabilité qui l'ont conduit à l'échec.

Positionner le détective du polar métaphysique en tant que héros ou antihéros ne correspond donc pas à son véritable statut au sein de l'enquête ; il semble qu'il soit à proprement parler un héros métaphysique, oxymore qui révèle le caractère paradoxal d'un personnage vulnérable et faillible, prisonnier de son incapacité à faire preuve d'un héroïsme traditionnel, mais qui prend malgré tout des risques pour dépasser sa situation initiale. On assiste alors à une ascension sociale qui prend brutalement fin et cause la perte du détective, ou bien qui a un coût moral élevé. C'est le cas du narrateur de *The Locked Room* : sa rencontre avec Sophie Fanshawe le propulse dans une nouvelle vie, loin de son inertie passée. Il publie les ouvrages de Fanshawe, épouse Sophie, devient riche... Le bonheur semble atteint et, à ce moment précis, le narrateur intervient dans le récit pour relancer la problématique :

In some sense, this is where the story should end. But it turns out that this is only the beginning. What I have written so far is no more than a prelude, a quick synopsis of everything that comes before the story I have to tell [...] If courage is needed to write about it, I also know that writing about it is the one chance I have to escape. (Auster, 1990, 278)

Là où le polar traditionnel mène son héros depuis l'énigme initiale jusqu'au dénouement qui rétablit l'ordre, le polar métaphysique rompt cette évolution harmonieuse en laissant le lecteur apprécier le crescendo pour mieux lui retirer ensuite la satisfaction d'un dénouement heureux systématique. Le détective transite dans un univers protéiforme et complexe et s'en sort du mieux qu'il peut, s'il est donné au lecteur de le savoir. Isaac Sidel, on l'a vu, franchit ainsi les jalons d'une brillante carrière policière puis politique, de *deputy inspector* à Président des Etats-Unis dans le dernier tome. Cette ascension n'est pas suivie d'une chute, cependant, tout au long des dix tomes, Sidel apparaît sous un double aspect : d'une part le héros, le personnage public, et d'autre part l'antihéros vulnérable. *The Good Policeman* ouvre ainsi sur une description de Sidel présenté en héros, montré en exemple à travers le pays :

He was a police chief who'd been riding across the country as a guest of the Justice Department. The great American detective on tour. Justice was sending him to meet with the country's other detectives, to share his information with them, his expertise [...] He'd captured Henry Armstrong Lee, the FBI's Most Wanted Man, a bank robber who liked to dress in women's clothes. And now Isaac was the first Alexander Hamilton Fellow. (Charyn, 1990, 7)

Les dernières pages du roman montrent en revanche un Isaac séquestré par le mafieux Sal Rubino, qui lui a tendu un piège que Sidel pensait avoir évité :

They hadn't used their [brass] knuckles yet. But one of the soldiers prodded him with a bat. They landed in the basement and Eddie opened the elevator door and that's when they started to thump Isaac with all the brass. They pushed him along like a dirty old cow. The knuckles ate into his back. But Eddie had to satisfy himself. He twisted Isaac around and punched him in the face [...] They dug the bats under his arms and carried him along like a coolie, while Isaac swallowed his own blood. Ah, what would he miss the most? Memories of Marilyn as a little girl? Blue Eyes? Margaret Tolstoy? [...] He started to cry.
"Eddie, look, he's pissing in his pants."
"I'm not pissing," Isaac said.
"Then what do you call boohooing in a cellar like a baby?"
"It's my privilege," said Isaac. "It's my right."
(Charyn, 1990, 194)

Sidel est montré sous son aspect le plus vulnérable : soumis à la douleur, à l'humiliation, le héros public laisse place à l'être sensible fragilisé par ses pensées aux personnes qui lui sont chères. Ses apparences de dur à cuire sont mises de côté et sa fragilité revendiquée : le personnage se compose de ces deux facettes indissociables. L'auteur ne tient pas à montrer un policier héroïque sans états d'âme, voué exclusivement à sa mission, ni un protagoniste uniquement préoccupé par ses problèmes : c'est la cohabitation des deux aspects qui crée l'intérêt d'un tel protagoniste.

L'interaction du bien et du mal, du héros et de l'antihéros, du puissant et du fragile, est aussi présente chez les personnages de Jonathan Lethem. Dans la nouvelle « The One about the Green Detective », Oscar Fife se vante de sa qualité de détective pour ne goûter que plus amèrement à la désillusion ensuite : « I drove to the post office feeling so full of being a private eye I could have inflated the Goodyear Blimp by mouth. » (Lethem, 1996, 141) Cette confiance surdimensionnée des débuts – soulignée par la tonalité humoristique du récit – l'amène à commettre une erreur qui cause l'échec de sa carrière à peine entamée, « throwing caution aside, a goddamn knight in a tinfoil » (Lethem, 1996, 145). La dérision et l'autodérision présentes tout au long de la nouvelle sont des éléments caractéristiques du polar métaphysique qui participent à la remise en cause du genre. Lethem utilise ce procédé de manière récurrente dans la description de ses détectives. Ainsi, dans *Gun, with Occasional Music*, il entreprend un travail de sape autour des velléités héroïques de Conrad Metcalf. Ce dernier fait fréquemment référence à son statut de héros, qu'il emprunte aux détectives mythiques du passé, et qu'il tourne lui-même en ridicule :

And then I made a vow. Nobody was going to end this case but me [...] I wanted to show her what my job meant [...] But I wasn't doing it for her either, finally. It always came back to me, me and my old-fashioned sense of outrage. I could only laugh, even as I was making the vow. Either I or the entire rest of the world needed fixing, bad. Probably both. (Lethem, 1994, 136)

Cette conscience du décalage entre ce qu'il aimerait incarner et ce qu'il est en réalité crée chez Metcalf une importante fracture identitaire. S'il est d'abord prêt à rire de sa situation de détective raté – ou à tout le moins en décalage avec son époque – il prend l'affaire en cours de plus en plus à cœur et se sent investi d'une mission de pérennisation de l'image du détective traditionnel sûr de lui, respecté et confiant : « Think of me as the conscience of the Office, the tiny vagrant molecule of conscience that got loose and won't stop, even when the case is closed, even after it's become more than a little dangerous. » (Lethem, 1994, 188) Metcalf réalise que les temps ont changé ; l'époque du détective dur à cuire est révolue et l'enjeu du roman est la crise traversée par le détective lorsqu'il prend conscience de cela. L'auteur dresse un contraste d'autant plus important que l'action se situe aux Etats-Unis dans un futur indéterminé où les questions et les informations sont devenues taboues, le comble pour un détective. Metcalf est tiraillé entre l'impossibilité de son rôle dans le présent et sa volonté de se poser en héros voué à une mission de justice :

"I mean to get a license."
 "There's no license anymore," he said.
 "There's inquisitors," I said.
 "No private."
 "Well, there is now," I said, feeling full of bluster. "Here I am. There's no other name for what I do."
 "Your role is obsolete," he said, too firmly, his voice heavy and dead. "You were walking that line before and you knew it. It's finished now, Metcalf. Let it go" [...]
 "I consist solely of my role," I said, half to myself. "There's nothing else. I've looked."
 "Look again," he said. "The role is gone. You can't even go around talking this much. Forget questions."
 "There's always got to be someone in his role, just like there's always got to be someone like me."
 (Lethem, 1994, 215-216, 259)

Pour Metcalf, si le monde dans lequel il évolue a changé profondément, le crime reste présent et l'existence du détective par conséquent toujours justifiée. Metcalf représente avant tout l'inadapté, le marginal qui refuse de voir sa position remise en question par les bouleversements extérieurs par crainte de se perdre si sa mission venait à lui être retirée. En s'y accrochant malgré tout, en essayant à tout prix d'intégrer son rôle dans une société qui n'en voit plus l'utilité, il se met volontairement à l'écart. Metcalf perd alors son statut : il est le seul à se considérer en héros, or c'est le regard d'autrui qui permet d'être reconnu en tant que tel. Il n'est considéré que comme un original qui dérange par ses questions et son entêtement à résoudre une affaire déjà bouclée. C'est paradoxalement l'antagoniste Danny Phoneblum qui tente de faire affronter la réalité de sa situation à Metcalf. Cette scène relève véritablement du polar métaphysique dans le sens où les rôles sont inversés par rapport au polar traditionnel, qui aurait décrit la rencontre entre le détective et l'ennemi dans le but de prouver la culpabilité de ce dernier. On aurait assisté à un rapport de forces, tant langagier que physique, où le détective se serait montré aguerri contre toutes les attaques de son opposant, prêt à le confondre en lui faisant part des preuves accablantes qu'il aurait soigneusement accumulées contre lui. La scène de *Gun, with Occasional Music* débute ainsi, puis s'oriente très vite vers une distorsion des attentes du lecteur. Si la conversation entre Metcalf et Phoneblum s'amorce sur un ton typiquement *hard-boiled*, Phoneblum parvient rapidement à troubler son interlocuteur en le plaçant dans la même catégorie de stéréotypes que lui :

"You remind me of myself, once upon a time. We're not really that different even now. We chafe at our bits – but you're stubborn, inflexible. Stupid, finally. I've learned to compromise. In negotiation lies power, viability. Your inflexibility has rendered you marginal." (Lethem, 1994, 115)

Phoneblum dresse un portrait très réaliste de son adversaire, souligne son problème et lui offre même la solution. Ce retournement inattendu de la situation crée un climat inconfortable ; Phoneblum se livre à son ennemi sans voile, et le perce aussi à jour :

"Are you a [drug] user? I've never understood it myself."
 "I've got a blend for when I need it." I cursed myself silently for the defensive way it came out.
 "The Office and the makery – they're one and the same to me," he said. "Make is a tool for controlling masses of people. It homogenizes their response to repression, don't you think? You consider yourself an outsider, a seeker of truth amidst lies, yet you've bought into the biggest lie that can be told. You snort that lie through your nose and let it run in your bloodstream."
 "Fuck you."
 "Woof."
 "Let's get back to specifics," I said. Control of the conversation kept reeling away from me. (Lethem, 1994, 116)

Déstabilisé, fragilisé, Metcalf perd pied. Phoneblum révèle le paradoxe de sa situation : Metcalf se considère différent des autres parce qu'il ose poser des questions et ne croit pas les versions officielles de l'Office, mais il dépend comme ses semblables de la drogue distribuée par le même Office. Ceci brise tout à fait l'image du héros : malgré son allure dure à cuire, il n'est pas assez fort pour véritablement se positionner en marge de la société qu'il rejette. De plus, si Metcalf s'était toujours considéré du côté du bien, l'amalgame avec Phoneblum remet sa position en question, d'autant qu'un autre de ses suspects, le docteur Testafer, lui avait déjà fait cette remarque :

"You really don't understand. If you could see yourself the way I see you – as far as I am concerned, you and Danny Phoneblum are like two peas in a pod. Remember that when you meet him. You're both dangerous, temperamental men who like to barge in and demand things from people who'd rather not have anything to do with you. You impose your violent paradigms on others. The only difference is that Danny is more assured in his evil – he doesn't cloak it in self-righteousness, as you do – and therefore he's more dangerous than you. I'll place my bets on his side of the table, thank you." (Lethem, 1994, 68)

Testafer remet totalement en cause la mission du détective : il souligne d'abord son manque d'objectivité dans son enquête et dans l'idée qu'il a de lui-même. Le rapport de force est à nouveau inversé : le suspect prend le dessus et se permet de conseiller Metcalf. La comparaison qu'il établit entre ce dernier et Phoneblum anéantit les frontières du bien et du mal, pourtant si distinctes dans l'esprit de Metcalf. Le portrait acide dressé par Testafer, puis l'entrevue avec Phoneblum, ébranlent ses certitudes. Il poursuit malgré tout son enquête pour justifier sa soif de justice, mais aussi pour apporter aux autres et à lui-même la preuve de son existence en tant que détective en quête de la seule vérité. Ni un héros traditionnel aux mérites reconnus par son entourage, ni un véritable perdant, il persévère dans son enquête malgré une peine de cryogénéisation de six ans et une menace constante sur sa liberté et sa vie. Dans une société où il est plus facile de se placer du côté du mal ou du néant que du bien, Metcalf essaie de s'en tenir à ses codes, en dépit des atteintes à son intégrité psychique et physique. Sa persévérance va jusqu'à le mener à un succès relatif à la fin du roman : affaibli par son combat pendant sept années pour conclure l'enquête, il n'a acquis qu'un succès personnel en tuant le vrai coupable et en faisant libérer l'innocent condamné à sa place. Ce meurtre lui vaut une nouvelle condamnation à la cryogénéisation qui pourrait l'élever au rang de héros martyr qui accepte sereinement son sort, sans renoncer à sa mission :

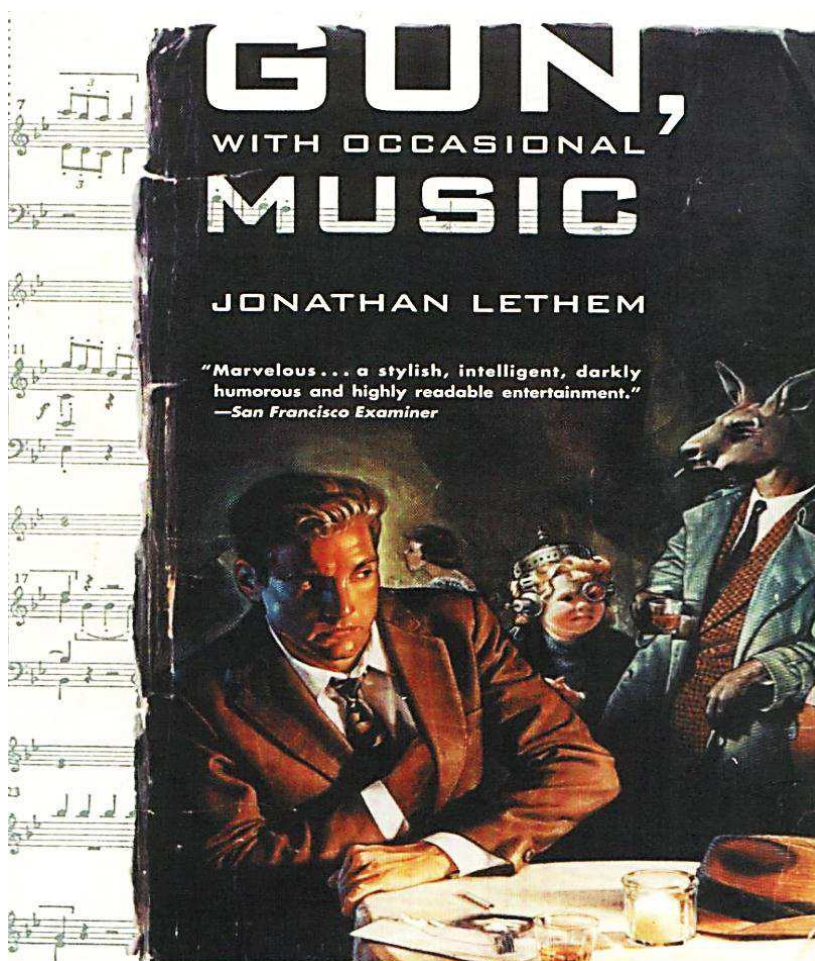
I felt okay. I'd spent most of the night in the hills, looking at the moon, working the kinks out of my fingers, and apparently I'd dried out in the interval. My system was clean [...] now that I'd been cut loose, so to speak, the freeze wasn't much of a punishment. I was like a hobo tossing bricks through the shop windows to get a place to sleep for the night. If I didn't like where I woke up next time, I'd get myself in trouble again, until I found a place where I fit in or they stopped offering me the free ride. (Lethem, 1994, 261-262)

Toutefois, Lethem le rappelle à son rôle d'antihéros à la toute fin. Brisé malgré ses apparences désinvoltes et résignées, il montre une ultime fois sa faillibilité :

When I was in the holding area getting ready for the freezer, one of the inquisitors got friendly, the way they tend to do at that stage, and offered me a line of some make he was sniffing. "Forgettol?" I said. He shook his head no, indulging my question. "My personal blend," he said. "Give it a try."

So the makers still worked, in-house. It figured. I took the straw from him. It meant waking up with the monkey on my back, but hell, it was my monkey.
It was that rarity, an easy solution. (Lethem, 1994, 262)

Sur le point de se libérer totalement du joug de la société qu'il rejette en se sevrant de la drogue et en utilisant la cryogénéisation à ses propres fins, Metcalf retombe dans la dépendance, finalement incapable d'assumer les exigences d'une telle marginalité. Lethem déconstruit ici les usages du polar traditionnel en transposant un détective anachronique aux allures essentiellement *hard-boiled* dans le contexte d'une dystopie futuriste. En expérimentant ce mélange inédit inspiré de ses auteurs favoris, Raymond Chandler et Philip K. Dick, l'auteur relance par le pastiche toute la complexité d'un personnage tel que le détective, bien souvent simplifié à l'excès. Le décalage des deux univers est souligné dès la couverture qui montre un parfait détective des années 1930, en chapeau, complet et pardessus, aux côtés d'un kangourou humanisé :



(Lethem, 1994, couverture)

Les situations burlesques qui naissent de ce mélange incongru mettent à mal le statut de héros brigué par Metcalf, qui joue lui-même sur le décalage de sa situation : « "In my day," I said, "that was the end of the line." I laughed without making any noise. "But that doesn't necessarily mean anything. My day came and went a long time ago." » (Lethem, 1994, 186) En transposant son protagoniste hors du contexte *hard-boiled*, l'auteur

explore le paradoxe d'un détective doté des qualités requises chez le héros *hard-boiled* dans un contexte où celles-ci n'ont désormais plus cours : tout comme lui, elles sont en complet décalage. Au contact du cadre futuriste où il est placé, Metcalf est perçu par son entourage comme un antihéros : il n'est plus seulement confronté aux affaires à élucider, il est aussi et avant tout désormais aux prises avec sa propre nécessité d'adaptation dans un monde qui ne le reconnaît plus en héros mais en élément perturbateur.

Le détective, s'il remplit rarement sa mission, n'échoue pas non plus systématiquement ; il n'est finalement plus là pour cela, c'est son parcours en tant qu'être mis en difficulté qui est mis en avant, appuyé sur un fil d'Ariane policier. Sa position de détective permet d'établir un contraste d'autant plus important entre cette crise existentielle et les qualités héroïques d'assurance et de succès incarnées par le détective traditionnel. Le détective du polar métaphysique, hybride entre le détective sûr de lui et l'anonyme vulnérable et faillible, se trouve pris dans ce chiasme : il est un inconnu (auto)promu à la position de détective, il est aussi un détective qui doit affronter sa condition de simple être humain. Le lecteur suit donc l'évolution d'un personnage forcément ambigu, complexe, dont la fonction héroïque est nettement remise en cause.

3.1.2 Le détective malmené

Le détective du polar métaphysique se présente comme un amateur en souffrance par rapport au monde qui l'entoure, à l'attitude copiée sur les détectives de romans ou de cinéma, ou bien c'est un professionnel dont le rôle est menacé en tant que détective, mais surtout en tant qu'homme. Sa lutte pour conserver sa position nuit alors à l'avancement de son enquête. Dans un cas de figure comme dans l'autre, on a affaire à un détective déprécié, soumis à la distorsion par des auteurs soucieux d'expérimenter les ouvertures permises par cette refonte du genre, comme l'on rompt un rituel pour mieux se le réapproprier.

La galerie de détectives de Jerome Charyn ne compte que des professionnels : Isaac Sidel et son éphémère bras droit Coen, alias Blue Eyes, ou bien Verbone et Monsignor dans les romans graphiques *The Magician's Wife* et *Family Man*. Chez Paul Auster, Max Klein et Blue sont deux privés professionnels tandis que Quinn, auteur de polar qui vit déjà par procuration les aventures de son héros Max Work, se glisse dans la peau du prétendu détective Paul Auster. Le narrateur anonyme de *The Locked Room*, quant à lui, n'est pas non plus détective et ne le devient que dans la mesure où il se lance à la recherche de son ami Fanshawe, avec l'aide, d'ailleurs, de détectives. Enfin, les détectives de Jonathan Lethem oscillent entre le professionnalisme obsolète de Conrad

Metcalf, et l'amateurisme du narrateur d'« Access Fantasy », qui se définit ainsi : « I fancy myself a private detective. » (Lethem, 2004, 28) Comme Quinn dans *City of Glass*, il s'improvise détective lorsque s'offre une opportunité de sortir de l'inertie, une façon de relancer l'intérêt de sa propre existence : « Yes, a job of detection was just what he needed to roust himself out of the current slump, burn off the torpor of too many days locked in the jam at the same damn intersection. » (Lethem, 2004, 26) Cette occasion se présente, il la saisit au vol : hasard ou fatalité ? Cela demeure le véritable mystère du polar contemporain, qui jette son dévolu sur un homme ordinaire et le tourne en détective métaphysique, expérience alchimique sur la condition humaine. Le protagoniste n'a souvent rien à y gagner, plutôt tout à y perdre ; il se trouve balloté au gré des expérimentations de l'auteur, pantin articulé qui contraste d'autant plus avec l'archétype du détective résolu.

Dans *Motherless Brooklyn*, Lionel Essrog incarne ce détective malmené. Jonathan Lethem, souvent apprécié pour ses contributions inédites au polar, se focalise ici sur un personnage qui allie deux facettes tout à fait incongrues : le dur à cuire contrebalancé par une multitude de troubles obsessionnels. Dans notre entretien, l'auteur admet avoir mis là en scène un détective sans précédent, pour qui le désir d'enquêter pourrait n'être qu'un T.O.C. dont il souffre parmi d'autres :

I think my book extends the tradition in slightly new ways. While my debt to Auster and Charyn is evident in the connection of my character to New York, I think Lionel Essrog is a combination of certain aspects of the traditional hard-boiled voice with a more tender and vulnerable type of contemporary literary protagonist [...] I also think the implications of the role of Tourette's syndrome in the book are new and intriguing ones for detective fiction – the suggestion, to be specific, that the need to occupy the role of detective, the need to undergo the activities of searching and investigation, may in fact be located in neurology. (Lethem, 2004)

Jusqu'ici, la psychologie n'était employée dans le polar que pour comprendre et démasquer le coupable, et ce depuis le Dupin de Poe. Une maladie psychique pouvait alors être le déclencheur d'un crime, comme cela est parfois le cas avec les récits de tueurs en série. Peu d'analyse psychologique était accordée au détective puisqu'il était généralement considéré comme stable et infaillible. Avant *Motherless Brooklyn*, on trouvait bien entendu des *defective detectives* fragilisés par l'alcool, la drogue, la solitude ou la déception amoureuse, mais jamais auparavant la faiblesse du personnage n'avait été localisée dans la psyche même du détective, et non causée par un événement extérieur. De même, pour la première fois, l'acte de détection n'est pas seulement provoqué par un désir de justice : il permet à Essrog d'apaiser ses symptômes, qui dans le même temps perturbent fortement l'exercice de ses fonctions. Essrog doit en effet lutter contre de nombreux tics gestuels mais aussi vocaux : écholalie – répéter les paroles de quelqu'un – coprolalie – utiliser un langage grossier – et palilalie – répéter ses propres paroles – tous mis en exergue dans le roman par des italiques :

"Don't start now," said Coney under his breath.
"Guywalks, walksinto, guywalksinto," I said back to him helplessly.
"What, you telling a joke now?"
(Lethem, 199, 31)

Lethem crée ainsi un modèle en matière de détective de polar métaphysique, généralement caractérisé par sa fragilité intérieure. Il trouve dans le syndrome de Tourette le parfait terrain de distorsion du genre. En effet, l'élément déclencheur des tics reste une vulnérabilité exacerbée : plus Essrog se sent vulnérable, plus ses tics augmentent, créant alors un désir de contrôle de ses symptômes qui accroissent son angoisse et son stress et déclenchent ainsi de nouveaux tics. Le personnage est donc pris dans une spirale de vulnérabilité et on trouve dans le roman de constantes références au détective déprécié, son apparence *hard-boiled* mise en péril par sa fragilité intérieure :

Minna Men wear suits. Minna Men drive cars. Minna Men listen to tapped lines. Minna Men stand behind Minna, hands in their pockets, looking menacing. Minna Men carry money. Minna Men collect money. Minna Men don't ask questions. Minna Men answer phones. Minna Men pick up packages. Minna Men are clean-shaven. Minna Men follow instructions. Minna Men try to be like Minna, but Minna is dead. (Lethem, 1999, 90)

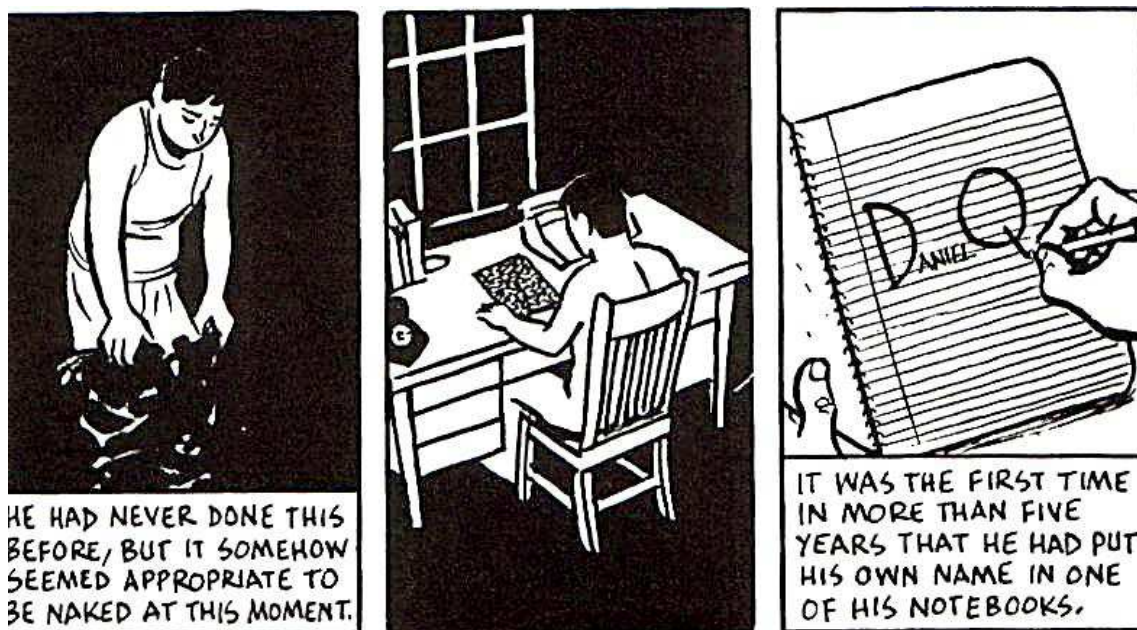
Ce passage souligne avec ironie le rôle d'Essrog et des trois autres hommes de main de Minna. Malgré leurs airs imposants et menaçants, les Minna Men sont quatre orphelins recueillis par Minna, duquel ils dépendent entièrement. La mort de celui-ci les laisse livrés à eux-mêmes et révèle une profonde faille en eux et entre eux. *Motherless Brooklyn* s'apparente alors plus à un portrait touchant de ces faux durs qu'à un roman de détection. Il est vrai que les Minna Men, et en particulier Essrog, se mettent en quête du meurtrier de Minna et le découvrent, mais l'accent est surtout mis sur leurs difficultés à y parvenir. L'humour, omniprésent dans *Motherless Brooklyn*, naît de ce contraste entre leur mission de justice contre de véritables malfrats et leur simple statut d'hommes de main sans expérience réelle du milieu : « "We're – *Detectapush! Octaphone!* – we're a detective agency. We're going to catch whoever did this." Even as I spoke, I tried to order my thoughts according to this principle: detectives, clues, investigation. I should be gathering information. » (Lethem, 1999, 101) Essrog entend bien venger son mentor en démasquant son assassin ; toutefois, cette volonté héroïque se voit perturbée par de multiples difficultés qui l'empêchent de prétendre au statut de héros : « I wasn't tough », « With Minna lost, we were nobodies, nowhere », « less Men than Boys in suits », « we jerks from nowhere. » Essrog se débat alors au milieu du « serial tumult of unsorted clues » (Lethem, 1999, 19, 84, 169, 211, 303). Fortement inspiré des *comics*, Lethem dresse un parallèle avec le monde enfantin des superhéros et des albums de coloriage pour souligner l'impossibilité pour Essrog d'incarner une quelconque figure héroïque :

Think of a coloring-book image of the Green Hornet, say. That's who I was supposed to be, that black outline of a man in a coat, ready suspicious eyes above his collar, shoulders hunched, moving toward conflict. Here's who I was instead: that same coloring-book outline of a man, but crayoned by the hand of a mad or carefree or retarded child, wild slashes of idiot color, a blizzard of marks violating the boundaries that made *man* distinct from *street*, from *world*. (Lethem, 1999, 223, 226)

Son handicap fait de lui une piètre imitation de détective, une parodie risible.

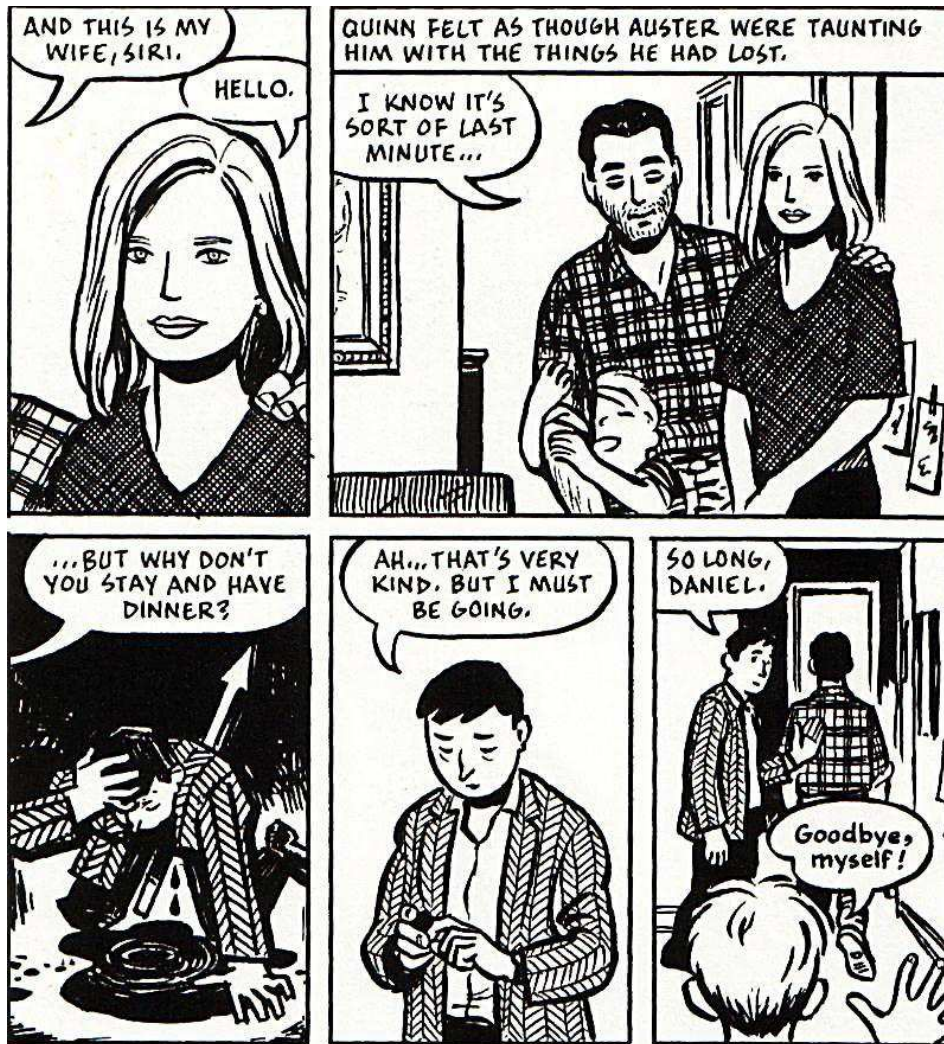
Le roman graphique *Paul Auster's City of Glass* rend compte visuellement du statut déprécié du détective. Quinn se remet en scène aux yeux du monde en incarnant un détective factice qui tente de donner à ses clients l'image d'une personne fiable. Il quitte

cependant l'apparence du détective au propre comme au figuré une fois souscrit au regard des Stillman en se déshabillant entièrement de retour chez lui :



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 36)

Le tryptique ci-dessus met en scène une parodie de renaissance à travers une identité d'emprunt. Quinn, homme transparent vivant reclus, a endossé le costume du détective. Il le retire ensuite pour consigner ses réflexions dans son carnet. Ce dernier incarne le support ou le tuteur textuel permettant à Quinn de réaffirmer son identité, et d'écrire pour la première fois en de nombreuses années son propre nom en tête du carnet, et non un pseudonyme. Le carnet joue le rôle d'acte de renaissance de Quinn au monde, justifiant la nécessité de nudité qu'il ressent. A ce stade, il place un espoir immense dans ce retour au monde et semble prêt à suivre méthodiquement chacune des étapes convenues de l'enquête. Le dessin insiste en effet sur la méticulosité de Quinn, assis sagement à son bureau, traçant avec application les lettres de son nom. Par la suite, il semble avoir pris confiance pour se lancer dans de nouveaux rapports à autrui. Il affiche alors un air détaché lorsqu'il rend visite à l'écrivain Paul Auster. Toutefois, la planche ci-dessous met en relief sa vulnérabilité intérieure :



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 96)

Celle-ci n'est d'abord que suggérée par un changement de focalisation, désormais interne. Les deux cases supérieures nous montrent ainsi le point de vue de Quinn face à cette famille unie et heureuse. Celle-ci anéantit instantanément l'assurance de Quinn car elle lui rappelle sa propre famille disparue. La troisième case focalise cette fois sur l'intériorité de Quinn, qui apparaît à genou, en sang, le cœur transpercé d'une flèche, symbole de la souffrance causée par l'innocente invitation à dîner d'Auster. Les deux dernières cases adoptent à nouveau un point de vue externe : Quinn quitte la scène et semble, dans ce mouvement de recul, renoncer à renouer contact avec le monde pour retrouver le néant de sa solitude. A partir de cette séquence, Quinn ne se risque plus au contact humain. Il semble encore faire preuve d'un semblant d'espoir quant à l'aide que peut lui apporter cette enquête ; cependant il se cantonne désormais à la filature de Stillman, activité qui ne lui demande aucune interaction et lui permet d'assouvir sa nécessité de marcher pour oublier sa solitude :



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 59)

Déguisé en détective, caché derrière le nom d'Auster et derrière la silhouette de Stillman, Quinn tend à devenir de plus en plus transparent. Il en est de même pour le détective d'« Access Fantasy » : s'il a franchi la « One-Way Permeable Barrier » en se déguisant en démarcheur publicitaire, il lui reste encore à trouver le moyen de s'exprimer réellement, et non en récitant des messages commerciaux. Le personnage est donc démis de ses fonctions les plus élémentaires : être vu et entendu par autrui, et pouvoir se déplacer pour les besoins de son enquête :

"I'm a detective, I mean, what does that mean, really, but the thing is there's been a murder and I'm trying to look into it" [...] He was back outside, on the street where he belonged and why couldn't he have stayed there? What was he thinking? (Lethem, 2004, 38, 45)

Même son statut d'être humain est remis en question puisqu'il est perçu en tant qu'objet publicitaire dans les limites de la barrière, et tout à fait nié à l'extérieur, si bien qu'il finit par remettre lui-même en cause son existence.

Cette remise en question fondamentale touche aussi de plein fouet Isaac Sidel dans les polars de Charyn. Confronté aux exigences de son statut, Sidel endosse difficilement le rôle du héros et tend parfois à se considérer comme un perdant et à renoncer :

Isaac was the fool of fools. It was business, business, business that was holding the king. And Isaac was a man without a clue. He should have stayed an ordinary Police inspector. He didn't have much resiliency as the First Dep. When a cop falls, he isn't supposed to lie flat. (Charyn, 2002, 490)

Sidel a une haute idée de l'héroïsme et l'applique à son univers professionnel ; pour lui le policier est un symbole de justice, un modèle de bravoure et de courage qu'il ne parvient pas à suivre autant qu'il le souhaiterait, créant une situation de décalage entre ses attentes et ses difficultés. Regrets, doutes et défaitisme troublent l'esprit de Sidel et nuisent alors à ses enquêtes et à son propre équilibre. Lui qui tient en haute estime le rôle qu'il doit tenir dans son métier et au sein de sa famille, avance dans la peur permanente de ne pas être à la hauteur dans un domaine ou l'autre, voire les deux :

« He was the dummy of all time. » (Charyn, 1990, 158) Il craint toujours d'être dépassé par les événements et par son époque – « He was one more antiquarian, one more relic of a lost tribe. » (Charyn, 1992, 87) – et surtout de chuter du fragile sommet qu'il a atteint dans la hiérarchie de la police new-yorkaise : « Isaac, I've been with the Department thirty-eight years. I've seen them rise and fall. And you're the falling man. » (Charyn, 1990, 156) Ces angoisses constantes trouvent leur origine dans sa peur de la solitude et une écrasante culpabilité. Sa cellule familiale est en effet brisée : son père, sa fille et son ex-femme vivent loin de lui, sa mère meurt attaquée par un gang qui veut lui nuire. Ce questionnement existentiel intérieur pouvait difficilement être rendu dans l'adaptation graphique de *Marilyn the Wild*, qui l'évoque par le biais d'un dialogue entre son lieutenant, Coen, et sa fille :



(Charyn / Rebena, 2009, 13)

Le danger occasionné par cette fragilité intérieure est ici rendu de manière très concrète, puisqu'un inconnu encapuchonné écoute la conversation et s'en servira par la suite pour causer la perte de Sidel. D'autre part, il est aussi isolé dans son travail, critiqué pour ses méthodes peu conventionnelles et son seul véritable allié, Coen, meurt par sa faute au début de la série. Tout cela réduit fortement sa confiance en soi et teinte négativement l'image de héros qu'il se fait du policier. L'épisode ironiquement nommé *The Good Policeman* montre alors un protagoniste prompt à l'auto-dérision : « Isaac was a little like Sherlock Holmes, without the fiddle or the cocaine or a bumbling doctor to tell his tales. He'd become an "amateur" of crime. » (Charyn, 1990, 20) La comparaison à Sherlock Holmes pourrait être flatteuse mais l'auteur en donne une image moqueuse et dépréciée. En outre, il affuble Sidel de détails burlesques qui affaiblissent d'autant plus son statut de héros : tel un enfant, Sidel ne boit que du lait et collectionne les cartes de baseball. Dans *El Bronx*, il est ainsi ridiculisé : « Did you have a good look at him ? His shoelaces weren't even tied. His socks don't match. He's like an ostrich with his head in the sand [...] He cried so hard that a gun fell out of his pants and clattered on the pavement. »

(Charyn, 1997, 45, 70) Et lorsqu'il crée le groupe des Merliners, destiné aux petits génies du Bronx exclus du système scolaire, son gendre lui fait remarquer :

"Dad, don't your best pupils turn around and whack you in the head?"
"All the time," muttered Isaac, and the party was over.
(Charyn, 1997, 88)

Charyn semble alors pleinement détenir les ficelles de son personnage et le soumettre à un savant oxymore de héros ridiculisé et de *common man* promu Président des Etats-Unis. De même, l'éphémère Coen est à la fois présenté comme un très bel homme duquel les femmes, et en particulier Marilyn, fille d'Isaac, tombent amoureuses, et comme un simple exécutant à la solde de Sidel, comme le montrent ces vignettes tirées de *Marilyn la dingue* :



(Charyn / Rebena, 2009, 30)



(Charyn / Rebena, 2009, 50)

Dans la première, Coen apparaît dans l'ombre de Sidel. Il joue les chauffeurs puis est congédié par son supérieur jusqu'à nouvel ordre. Dans la seconde, Marilyn déplore l'influence de Sidel sur Coen. Celui-ci choisit finalement d'obéir à son supérieur et délaisse Marilyn, rappelant les codes du détective des années 1930. La richesse des dix tomes de la série réside dans cet amalgame incongru de pseudo-figures héroïques propice à l'innovation, ce que Charyn nomme lui-même dans notre entretien « playing with the genre, trying to really play with the form, expend it, the same way Godard would do with cinema or Tarantino. It's not very interesting to remain within the genre. » (Charyn, 2004)

Jonathan Lethem adopte aussi l'angle de l'assemblage incongru pour mettre le détective à rude épreuve. Il en résulte un personnage fondamentalement perdu, qui se débat dans la situation que l'auteur crée dans un but d'expérimentation littéraire. On trouve alors dans *Motherless Brooklyn* et *Gun, with Occasional Music* un champ lexical étendu de la dépréciation – « desperate », « pathetic », « predictable », « sloppy », « I could have laughed at myself », « a fool », « I started sobbing », « useless » (Lethem, 1994, 41, 44, 123, 191, 194, 211) – qui vient en réaction à des situations inédites pour le polar. Ainsi, Essrog se trouve soupçonné du meurtre de Minna, celui-là même sur lequel il enquête :

"Where were you this afternoon when Franck was killed, Mrs. Minna?"

"Talk to Lionel," said Julia, looking back at me. "He's my alibi. We were together all day." (Lethem, 1999, 108)

Le mensonge de Julia Minna plonge Essrog dans une situation encore plus délicate qu'elle ne l'était déjà. Sa fragilité est révélée par le simple fait de pénétrer sans chaussures dans le temple zen où tous les indices le ramènent : « It was a bit disconcerting to surrender them and with them my street-readiness. » (Lethem, 1999, 194) La dépréciation est d'autant plus marquée que les Minna Men sont comparés à leurs doubles antagonistes :

How perfectly the six middle-aged Japanese men from Fujisaki filled the image the Minna Men had always strained toward but had never reached and never would reach [...] They were all we could never be no matter how Minna pushed us: absolutely a team, a unit, their presence collective like a floating island of charisma and force. (Lethem, 1999, 275)

Dévalué, le détective ne possède plus l'assurance nécessaire pour conduire l'enquête. La subjectivité prend le pas sur le raisonnement objectif, tout est remis en cause jusqu'au rôle même de détective :

I was playing this case existential, maybe a bit too existential. I needed a lead. I needed a client [...] I made my living picking the scabs off other people's lives. But the day I can't shrug off a twinge of self-pity is the day I'm washed up for keeps. Don't call me silly. (Lethem, 1994, 19, 25)

Essrog et Metcalf sont non seulement la cible de nombreuses critiques et moqueries – Metcalf se voit qualifié de « pee-wee amateur eye » (Lethem, 1994, 56) – ils ont également une piètre image d'eux-mêmes. Essrog considère ainsi ses partenaires et lui-même : « We were only tools, glancing off the sides of stories bigger than we understood, discarded and left wondering at the end. » (Lethem, 1999, 167) Il existe une

nouvelle fois un profond fossé entre le stéréotype du détective et l'impossibilité d'y adhérer dans le contexte du polar métaphysique.

Chez Paul Auster, le détective fait son possible, là encore, pour être à la hauteur des attentes extérieures et des siennes, mais n'y parvient pas ; la perte de confiance mène alors à une auto-dévaluation : « This, in itself, was unacceptable. For it meant that Quinn was allowing himself to deny the facts, and this, as he well knew, was the worse a detective could do. Nevertheless, he decided to go on with it. » (Auster, 1990, 83) Quinn sait qu'il se fourvoie mais s'entête pour éviter la panique, avec l'espoir qu'il peut encore résoudre l'énigme des itinéraires de Stillman. Encombré par l'attente d'un éventuel succès, la crainte de l'échec et l'angoisse de l'erreur, l'esprit du détective est fragilisé et perd toute clairvoyance. Cette dévalorisation est alors représentée sous les traits de figures bien éloignées des attributs du détective, inspirées des mythes judaïques.

3.1.3 Figures mythiques : le fou, le golem, le *geek*

Dans un univers urbain pour le moins sombre et propice à la désillusion, le recours au mythe se présente comme un moyen, illusoire certes, d'échapper à la confusion identitaire. Caractéristique de l'écriture de Jerome Charyn, ce repli vers le passé offre un ancrage très recherché dans un monde dépourvu de repères. Il permet à l'égo de retrouver un peu de son assurance perdue dans les méandres de la crise identitaire :

Throughout, characters acquire titles in a manner that implies transformation of status, a mythical complexity: Marilyn is 'the Wild', Coen 'Blue Eyes', Dermott Bride becomes 'the King'. The detective novel is employed to present a process of transformation where characters move toward myth, where particulars of personality give way to broad, quasi-heroic projections. The novels present an accumulating sense of urban epic. (Woolf, 1988, 141)

Face aux difficultés rencontrées pour résoudre à la fois enquêtes et problèmes personnels, le protagoniste, élevé par son surnom au rang de personnage mythique, acquiert une assurance artificielle qui rehausse son image à ses propres yeux et à ceux d'autrui. Tout au long de la série, Sidel se voit donc gratifié des titres les plus variés, à commencer par « Don Isaaco » dans *The Good Policeman* :

He was Don Isaaco, who happened to be the *commandante di polizia*. He was called *dottore*, like any other man of substance with a high-school diploma [...] He trudged to the Lower East Side, and even in his ragged coat, people recognized him. They kissed his hand. Old Jewish men, Chinese seamstresses, Irish widows, and Latino dowagers of Loisaidia. He couldn't escape his bearish self. (Charyn, 1990, 15, 53)

Ce surnom qui le flatte l'associe au milieu mafieux, confondant une nouvelle fois les limites très ténues entre la police parfois corrompue et le banditisme présenté en garant de l'honneur et de l'esprit de clan. Son accession à la mairie de New York lui vaut par la suite le titre de « The Citizen » (Charyn, 1999, 4). Ce florilège de surnoms et de comparatifs lui confère, certes, une dimension mythique, mais elle le tourne avant tout

en ridicule. On peut citer les exemples suivants : « Sir Wilfred of Ivanhoe », « Santa Claus » (Charyn, 1990, 137, 179), « Sinbad the Sailor », « Benya Krik » (Charyn, 1999, 57), « Icarus » ou encore « Humpty Dumpty » (Charyn, 1994, 150, 202). Au delà des surnoms, Charyn fait aussi référence à de nombreux épisodes mythiques, tels le Léviathan et la guerre de Troie dans *Little Angel Street*, ou le Minotaure dans *Maria's Girls*. L'univers des contes est aussi présent à travers la référence à « Sherwood Forest » dans *Maria's Girls* (Charyn, 1992, 3) et l'évocation d'un royaume new-yorkais avec les nombreuses références au « King » (Charyn, 1994, 72) et à un « American fairy tale » (Charyn, 1999, 19). Ces références sont là aussi employées à des fins ironiques puisqu'elles sont plaquées sur un paysage urbain âpre, à la criminalité endémique, en violent contraste avec l'univers du conte :

Isaac had entered some curious zone where he was like a visitor at the movies, watching battles inside his head. The eyeless sailor appeared. Sinbad. He was harpooning someone, digging at him ferociously. Isaac heard a scream, recognized the sailor's victim. It was Isaac himself [...]
He understood the *rightness* of Sinbad's red harpoon. They meant to kill him. (Charyn, 1999, 159)

La transposition de la situation dans le cadre du conte mène à une prise de recul ; la légende de Sinbad permet ainsi à Sidel d'acquérir une vision plus objective de son enquête. Le polar métaphysique dépeint en effet une réalité urbaine difficile où le détective n'est plus la figure héroïque d'antan. Dans « An Introduction to the Fiction of Jerome Charyn », Patrick O'Donnell rappelle que le recul de ces icônes contemporaines conduit à une recherche de figures rassurantes du passé, afin de compenser le vide présent :

All of Charyn's fiction resonates with the intonation of lost magic [...] This, for Charyn, is, precisely, the contemporary circumstance: trapped by the power of our own culturally inscribed figures and fetishes, we still mourn their loss when, in time, that power bleeds away in the successions of ordinary life. (O'Donnell, 1992, 93-94)

Charyn, profondément nostalgique, a ainsi fréquemment recours au mythe du golem, figure stabilisatrice qui désigne dans la Bible l'embryon et, par extension, ce qui reste inachevé. Le golem apparaît surtout dans la légende du Rabbín de Prague au seizième siècle. Créature d'argile venue à la vie quand son créateur a introduit dans sa bouche un Shem portant l'un des noms de Dieu, le golem obéit aux ordres de son créateur :

The best-known golem was that of Judah Löw b. Bezaleel, or the "hohe Rabbi Löw," of Prague (end of 16th century), who used his golem as a servant on week-days, and extracted the Shem from the golem's mouth every Friday afternoon, so as to let it rest on Sabbath. Once the rabbi forgot to extract the Shem, and feared that the golem would desecrate the Sabbath. He pursued the golem and caught it in front of the synagogue, just before Sabbath began, and hurriedly extracted the Shem, whereupon the golem fell in pieces; its remains are said to be still among the debris in the attic of the synagogue. (*Jewish Encyclopedia*, 2002, 37)

Charyn reprend de manière extensive le mythe du golem à travers toute son œuvre. Ainsi, un grand nombre de personnages sont désignés comme golems, tels Papa Guzman, Ed Koch, Margot ou bien Arnold, personnage principal du *Geek de New York* : « Nous t'avons créé. Tu n'étais rien du tout, un zéro. Et si tu continues, c'est ce que tu redeviendras, un zéro. » (Charyn/Martens, 1995, 85) L'auteur lui-même s'identifie au golem de manière parodique dans *Metropolis* :

I was still that savage from Crotona Park, a golem who'd been building my own feet of clay, without a magical rabbi to protect me, as the original golem had – some medieval man who might give me lessons in diplomacy and manners [...] I taught college, I wrote books, but I was still a golem, cradled in some unreasonable fear. (Charyn, 1986, 15)

Une nouvelle fois, l'auteur a recours à l'automystification. Il se pose à la fois en golem dans l'extrait ci-dessus, mais aussi en créateur de golems-détectives qu'il façonne et fait évoluer à sa guise. Charyn choisit ainsi cette figure de la fragilité pour signifier la dépréciation du détective traditionnel. En effet, on perçoit avant tout dans son emploi récurrent de la figure du golem la marque d'une fragmentation et d'une incomplétude inhérentes à la vie urbaine contemporaine. Ses personnages portent tous une blessure, une absence originelle de repères, qui les empêchent de s'ancrer à une base solide. Ils se construisent alors seuls, à la recherche de repères de substitution qui ne remplacent jamais la base familiale ou affective manquante. Dans le roman graphique *Margot Queen of the Night*, l'héroïne, soumise à la violence urbaine et en quête d'un sens à sa vie, se tourne vers un psychanalyste pour tenter de comprendre qui elle est et quelle est sa raison d'exister :

"I wanted to be an actress, and now all I do is frighten people [...] maybe I should just go off to the woods and build me a tree house. But I'd miss Sebastian and Everett and Charles and Henry Starr. They're my family now! I'm all fucked up!!"
"That's what happens when you run a wrecking crew... you've become golem. A monster... made of clay."
"So, I'm a golem girl..."
(Charyn/Frezzato, 1995, 21-22)

De même que le golem de Prague évolue dans le ghetto juif, Margot, à son arrivée à New York, est placée dans une enclave de pauvreté et de violence surnommée « Badtown » :



(Charyn/Frezzato, 1991, 8)

Fondamentalement incomplets, les protagonistes de Jerome Charyn errent en quête d'unité, aussi vulnérables que des êtres d'argile, noyés dans le foisonnement de personnages nés de la volonté épique et mythique de l'auteur, qui emprunte aussi au genre picaresque pour créer son imposante galerie de personnages.

Dans *Motherless Brooklyn*, la relation complexe entre Minna et Essrog peut aussi être lue à travers la thématique du golem. En effet, la personnalité des Minna Men est entièrement façonnée par Minna à son image. Mal assuré du fait de sa large carrure, Essrog court la ville pour mener à bien les missions de Minna. A la mort de ce dernier, Essrog acquiert une autonomie nouvelle qui l'extrait de sa condition de subalterne, et met dans ses mains des pouvoirs inconnus jusqu'alors. Essrog fait désormais preuve d'auto-détermination autant que son handicap le lui permet et aspire même à générer son propre golem :

I was dredging up Minna's usages on any excuse now, as though I could build a golem of his language, then bring it to life, a figure of vengeance to search out the killer or killers.
I was aware of myself standing in Gerard's room, planted on his floor, arms at my sides, never moving nearer to him where he sat beaming Zen pleasantness in my direction, ignoring my accusations and my tics. I was big but I was no golem or giant. I hadn't startled Gerard in deep sleep nor upended his calm with my grievous hostility. I wasn't holding a gun on him. He didn't have to answer my questions. (Lethem, 1999, 233)

Dans cette prise de conscience nouvelle des rapports qu'il entretient avec Minna, Essrog parvient à une conclusion douloureuse sur ses propres capacités : même s'il se sent désormais assez fort pour s'affranchir de l'influence de Minna – par la force des choses – et des Minna Men – par choix – il reste un golem de par sa difficulté à mener l'enquête seul. Son apparence de dur à cuire ne suffit pas ; le contrôle de la conversation avec Gerard Minna lui échappe, révélant sa vulnérabilité dans la plus humiliante des situations, face à son opposant.

Cette fragilité omniprésente est aussi exprimée dans les polars de Jerome Charyn à travers une autre référence tirée du folklore juif, le *schlemiel* :

According to Heine ("Jehuda-ben-Halevy"), it is derived from the Bible name "Shelumiel," owing to the fact that the person transfixed by the spear of Phinehas for incontinence with the Moabite woman (Num. xxv. 6) was so killed by mistake. Others derive the term from a corruption of the expression "schlimm mazzal" (unlucky star). Many of the most popular anecdotes of the ghetto relate to the experiences of persons who, through no fault of their own, are pursued by misfortune to the end, and endure it without murmuring. They resemble in Jewish folk-tales the Gothamites or "Schildbürgers" of English and German folk-lore. (*Jewish Encyclopedia*, 2002, 102)

On peut ainsi citer en exemple Arnold dans *Le Geek de New York*, dont le sort connaît de nombreux revers qu'il accepte avec résignation, qu'il soit contraint de vivre dans les souterrains de New York – surnommés « les Collines de Birmanie » (Charyn/Martens, 1995, 25) – ou de participer à une escroquerie. Charyn mêle donc la trame contemporaine du polar aux emprunts épiques et mythiques du folklore juif en créant pléthore de personnages marginaux, et parmi eux l'un des plus caractéristiques : le simple d'esprit, incarné en particulier par l'aîné des fils Guzmann, Jerónimo. Protégé par son père et ses frères du monde extérieur, Jerónimo tient une place particulière dans la série *Isaac Sidel*, où il fait l'objet d'un tome particulier, *The Education of Patrick Silver* :

Patrick Silver left the baby in the lobby of the Plaza Hotel. The baby, who was forty-four, sat in an upholstered chair, with his knuckles in his lap. His name was Jerónimo. A boy with gray around his ears, a Guzmann of Boston Road, his education had stopped at the first grade. He lived most of his life in a candy store, under the eye of his father and many brothers. (Charyn, 2002, 321)

L'intervention de ce personnage saugrenu dans la trame policière rappelle tout d'abord l'auteur lui-même, par la proximité des prénoms Jerome et Jerónimo, comme il le souligne dans son entretien avec Frederic Tuten :

FT: So the theme of the idiot exists in your fiction from the earliest days, or more precisely the idea of the odd, the infantile, the theme of the helpless child?

JC: Yes. It's like a video of myself. I often feel like an imbecile in that I'm incompetent in everything I do, maybe even in writing [...] To go back to the idea of the idiot: I've always felt incredible sympathy for the figure of the idiot because he's a kind of genius.
(Charyn/Tuten, 1992, 100)

Si Paul Auster apparaît dans son propre rôle dans *City of Glass* et sous ses propres traits dans l'adaptation en roman graphique, Jerome Charyn se représente sous les traits de Jerónimo, homme-enfant qui dort dans un berceau, mais aussi suspecté du meurtre de plusieurs enfants. Dans l'esprit de clan qui caractérise les Guzmans, le père fait de la protection de son fils le plus vulnérable sa principale mission, avec une nouvelle référence au golem : « Papa would haunt Manhattan borough like a golem, slaying policemen until Isaac disinterred his boy. » (Charyn, 2002, 345) Dans le polar métaphysique, où de telles missions s'avèrent souvent inachevées, la projection vers une figure mythique, évocatrice de force que rien ne peut arrêter, offre une vision rassurante de la tâche à accomplir. C'est dans la même optique que Peter Stillman s'accroche au mythe de la Tour de Babel et du paradis terrestre. Sa foi lui permet d'entreprendre la tâche extravagante de créer un nouveau langage, de surmonter son incapacité à la réaliser et d'échapper ainsi à la désillusion.

Dans *Motherless Brooklyn*, Jonathan Lethem place bien sûr au premier plan, lui aussi, l'alliance du simple d'esprit et du génie. Cette cohabitation antithétique au sein du même protagoniste met en valeur le handicap et relativise dans le même temps l'héroïsme traditionnel du détective. Moins ancré dans le folklore juif que Charyn, Lethem s'inspire d'une version plus moderne du simple d'esprit et du *schlemiel*, le *geek* :

I think Lionel Essrog is [...] a more tender and vulnerable type of contemporary literary protagonist – what I call 'the geek character' – a sort of homely and misunderstood type who is featured in books like *A Catcher In The Rye*, and *A Confederacy of Dunces* and *Flowers For Algernon*. (Lethem, 2004)

Si le terme *geek* a acquis un sens mélioratif de nos jours, il est traditionnellement employé dans un sens péjoratif et familier, comme dans *El Bronx* : « Clarice was at home with her bodyguards, Milton and Sam, who wanted to frisk the Big Guy [...] "Dismiss them, Clarice. Get rid of your geeks." "Who's a geek?" Milton said. » (Charyn, 1997, 159)

Jonathan Lethem fait toutefois référence à une acception plus large du terme :

Etymology: probably from English dial. *geek*, *geck* fool, from Low German *geck*.

1- (formerly) a carnival performer often billed as a wild man whose act usually includes biting the head off a live chicken or snake

2- a person with a devotion to intellectual pursuits in a way that places him or her outside the mainstream.

3- (contemporary) an enthusiast or expert especially in a technological field or activity

(Merriam-Webster, 2011)

La seconde définition s'applique tant à Metcalf qu'à Essrog, dans des registres différents. Metcalf s'isole dans son obsession de maintenir coûte que coûte la profession de

détective privé dans un monde qui n'en veut plus. Il vit en marge, incapable d'appréhender le code social de cette société futuriste. Quant à Essrog, il peine lui aussi à tisser des liens sociaux hors de l'univers familial de l'agence L&L. On ne peut d'ailleurs citer que très peu de personnages avec qui il dialogue hors de ce cercle : Kimmerly semble être sa seule ouverture vers le monde extérieur. Toutefois, l'omniprésence de ses troubles obsessionnels conduit cette relation à une fin inévitable. Le terme *geek* souligne en effet avant tout la marginalité du sujet, et sa revendication en tant que tel rappelle le personnage de Metcalf, mais aussi Max Klein et George Chapman dans *Squeeze Play*. Le détective et son client partagent le même investissement intensif dans leur métier au détriment de leur vie sociale. Celle de Klein reste pratiquement inexistante et son statut de marginal à la fois revendiqué et subi, tandis que la notoriété divise Chapman entre réussite publique et crise identitaire. L'image du monstre est alors à nouveau évoquée :

His talent had done it, a kind of monster that lived inside him, using him only as an instrument to further its own ends. He must have felt detached from himself, somehow separated from his own life, as if he were a fraud, a substitute Chapman who had abdicated responsibility for his own actions [...] If his whole existence had been defined in terms of the monster, where would he begin to look for himself now? [...] He would have been lost, stranded somewhere between the self that had been stolen from him and the self he would never be able to find. (Benjamin, 1990, 120-121)

On peut voir là aussi une allusion au golem : Chapman se trouve propulsé au sommet de la gloire par d'ambitieux hommes d'affaires qui façonnent son image, puis l'anéantissent après son accident. Par ailleurs, le personnage du *geek* est bien entendu présent dans *Le Geek de New York*, sous les traits d'Arnold. Charyn reprend là le sens originel du terme en qualifiant Arnold de « freak » ou d'« attraction » (Charyn/Martens, 1995, 9) à cause d'une imposante cicatrice au crâne. Sa laideur, sa simplicité d'esprit supposée et la marginalité qui en découle lui ont valu son surnom :

Les habitués juraient qu'il pouvait noircir un miroir, faire trembler un verre et transformer du chocolat en vanille [...] mais Arnold ne sortait pas d'un asile de fous. Ce n'était pas un médecin qui lui avait collé ça sur la tête. Arnold n'avait pas la démarche bégayante d'un arriéré mental au crâne fêlé. Il avait quarante ans et il lavait la vaisselle dégueu du Sultan depuis toujours [...] Les mecs assis au comptoir étaient persuadés qu'Arnold améliorerait son ordinaire en sélectionnant quelques détritiques dans les poubelles. Ces mêmes gus juraient leurs grands dieux qu'il avalait des gésiers de lézard et ils l'avaient surnommé le « Geek ». (Charyn/Martens, 1995, 10)

Il n'est pas anodin qu'un tel protagoniste soit le personnage principal du roman de Charyn ; il met en scène la figure du *geek* pour souligner les distorsions appliquées aux différents genres qu'il manipule, ici le roman initiatique, dont il reprend des éléments qu'il inclut dans la déconstruction d'un autre genre, le polar. Le polar métaphysique se démarque ainsi du polar traditionnel, dont l'autarcie le cantonne à un genre spécifique en marge du champ littéraire. En mêlant des éléments d'un genre très codifié et des ancrages littéraires traités sous l'angle du questionnement métaphysique, il offre une forme nouvelle et hybride qui ouvre des perspectives tant au polar qu'au champ littéraire contemporain en général.

3.2 Figures de l'hybridité, fragmentation

3.2.1 Une figure essentiellement clivée

Les détectives d'Auster, Charyn et Lethem apparaissent le plus souvent comme des hommes partagés entre leurs espoirs et leurs peurs de la déception, entre volonté d'aboutir et incapacité à le faire. Si l'on a peu l'habitude de voir le détective traditionnel douter de ses aptitudes ou hésiter dans ses actions, le détective du polar d'avant-garde est avant tout défini par l'opportunité pour le lecteur d'accéder à son intériorité. On a souvent reproché aux détectives *hard-boiled* leur manque de profondeur ; le polar métaphysique prend le contrepied de ce modèle et fait du détective un être pensant qui traverse une grave crise identitaire. Tout comme le champ lexical de la dépréciation, celui du clivage est aussi très riche, tel cet extrait de *Citizen Sidel* : « Blind figures appeared in front of Isaac's eyes, like so many Sinbads [...] They were stumbling, like Sidel. They could have been the bits and pieces of his personality. "Mothers," he cried, "I don't know who I am." » (Charyn, 1999, 162) Inquiet, irrésolu, angoissé... ce flot constant de sentiments et de pensées entravent aussi bien le déroulement de son enquête que ses certitudes identitaires. Le lecteur avide de détection reste ainsi sur sa faim puisque l'énigme se trouve noyée dans les méandres de l'existentiel. Dans *Marilyn the Wild*, l'attention du lecteur est dédoublée entre Sidel et Coen, doubles antithétiques mais complémentaires. Tout les oppose, à commencer par le clivage riche en symboles dans l'imaginaire collectif entre obscurité et lumière :



(Charyn / Revena, 2009, quatrième de couverture)

Coen est surnommé « Blue Eyes » par ses collègues, qui raillent constamment son physique avantageux, son caractère taciturne et la protection dont il bénéficie auprès de Sidel. Ce dernier a fait de Coen son poulain, il entretient néanmoins avec lui une relation ambiguë. Ainsi, les deux personnages apparaissent sur des plans différents dans la vignette ci-dessus. On peut lire spontanément ce décalage comme symbole de l'ascendant pris par Coen sur son mentor. Néanmoins, la disparition prématurée de Coen

révèle que Sidel a systématiquement envoyé son protégé en première ligne, et l'a dans un sens sacrifié. Le regard de Sidel dans la vignette en dit long sur l'ambiguïté de ses sentiments à l'égard de Coen, teintés notamment de jalousie face à l'amour qui lie Coen à sa fille Marilyn. Cet attachement commun à Marilyn est source de clivage entre eux et avec elle et finit par l'éloigner définitivement à la fois de Coen et de sa fille. Ainsi, Sidel tente de se concentrer sur ses ennemis jurés pour oublier les problèmes avec sa fille qui le hantent : « If he concentrated on the Guzmans, he wouldn't have to think about Marilyn the Wild. » (Charyn, 2002, 312) Cependant ses enquêtes l'obsèdent tout autant et il ne parvient pas à les dissocier de sa vie personnelle :

You couldn't get much companionship from a cop who was married to his own love of mystery and technique. He'd slept with a hundred women, whores and businessmen's wives, and while he probed, stroked, and sucked, his head would grind away at some caper that had been bothering him. The First Dep solved a quarter of his mysteries in bed. (Charyn, 2002, 454-455)

La solitude profonde de Sidel est ici révélée : comme le détective traditionnel, il reste en marge de ses semblables, irrémédiablement lié à son enquête. Toutefois, Isaac se détache de la tradition par sa manière insolite de résoudre certaines affaires – le plus souvent dans sa baignoire – et par le trouble qui règne dans son esprit constamment aux prises d'une double préoccupation entre son métier et sa vie, symbolisée dans la vignette ci-dessous par un jeu d'écho entre les portraits de sa fille et les éléments du polar traditionnel, fauteuil et jeu d'échec, dont le damier ramène au sol carrelé de la salle de bains, où Sidel passera de longues heures à réfléchir. Dans cette vignette, le regard rebondit ainsi d'objet en objet, guidé par le faisceau lumineux qui ne met finalement en lumière que des bibelots dépourvus de vie et de sens :



(Charyn / Rebena, 2009, 11)

Perdu dans ses pensées et ses regrets, Sidel voit son malaise augmenter au fur et à mesure qu'il gravit l'échelle sociale. Michael Woolf analyse cette fragmentation identitaire à travers les divers surnoms attribués à Sidel : « He is variously Isaac 'the Pure', 'the Shit', 'the Rabbi', 'the Brave', and so on. These 'disguises' are manifestations of Charyn's

view of the complexity of human nature, its ambiguity, which can contain both the deeply flawed and the magical. » (Woolf, 1988, 141) Sidel ne présente donc aucune apparence stable : soit on l'affuble continuellement de sobriquets, soit il a lui-même recours à divers déguisements dénichés chez les fripiers du Lower East Side. Il alterne les simulacres mais résiste finalement à toute tentative de définition unique. L'identification de ces différentes facettes par des surnoms reproduit les techniques de l'art graphique et permet ainsi une visualisation du personnage à travers l'évocation visuelle générée par des surnoms aux connotations fortes. Ainsi dans *El Bronx*, Sidel est désigné comme « El Caballo », « the Big Jew », « Uncle Isaac », « King Isaac » ou encore « the Big Guy ». (Charyn, 1997, 29, 44, 45, 233) L'auteur a cristallisé dans son personnage une multitude de figures évocatrices qu'il exploite tout au long de la série pour en montrer la complexité et l'impossibilité, au final, de l'explorer dans son entier et d'en saisir toutes les nuances. Ce procédé est employé dans le roman graphique *Family Man* qui oppose d'une part les deux frères antithétiques, Monsignor et Alonzo, et d'autre part le clivage propre à Monsignor entre la rigueur voulue par sa fonction et l'affection pour son frère, qu'il laisse s'échapper :



(Charyn/Staton, 1995, 3)

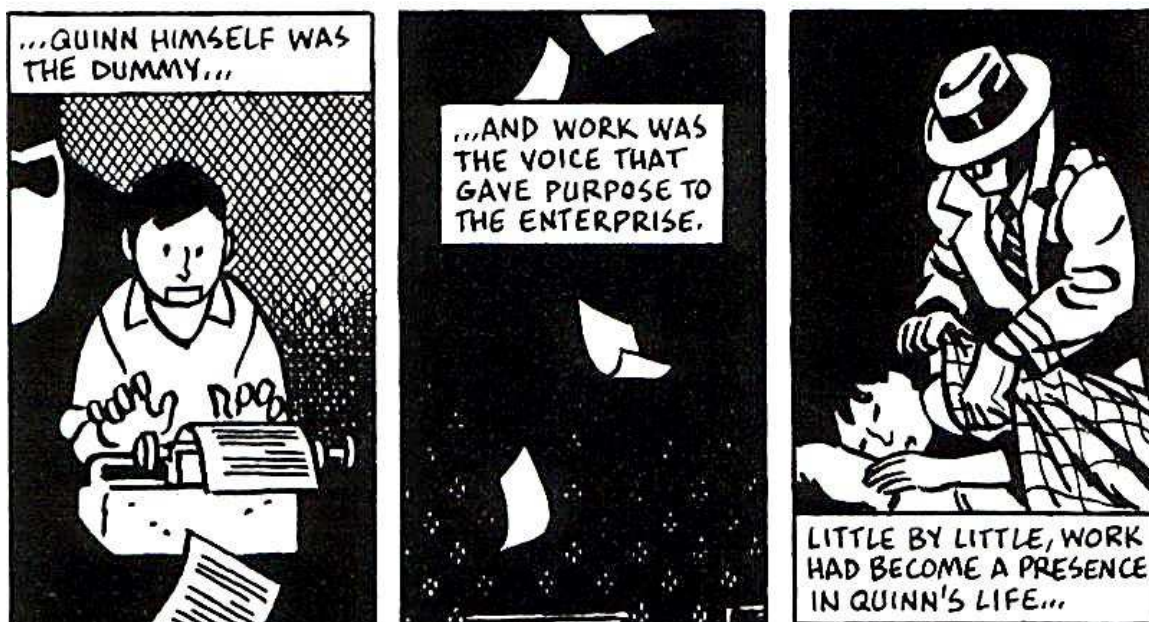
Cette fracture est perceptible dans la vignette qui joue sur les contrastes blanc/noir, premier plan/arrière plan et personnages de dos/de face pour signifier la difficulté de comprendre autrui tout autant que soi-même. La case suscite de surcroît le malaise chez le lecteur forcé de constater que le malfrat semble bien plus en paix avec lui-même que le justicier.

Squeeze Play illustre pleinement la dichotomie entre sa fragilité intérieure et son comportement de dur à cuire. Il reprend en effet l'une des caractéristiques du *hard-boiled*, le *witty talk* empreint d'ironie, pour montrer sa supériorité face à son

interlocuteur : « "That guy, as you put it," I said "has been dead for two hundred years. At the age of three he had more intelligence in his knee-cap than you have in your entire gorilla brain." » (Benjamin, 1990, 38) Toutefois, sa vulnérabilité transparait par un jeu de reflets – « Doors had been opening for me all day, and behind them I had been finding nothing but myself. » (Benjamin, 1990, 95) – mais surtout à travers l'autodérision propre au polar métaphysique, mélange entre *witty talk* et introspection. On saisit bien alors dans ses paroles le manque d'estime de soi du détective et ses efforts pour refouler ses difficultés. Celles-ci s'immiscent dans ses rapports à autrui, qu'il voudrait pourtant dénués d'implications personnelles :

It seemed that everyone remembered me from the Banks case and that for the past five years I had ceased to exist. I had been news for a couple of days, like one of those characters who mountain climbs to the top of the World Trade Center or walks across the Brooklyn Bridge on his hands, and then I had vanished into the smog. Pretty soon my name would be mentioned in one of those 'Where Are They Now?' columns. (Benjamin, 1990, 143)

L'originalité de *Squeeze Play* repose sur le fait que les railleries du détective, destinées traditionnellement à ses ennemis, visent Klein lui-même. L'assurance du détective se trouve mise à mal de l'intérieur comme de l'extérieur : son identité n'est plus unifiée mais fragmentée, multiple. Paul Auster illustre cette dislocation par des images au fort pouvoir visuel dans *The New York Trilogy* : « Quinn craved the amoeba's body, wanting to cut himself in half and run off in two directions at once. » (Auster, 1990, 68) L'adaptation graphique de *City of Glass* exploite aussi cette force évocatrice ; on voit alors Quinn et son double Max Work / Paul Auster cohabiter dans la même pièce en deux entités distinctes d'un esprit en proie au trouble identitaire :





(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 7-8)

Le corps nu et la marionnette actionnée par un personnage fictif marquent la grande fragilité de Quinn, aussi vulnérable qu'un enfant qui a besoin d'être bordé dans son lit. La version graphique accentue le clivage en montrant non seulement un Quinn physiquement dédoublé, mais asservi à ses doublures identitaires. La cohabitation d'une vulnérabilité quasi enfantine et la volonté de la refouler sous des allures de dur à cuire caractérise aussi Essrog dans *Motherless Brooklyn* :

If I fell asleep the little world of my investigation would crumble. I needed to find my insomniac self, to agitate my problem-solving brain, if not to solve actual problems, then to worry at them for the purpose of keeping my dumb eyeballs propped open. (Lethem, 1999, 247)

Essrog est en combat constant pour contrôler les différents aspects de sa personnalité. Enquêter lui permet d'atténuer cette confusion intérieure, de trouver un apaisement relatif et un semblant d'estime de soi : « For once I was playing lead detective instead of comic – or Tourettic – relief. » (Lethem, 1999, 143) S'abandonner au sommeil le ramène alors à son côté le plus vulnérable, sa maladie, que son apparence de dur à cuire ne peut masquer bien longtemps. De la même manière, le conflit intérieur de Conrad Metcalf est mis à jour dans *Gun, with Occasional Music*. Tant qu'il joue son rôle face aux autres, le détective reste centré sur son enquête ; seul en revanche, son assurance s'affaiblit bien vite : « Now I could operate as a free agent, protecting nothing but my own interests. It suited me better [...] I felt okay. I felt like an absolute bastard. » (Lethem, 1994, 102) L'interchangeabilité entre les différentes facettes du personnage constitue un élément central du polar métaphysique. Qu'il soit détective amateur ou professionnel, la fonction de détection s'apparente pour tous à un rôle tenu sur la scène sociale, une représentation de leur personnage public tel qu'ils aimeraient être perçus et tel qu'ils souhaiteraient se percevoir. Ces multiples facettes soulignent l'impossibilité d'une représentation unique et lisse du détective, de même que l'improbabilité de pouvoir s'adapter à toute situation :

I wanted to take her with a different self, a self that wasn't available. The thing I wanted wasn't lost in the past at all, and it never had been. It was lost in the future. A self I should have been, but wasn't. A thread I'd let go in myself, thinking I could live without it, not seeing what it meant. (Lethem, 1994, 203)

Les situations de séduction restent les plus problématiques, comme on le voit ici pour Metcalf. Incarner de nouvelles identités ne fait que repousser le rêve impossible de l'accès à autrui : à force de devenir un autre pour mieux plaire et se plaire, on finit par se perdre, comme l'évoque Sidel dans *Little Angel Street* : « I'm between and betwixt. Neither the mayor nor a cop. It feels like an empty house. » (Charyn, 1994, 86) On retrouve surtout cette thématique chez Paul Auster ; Quinn tente de séduire Virginia Stillman en jouant les détectives privés, tandis que Blue endosse diverses déguisements à l'affût de la moindre réaction de Black, créant dans les deux cas un trouble chez le lecteur, perdu entre auteurs, narrateur et protagonistes.

3.2.2 La confusion des instances narratives

Les doubles et les jeux de miroir placent le détective en conflit avec des identités multiples, des doubles antagonistes et un réseau dense de mises en abyme. Dans le polar métaphysique, qui se veut le reflet d'un monde fragmenté empreint de doutes et d'incertitudes, l'unité reste en effet un idéal jamais véritablement atteint. Si l'on étudiera surtout l'hybridité du détective dans les œuvres de Jerome Charyn et Paul Auster, Jonathan Lethem résume dans *Gun, with Occasional Music* la difficulté de la tâche du détective : « "The detective," it went. "A dangerous, impulsive man [...] Danny Phoneblum's oppositional double, and a fundamentally undesirable presence." » (Lethem, 1994, 234) Indésirable, il l'est à plus d'un titre, y compris au niveau métafictionnel, dans le sens où le lecteur ne trouve pas dans ce personnage qui dérange, suscite le doute et l'angoisse, le réconfort apporté par le détective traditionnel. A travers la série *Isaac Sidel*, Jerome Charyn exploite ce malaise en présentant un protagoniste qui ne parvient pas à gérer ses multiples identités, comme le souligne David W. Madden dans « The Isaac Quintet » :

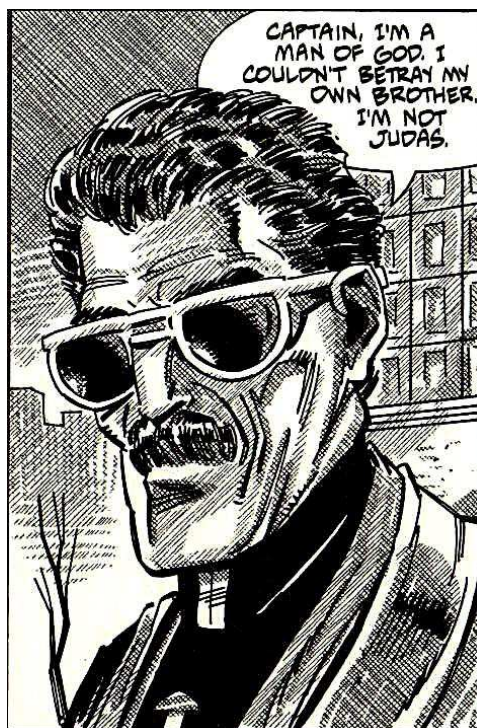
"Isaac, King of the John," "Don Isaaco," "Sherlock Holmes," "Isaac the Untouchable," and so on, suggest that the character's multiple identities have not merged into a unified self. As the narrator tells us in a revealing moment in *Secret Isaac*, "He had thrown himself into too many capers. Now he couldn't solve the riddle of his own existence." [438] Isaac is a man of intense contradictions, and those dichotomies never finally evaporate or resolve themselves in some unified way [...] As Charyn explains elsewhere: "we desperately need that sense of identification, that sense of integrity that we are one person, with one psyche. But it's not true. We're many people at the same time, we inhabit many personalities. But it's very hard to feel that splintering in oneself, both as readers and reactors." (Madden, 1992, 170-171)

L'illusion d'un moi unifié se place au cœur des enjeux littéraires de Charyn. La série *Isaac Sidel* se base sur le prédicat d'une dichotomie fondamentale qui ne peut être résolue: le détective est dépeint comme un être clivé, et l'on assiste à de multiples tentatives

infructueuses d'unification. Sidel reste défini par des caractéristiques antinomiques, il ne peut y avoir de simplification ni de compréhension globale de sa personnalité. Cette tentative d'appréhension identitaire est servie par un genre littéraire approprié, car lui aussi hybride et complexe. Le polar métaphysique se trouve en effet au confluent de genres antithétiques, dont l'assemblage est propice à la création d'un genre protéiforme :

This is indeed one of the lessons inherent in the Isaac novels as well, and for Charyn this hybrid form offers invigorating creative possibilities. As he described it in one interview, "The real criminal is the author - manipulating things, setting the scenes, bursting against the edges to create some sort of chaos." (Madden, 1992, 171-172)

Le bouleversement des règles rigides du polar traditionnel permet de nouvelles possibilités, jusqu'à un amalgame inédit qui place l'auteur en position de criminel, coupable des distorsions qu'il fait subir au genre et à ses personnages centraux. Le polar sert alors de moyen d'investigation dans l'exploration littéraire entreprise par l'auteur pour restituer sa vision du monde contemporain. L'auteur met l'hybridité et la fragmentation au cœur de son œuvre pour rompre avec l'unité artificielle du polar traditionnel. Dans *Family Man*, Monsignor et Alonzo oscillent ainsi entre loyauté et trahison, lien du sang et devoir, unité et déchirement. Les deux frères subissent une profonde crise existentielle illustrée par le dilemme de Monsignor lorsqu'il doit décider du sort de son frère :



(Charyn/Staton, 1995, 107)

Le cadrage serré sur le visage de Monsignor, toujours masqué par d'impénétrables lunettes noires, ne laisse entrevoir aucun secours divin pour éclairer le choix cornélien de celui qui se définit pourtant comme « a man of God ». Comment, dans une solitude absolue, choisir entre l'injustice et la trahison ? Ce questionnement reflète à lui seul la

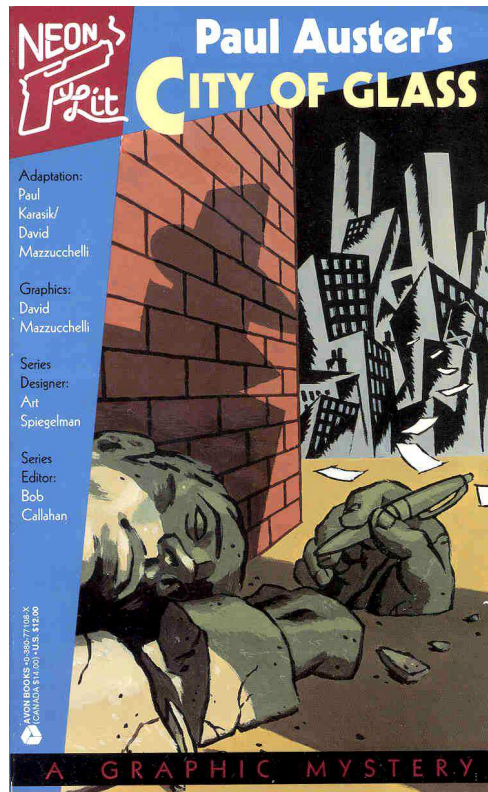
quête impossible du polar métaphysique : l'idéal d'une solution unique et simple, la croyance en un monde ordonné qui fasse sens.

Ce désir est suspendu en bouleversant les codes du genre, qui jouent comme autant de certitudes volant en éclat. Si le narrateur détenait jusqu'alors les clés du roman et maniait les ficelles du récit à sa guise jusqu'au moment choisi du dénouement, son rôle est désormais lui aussi bouleversé. D'orchestrateur omniscient il se trouve mis à mal, pris dans la tourmente de multiples mises en abyme, et finalement ridiculisé dans *The Good Policeman* : « There was a group of mystery writers in the audience that wanted to know about his months at Riker's. » (Charyn, 1990, 275) Dans cet auto-pastiche, le statut du détective se voit dévalorisé, perdu dans une cacophonie de voix narratives qui s'entrecroisent et rompent ainsi avec la ligne conductrice souvent unique du polar traditionnel. Albert J. Guerard relève ainsi les principaux modes narratifs utilisés par l'auteur : « the pseudo-autobiographical narrator », « fools, scoundrels, other uninhibited narrators "writing as they speak" », « expository interior monologue », et surtout le recours au dialogue, pour lequel Guerard précise : « The authorial voice [...] is often as faithfully reflected in dialogue as in a narrator's monologue. » (Guerard, 1992, 138-139) Ce foisonnement narratif n'est que l'un des nombreux procédés mis en place pour souligner l'extrême complexité d'un personnage tel que le détective, presque réduit à la caricature dans le polar traditionnel, qui ne contenait bien souvent qu'une seule trame narrative, de nombreux dialogues et des descriptions factuelles laissant peu de place à la psychologie et à l'intériorité du protagoniste. Charyn, loin de présenter un personnage lisse et stéréotypé, propose au contraire une figure riche dont il tente de faire apparaître les facettes et ses difficultés à les concilier toutes, « an army of selves and souls » tel qu'il définit Ed Koch, dont il s'est inspiré pour le personnage de Sidel. (Charyn, 1986, 224) Le terme « army » suggère alors un âpre combat interne du « moi » fragmenté et fragilisé à l'issue incertaine, voué à l'instabilité.

L'œuvre entière de Paul Auster, et en particulier ses polars métaphysiques, met en avant cette préoccupation identitaire et la recherche d'ancrage face à une identité en perpétuelle mutation, soumise aux contingences extérieures, comme l'exprime l'auteur dans *La Solitude du labyrinthe* :

Reconnaître que nous changeons constamment, qu'une sorte de continuum, de flux d'émotions et de pensées, nous anime, voilà peut-être l'origine de toutes ces personnalités divisées – doubles, triples – qui parcourent mes livres. Le fait de reconnaître, d'accepter et de pénétrer nos contradictions, nous conduit sur des chemins bien étranges. (Auster/de Cortanze (b), 2004, 90)

Paul Auster s'attèle à ce projet en mettant en scène un imbroglio de personnages clivés issus de narrations complexes, écrites par des auteurs au statut fragilisé. La couverture de *Paul Auster's City of Glass* illustre parfaitement cet univers où détection et écriture sont à la fois associées et mises à mal. Les trois éléments fondamentaux de l'écriture – le livre, l'auteur et le personnage – y sont représentés sous les traits symboliques du stylo, de la feuille de papier et du détective :



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, couverture)

La figure auctoriale, traditionnellement synonyme de supériorité et de solidité, est symbolisée ici par une statue de pierre évoquant la position omnisciente de l'auteur sur son œuvre et ses personnages. Toutefois, la statue gît à terre, brisée, la main tenant le stylo détachée du corps, rappelant l'« Ozymandias » de P.B. Shelley. De plus, la silhouette du détective domine les restes de la statue et la couvre de son ombre, comme si le personnage fictif avait pris le pas sur son créateur, inversant les rôles. L'auteur est déchu de ses fonctions, il perd son autorité sur l'œuvre dont il est l'origine, à l'instar du transfert de pouvoirs constaté entre la ville et ses créateurs. La notion d'autorité s'entend ici à la fois dans le sens d'*authority* – l'auteur ne maîtrise plus son récit – mais aussi dans le sens d'*authorship* : on nie la paternité de l'œuvre à l'auteur, dépossédé de celle-ci par ses propres personnages. Une relation dominant / dominé est donc instaurée entre auteur et personnage, et l'on constate que celle-ci est par la suite mise en péril, inversée ou confondue. En effet, Quinn se présente au début comme « a triad of selves » (Auster, 1990, 6), à la fois Daniel Quinn, William Wilson et Max Work. Ces trois rôles bien distincts se trouvent confondus en une seule personne, et la frontière entre chacune s'avère floue :

In effect, the writer and the detective are interchangeable. The reader sees the world through the detective's eyes, experiencing the proliferation of its details as if for the first time [...]
 He had, of course, long ago stopped thinking of himself as real. If he lived now in the world at all, it was only at one remove, through the imaginary person of Max Work [...] If Quinn had allowed himself to vanish, to withdraw into the confines of a strange and hermetic life, Work continued to live in the world of others, and the more Quinn seemed to vanish, the most persistent Work's presence in that world became [...] It was not precisely that Quinn wanted to be Work, or even to be like him, but it reassured him to pretend to be Work as he was writing his books, to know that he had it in him to be Work if he ever chose to be, even if only in his mind. (Auster, 1990, 9-10)

L'écriture devient alors un lien avec le monde, elle rompt la solitude et apporte la preuve d'une existence ancrée dans le réel : « [He] did not write solely to express himself, but to orient himself within his own life and take his stand in the world. » souligne Auster dans *The Art of Hunger*. (Auster, 1997, 96) L'écriture est vue ici comme une quête de sa propre identité par rapport au monde et à autrui. Elle a donc une double fonction : écrire pour savoir qui l'on est et, pour cela, écrire pour entrer en relation avec autrui. On retrouve alors le parallèle entre acte d'écriture et acte de détection. En effet, le rôle du détective correspond aussi aux deux fonctions de l'écriture : l'enquête lie le détective au monde extérieur et donne un sens à son existence. Le roman graphique expose visuellement les déviations identitaires de Quinn et l'amalgame entre auteur et personnage :



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 47)

Dans les cases ci-dessus, tout converge vers l'objectif commun de montrer l'auto-conversion de Quinn, qui annihile son identité et endosse celle du détective Paul Auster. Le phylactère à gauche montre l'effort d'appropriation de l'identité d'emprunt par Quinn, tandis que le narrateur omniscient éclaire sa démarche. La case de gauche, focalisée sur Quinn sous un angle extradiégétique, voit son champ resserré dans la case centrale pour rendre compte de la manière dont Quinn pense être perçu, à savoir comme un détective sûr de lui. On a en quelque sorte affaire ici à un *stream of consciousness* visuel, où le sujet focalisé reste le même, mais où la perception de ce sujet sur lui-même évolue. Ainsi, la case de droite resserre davantage encore le champ pour nous guider vers l'intériorité de Quinn qui disparaît désormais totalement sous le masque du privé dur à cuire. On note d'ailleurs qu'il s'agit d'un masque assez grossier, totalement impersonnel, qui souligne à nouveau ce simulacre d'*impersonation*. La planche ci-dessous joue à nouveau sur les confusions, tout d'abord entre les deux Paul Auster, l'un hésitant et

l'autre sûr de lui, puis entre les différentes figures auctoriales qui s'entrecroisent, symbolisées par le stylo à plume :



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 88)

Quinn, auteur de polars, se coule donc dans la peau de son personnage, tandis que le véritable auteur de *City of Glass*, Paul Auster, se révèle aussi être un personnage du roman, auteur pris par erreur pour un détective. Auteurs et personnages, écrivains et détectives, l'amalgame est constant et fait l'objet de l'étude de Madeleine Sorapure, « The Detective and the Author », tirée du recueil *Beyond the Red Notebook* :

We can say that the detective is successful only insofar as he is able to attain the position of the author, a metaphysical position, above or beyond the events in the text. No doubt, the satisfaction of reading traditional detective fiction [...] derives from the implicit assurance that detective and reader will eventually ascend to the position of the author. Recent anti-detective fiction, however, denies this satisfaction and instead portrays the detective's frustrated pursuit of authorial knowledge [...] Within the novel are several characters who are simultaneously authors and detectives, or more precisely, who are authors who choose to play the role of detective. This configuration – professional author / amateur detective – is not unusual. Indeed, we perceive a certain continuity between the activities of writing and investigating [...] In *City of Glass*, however, author-characters who take on the role of the detective are forced to radically revise their understanding of both authorship and detection. (Sorapure, 1995, 71-72)

Si l'on peut contester la notion de choix délibéré dans l'emprunt de l'identité de détective, qui s'apparente plutôt à un choix forcé, il est certain que l'amalgame des différentes fonctions au sein de la narration perturbe le déroulement du polar traditionnel et le mue en expérimentation métaphysique.

L'auteur expose sa propre démarche narrative dans une énième mise en abyme qui montre Paul Auster – le personnage écrivain, supposé initialement détective par erreur – exposer son analyse sur le véritable auteur de *Don Quixote* :

In this scheme, Don Quixote serves as a kind of "center elsewhere" in the world of the work: completely visible throughout the work as its enigmatic main character, yet nowhere visible as its mastermind and master plotter. In *City of Glass*, too, the author, like Don Quixote / Cervantes, disappears within a multi-layered maze of fictional embodiments, the author-characters. Narrative authority is displaced, undermining the privileged path of the access [...] to follow the author's intentions and design, but who finds instead Auster / Quinn fragmented within the text. (Sorapure, 1995, 84)

Reste donc au détective, et par là même au lecteur, à se mettre en quête d'un accès détourné au savoir omniscient du narrateur. Cette recherche de sens reste bien souvent suspendue et *The New York Trilogy* ne déroge pas à cette caractéristique. Dès les premiers paragraphes de *City of Glass*, le lecteur est confronté à l'incertitude et à la confusion : « Because he did not consider himself to be the author of what he wrote, he did not feel responsible for it and therefore was not compelled to defend it in his heart. » (Auster, 1990, 5) Cette affirmation dès l'incipit plonge le lecteur dans le malaise, étant donné qu'il fait traditionnellement confiance à l'auteur pour le guider à travers la lecture de son œuvre. Ici, l'absence de code auctorial déstabilise le lecteur et le place d'ores et déjà face au doute quant à l'exacte définition de l'auteur : le narrateur parle-t-il ici de Quinn alias William Wilson, ou englobe-t-il aussi l'auteur du roman lui-même, sur lequel le lecteur ne pourrait donc pas compter ? S'en suit un nouveau travail de sape autour du désir du lecteur de cerner les personnages du récit, à défaut de pouvoir se reposer sur l'auteur. Cependant, la personnalité confuse de Quinn est rapidement révélée, ôtant au lecteur tout réconfort à ce niveau :

Over the years, Work had become very close to Quinn. Whereas William Wilson remained an abstract figure for him, Work had increasingly come to life. In the triad of selves that Quinn had become, Wilson served as a kind of ventriloquist, Quinn himself was the dummy, and Work was the animated voice that gave purpose to the enterprise. If Wilson was an illusion, he nevertheless justified the lives of the other two. If Wilson did not exist, he nevertheless was the bridge that allowed Quinn to pass from himself into Work. And little by little, Work had become a presence in Quinn's life, his interior brother, his comrade in solitude. (Auster, 1990, 6-7)

Avant même de découvrir le détective du récit, le lecteur perçoit une image dépréciée de l'auteur de polar qui vit à travers son œuvre. L'intense isolement qui émane de Quinn participe au malaise entretenu chez le lecteur, effrayé par une telle dérive identitaire. Ainsi, une phrase qui aurait tout à fait pu figurer dans un polar traditionnel en référence au professionnalisme du détective, trouve son sens détourné afin de souligner la fragilité de Quinn, qui s'étirole au profit d'identités d'emprunt :

"No one can watch a person twenty-four hours a day. It's impossible. You'd have to be inside his skin."
"That's just the trouble. I thought I was."
(Auster, 1990, 108)

Le transfert, la compréhension absolue d'autrui et de soi, sont les idéaux auxquels aspire Quinn alors qu'il s'éloigne de plus en plus de lui-même en se glissant dans l'identité d'autres. Au lieu de voir l'enquête progresser, le lecteur assiste à l'échec de Quinn et, plus encore, à son auto-destruction. Si Quinn tente un instant de jouer les hommes forts, il se trouve au final plus démuné qu'au départ, encore moins convaincu de son existence, qui ne se rattache désormais plus à rien. Sa chute semble orchestrée par le narrateur omniscient, toutefois cet appui se voit de nouveau bouleversé vers la fin par l'intervention inattendue d'un ultime narrateur, qui fait perdre au lecteur ses derniers repères :

The account of this period is less full than the author would have liked. But information is scarce, and he has preferred to pass over in silence what could not be definitely confirmed. Since this story is based entirely on facts, the author feels it his duty not to overstep the bounds of the verifiable, to resist at all

costs the perils of invention. Even the red notebook, which until now has provided a detailed account of Quinn's experiences, is suspect. We cannot say for certain what happened to Quinn during this period, for it is at this point in the story that he began to lose his grip [...] At this point the story grows obscure. The information has run out, and the events that follow this last sentence will never be known. It would be foolish even to hazard a guess [...] I scolded [Auster] for not having taken a greater part in events. (Auster, 1990, 135, 157)

Prétendu ami du personnage Paul Auster, le narrateur révélé à la dernière minute n'arbore pas la position omnisciente de l'auteur maîtrisant son récit ; de nombreux pans de l'histoire manquent et le champ lexical de l'incertain est vaste : « scarce », « not...confirmed », « suspect », « not...certain ». Le narrateur se positionne plutôt comme celui qui restitue un récit qui n'est pas le sien, et se dédouane de son incomplétude en blâmant Quinn et surtout Auster, à qui il reproche son manque d'implication. Reproche ironique puisque ce narrateur providentiel est encore moins impliqué, et sa volonté de se baser uniquement sur des faits dénote une rigueur qui n'a finalement pas lieu d'être dans un récit où toute certitude est méticuleusement remise en cause.

Ghosts présente un schéma narratif semblable à celui de *City of Glass*. Si le narrateur reste le même tout au long du récit et se place du point de vue de Blue, il demeure si impersonnel et factuel dans sa narration que l'effet produit s'apparente plutôt à un point de vue externe, et le malaise et la méfiance sont à nouveau de mise pour le lecteur. Le flou identitaire est encore une fois présent dans les jeux de miroir qui tantôt opposent ou rapprochent Blue, Black et White. Si *City of Glass* s'appuie sur *Don Quixote* pour tisser un amalgame confus entre auteurs et personnages, *Ghosts* suit la lecture que Blue fait de *Walden*, qui symbolise ici l'antithèse du polar traditionnel car dépourvu d'action véritable et uniquement centré autour de préoccupations métaphysiques. Ce contraste renforce la perte de repères du lecteur, qui voit une nouvelle fois se confondre écriture et détection, personnage et auteur, éléments du polar traditionnel et introspection métaphysique :

He feels like a man who has been condemned to sit in a room and go on reading a book for the rest of his life [...] but if the book were an interesting one, perhaps it wouldn't be so bad. He could get caught up in the story, so to speak, and little by little begin to forget himself. But this book offers him nothing. There is no story, no plot, no action – nothing but a man sitting alone in a room and writing a book. That's all there is, Blue realizes, and he no longer wants any part of it. But how to get out? How to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room? As for Black, the so-called writer of this book, Blue can no longer trust what he sees. Is it possible that there really is such a man – who does nothing, who merely sits in his room and writes? [...] Consequently, Blue begins to suspect that Black is no more than a ruse, another one of White's hirelings, paid by the week to sit in that room and do nothing. Perhaps all that writing is merely a sham – page after page of it: a list of every name in the phone book, for example, or each word from the dictionary in alphabetical order, or a handwritten copy of *Walden* [...] This would make White the real writer then – and Black no more than his stand-in, a fake, an actor with no substance of his own. (Auster, 1990, 202-203)

Impossible d'extraire le véritable rôle de chacun, prémices d'un dénouement qui n'aura pas lieu. Le doute plane et le mystère reste entier : tout ceci peut ne jamais avoir existé, et dans le cas contraire, aucune réponse n'est apportée quant à la responsabilité des différents protagonistes puisque même la responsabilité de l'auteur est inexistante. *The Locked Room* souligne également cette déresponsabilisation de l'auteur et du personnage face à leurs actions et leur identité. Cette fois, Auster ne met pas sa propre trame

narrative en relief par rapport à une autre œuvre, mais il use de la mise en abyme lorsque le narrateur publie les manuscrits de son ami disparu, Fanshawe :

According to Stuart, people were beginning to say that there was no such person as Fanshawe. The rumor was that I had invented him to perpetrate a hoax and had actually written the books myself [...] I realized that once all of Fanshawe's manuscripts had been published, it would be perfectly possible for me to write another book or two under his name – to do the work myself and pass it off as his. I was not planning to do this, of course, but the mere thought of it opened up certain bizarre and intriguing notions to me: what it means when a writer puts his name on a book, why some writers choose to hide behind a pseudonym, whether or not a writer has a real life anyway. It struck me that writing under another name might be something I would enjoy – to invent a secret identity for myself – and I wondered why I found this idea so attractive. (Auster, 1990, 279)

Le statut de l'auteur – un repère identitaire jusqu'alors solide – est déprécié, soumis au plagiat, à l'usurpation. Le pseudonyme, auquel Paul Auster a lui-même recours pour écrire *Squeeze Play*, est vu sous un nouvel angle : s'il masquait traditionnellement le véritable nom de l'auteur pour diverses raisons, le pseudonyme marque ici la tromperie d'un auteur qui se substitue à un autre en usurpant son nom. Après de tels amalgames, on ne sait alors plus qui est ce « I » qui intervient à la fin de *The Locked Room*. En révélant ce qui relie les trois récits de *The New York Trilogy*, ce narrateur impalpable semble apporter un éclaircissement final qui se révèle plutôt un ultime brouillage des lignes narratives. Est-il l'ami du Paul Auster de *City of Glass* qui a recueilli les écrits de Quinn dans son carnet rouge ? Est-il ce narrateur impersonnel dans *Ghosts* qui tisse un réseau inextricable entre Blue, Black, White et Brown pour laisser le lecteur dans la déroute ? Est-il l'ami de Fanshawe qui raconte, cette fois dans *The Locked Room*, sa propre histoire puis la relie aux deux précédentes ?

The entire story comes down to what happened at the end, and without the end inside me now, I could not have started this book. The same holds for the two books that come before it, *City of Glass* and *Ghosts*. These three stories are finally the same story, but each one represents a different stage in my awareness of what it is about. I don't claim to have solved any problems. (Auster, 1990, 346)

Le lecteur avide de réponse, malmené dans ce récit qui s'emploie à le dérouter, parvient à la conclusion qu'il n'existe pas de conclusion. L'énigme du livre n'est pas à résoudre car il n'y a finalement ni crime ni mystère, hormis celui engendré par le détective lui-même : si solution il y a, elle reste enfermée dans la *locked room* de son esprit. Impossible en effet de résoudre quelque énigme que ce soit dans la cacophonie des voix narratives, dont le but avoué reste finalement l'exploration métaphysique. La trame du polar se révèle en cela un outil précieux – un moyen et non plus une fin – de par les nombreuses attentes qu'il suscite habituellement. En bouleversant les mécanismes du polar, devenus trop routiniers, le lecteur ne se cache plus derrière un jeu de rôles auquel il est bien rôdé, celui d'un lecteur aux attentes déjà connues qui recherche la surprise tout en s'attendant à la trouver, celui d'un polar prêt à lui offrir le rituel auquel il est déjà préparé. Privé de cet échange rassurant, le lecteur se trouve en position vulnérable ; le détective, perdu dans le floutage des identités, ne lui offre plus son aspect rassurant, et voilà le lecteur imprégné de cette mise en doute. On touche alors aux replis les plus secrets de l'intériorité du détective, qui joue tout de même encore le rôle de projection

du lecteur dans l'univers du roman. Parmi ces facettes les plus obscures, le polar métaphysique se penche alors très souvent sur un repli quasi fœtal, la relation filiale et la figure paternelle, elles aussi objets de remise en cause contemporaine.

3.2.3 Confusions pères/fils

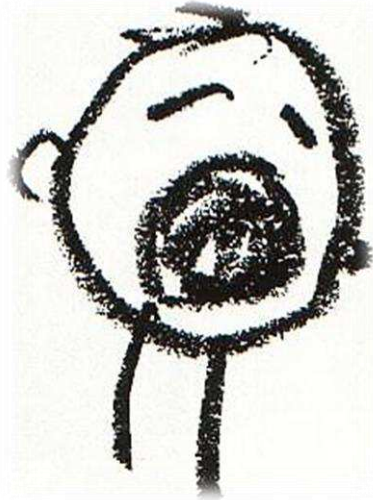
L'analyse psychologique n'est souvent utilisée dans le *hard-boiled* que pour éclairer et comprendre les agissements du coupable. Ouvrir le lecteur à la psychologie du détective se définit alors comme une caractéristique clé du polar métaphysique. Ainsi ramené à lui-même, le détective se recentre sur les fondements de sa condition d'homme, au détriment de l'enquête. La thématique de la filiation, et en particulier les liens entre pères et fils, constituent un champ d'exploration propre à la fois au polar métaphysique et à la tradition littéraire juive-américaine. *City of Glass* bouleverse ainsi les limites entre auteurs et personnages, écrivains et détectives – relations pour lesquelles il existe un lien filial – mais brouille aussi la frontière entre pères et fils. Dans *Paul Auster's City of Glass*, Quinn est représenté sous un double aspect : d'une part en père qui a perdu son fils, et d'autre part en recherche de figure paternelle à travers son héros Max Work. La représentation traditionnelle du détective dur à cuire en *trench coat* et chapeau de feutre est contrastée par la tendresse du père bordant Quinn dans son lit :



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 7)

La rupture entraînée par la mort de son fils ouvre sur une extrême fragilité et la quête de repères rassurants, ici la figure du père. Lorsque Quinn rencontre Paul Auster, il fait face à celui qu'il aurait dû être : un écrivain heureux entouré de son épouse et de son fils. Cette rencontre lui rappelle avec souffrance son fils disparu, et ravive aussi sa vulnérabilité. Le fait que Quinn et le fils d'Auster se prénomment tous deux Daniel le ramène en effet au stade infantin et à une nouvelle source de confusion identitaire,

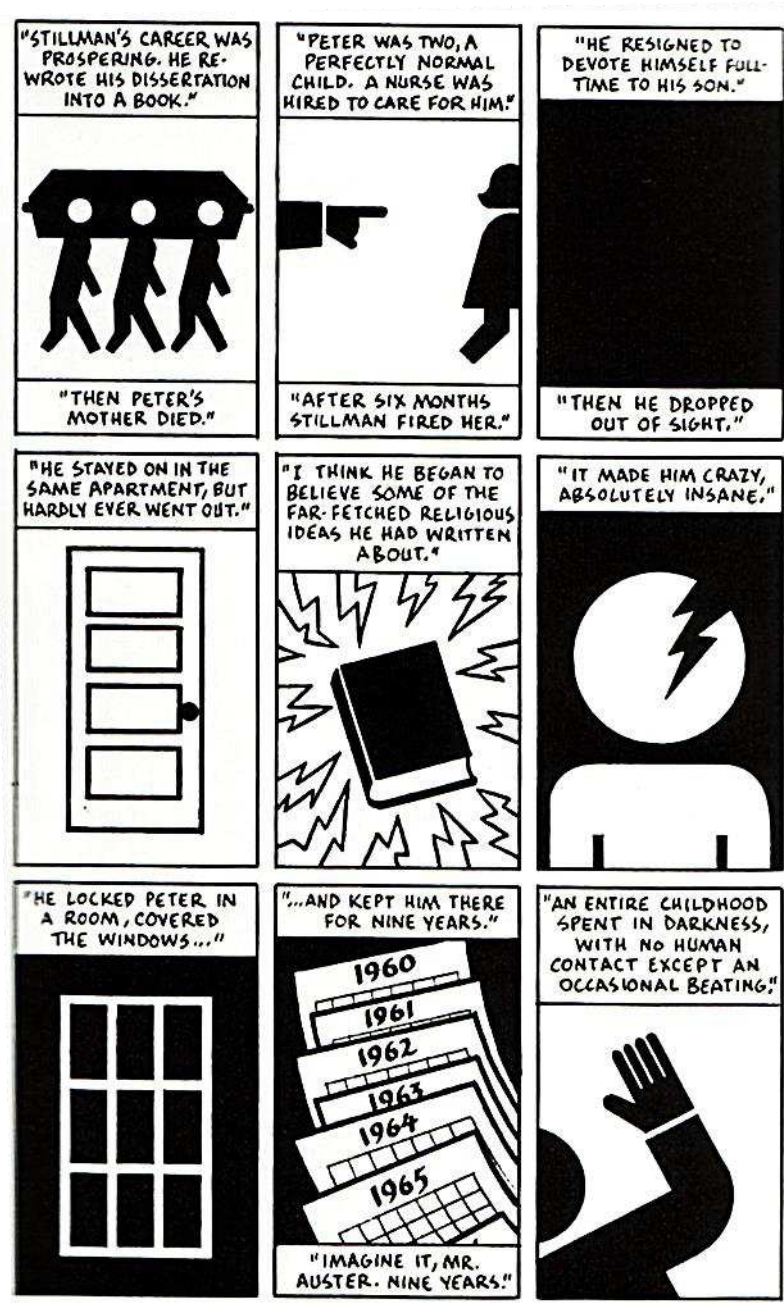
évoqués graphiquement par l'apparition récurrente d'un dessin d'enfant en souffrance, qui apparaît chaque fois que Quinn se trouve en détresse psychologique :



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 7, 33, 52, 104, 119)

Là encore, l'illustrateur met en image les pensées les plus intimes de Quinn. Ce choix narratif, tracé à la craie grasse, diffère du texte d'origine et du trait généralement employé dans l'adaptation graphique. Il aspire ainsi à dévoiler jusqu'à l'inconscient du personnage.

Il existe d'autre part une confusion entre Peter Stillman père et fils : non seulement ils portent le même nom, mais leur relation est pour le moins perverse, comme le résume cette planche particulièrement dense tirée du roman graphique :



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 27)

Cette fois, les maltraitements de Stillman ne sont pas restitués avec l'empathie du maladroit dessin d'enfant qui hurle sa souffrance. Des pictogrammes ont été choisis ici, permettant d'une part de résumer le long récit de Virginia Stillman, et d'autre part de créer une distance avec le lecteur, qui est donc amené à s'identifier davantage à Quinn. En revanche, si l'on considère que le récit de Virginia est destiné à Quinn, on peut alors percevoir la scène de son point de vue à lui et interpréter la froideur des pictogrammes comme le compte-rendu méthodique et détaché du détective qu'il tente d'incarner auprès d'elle.

La question de la paternité est enfin abordée dans *The Locked Room*, où les relations ambiguës et incestueuses sont au cœur du récit. En quête de lui-même, le narrateur doit

trouver sa place, et en particulier par rapport à Fanshawe, sa mère, son épouse et son fils. La naissance de Paul, fils de Sophie et du narrateur, permet à ce dernier de trouver son premier ancrage véritable dans la famille, et sa place de père et d'époux est désormais légitime et non plus usurpée. Toutefois, l'apparition d'un nouveau Paul ajoute encore à la confusion identitaire. La relation filiale constitue aussi la clé de voûte des polars de Jonathan Lethem, comme le suggère le titre *Motherless Brooklyn. Gun, with Occasional Music* souligne, quant à lui, les séquelles causées par l'absence de figure paternelle dans une société futuriste où la croissance des enfants est démultipliée par des manipulations scientifiques, créant ainsi des « babyheads » :

"Who is your father, Barry?"

"I don't have a father [...] my father is Dr. Theodore Twostrand. That's the inventor of the evolution therapy. He's everybody's father."

"You're a member of a family, Barry. It may not be much of a family, and you may want nothing to do with it, but that doesn't change anything."

(Lethem, 1994, 151-152)

La cellule familiale et l'acquisition progressive de l'expérience sont détruites ; l'auteur présente une société extrême, vouée au chaos car profondément ancrée dans la solitude, sans le moindre repère. Dans *Motherless Brooklyn*, Franck Minna joue pour les Minna Men orphelins le rôle de substitut de la figure paternelle. Celle-ci se trouve galvaudée par l'ambiguïté de Minna à leur égard. Sans nier une affection dissimulée sous une profonde barrière d'idées préconçues – virilité, volonté de paraître, crainte des jugements extérieurs...etc. – Minna profite de leur naïveté et de leur besoin de repère paternel pour servir ses intérêts. Objectivement, Minna a plus l'étoffe du petit malfrat que du chef de bande, cependant il acquiert pour ses quatre protégés un statut héroïque qui suscite admiration et respect malgré des prises de conscience ponctuelles, notamment au contact des deux « clients » auxquels Minna doit l'obéissance, Matricardi et Rockaforte :

"Say hello to Mr. Matricardi," said Minna.

"Yo," said Danny. Minna punched him on the arm.

"I said say hello to Mr. Matricardi."

"Hello," said Danny sulkily. Minna had never required politeness [...] but we felt the change in Minna, the fear and tension [...] I thought I heard him gulp, actually.

(Lethem, 1999, 61)

Toutefois, pas question pour les Minna Men de remettre en cause la figure paternelle qu'ils se sont appropriée ; leur nécessité d'avoir un référent dans un monde où ils ignorent presque tout vaut bien ce mensonge quant à la véritable personnalité de Minna. Dans tous les cas, les polars de Lethem soulignent le repli des protagonistes vers un statut d'enfant dont ils ont été privés. Devenu adulte, Essrog doit, pour tenter de résoudre sa crise identitaire, revenir à ce statut originel, s'ancrer dans une filiation de substitution pour se munir de la base affective nécessaire à sa place d'homme, notamment dans sa tentative de relation amoureuse avec Kimmery.

Les romans de Jerome Charyn offrent, quant à eux, un double ancrage ; ils se concentrent non seulement sur le rôle du fils, mais aussi sur la propre paternité du

détective, au sens propre comme au figuré. Michael Woolf analyse en ces termes les enjeux des relations filiales dans la quête identitaire d'Isaac Sidel :

In Marilyn the Wild, Isaac is at the centre of a network of fathers. He searches for his own, and seeks and fails to protect his wayward daughter and Coen, his surrogate son. He moves between the position of a child 'giggling like an idiot boy who'd escaped from his father's house' and 'Isaac the Pure', humanised by suffering and compassion, the Old Testament patriarch and protector of the dispossessed [...] The complex interweaving of parent-child relationships permeates the novels and Isaac's role is to dramatise those relationships, to pursue a solution to the insoluble, to seek to find answers to the turmoil of fragmented parent-child relationships. Isaac thus begins to represent a recurrent concern in Jewish-American writing, the alienation of generation from generation. In *Secret Isaac*, his attempts to solve a crime are futile precisely because the 'crime' is a metaphor of the fragmentation and breakdown characteristic of this view of human relationships. (Woolf, 1988, 136-137)

La relation filiale est placée au centre des préoccupations de Sidel, et plus généralement de la série de romans qui lui est consacré. Il a beau être confronté aux enquêtes les plus complexes, c'est finalement l'énigme des relations humaines, et des relations filiales en particulier, qui donne à Sidel le plus de fil à retordre. Il comprend mieux les lois des Familles mafieuses que les mécanismes obscurs qui animent sa propre famille : sa fille instable et rebelle, son ex-épouse distante, son frère qui dépend encore de lui, et surtout son père expatrié en France :

Isaac's dad had abandoned the Sidels, had gone to Paris to paint. And Isaac was left with a baby brother, Leo, and his mom, who'd opened a junk shop. He stole to keep alive, and to burn out some of the anger against his dad. He felt orphaned, like McCardle. The boy wore Isaac's own internal weather. Isaac's dad came back after a while. But he was no longer part of the family. He was like a man in a haunted house. He left for Paris again when Isaac was eighteen. And Isaac abandoned college to get married and become a supercop. (Charyn, 1990, 23-24)

Le départ de Sidel père influe considérablement sur le devenir d'Isaac, qui hérite dès lors du rôle de chef de famille laissé vacant par son père, doublé de ses nouvelles responsabilités de policier. Sidel rentre brutalement dans la vie adulte et, s'il donne l'apparence d'un homme assuré qui accède aux plus hautes fonctions professionnelles, sa vie personnelle reste perpétuellement instable. La perte par sa faute de son protégé Manfred Coen redouble la culpabilité et le sentiment d'échec dans les relations que Sidel entretient. On comprend alors mieux pourquoi il affectionne tant les missions en sous-marin, qui constituent sa seule opportunité de poser un moment le fardeau de ces relations tumultueuses sans ressentir trop de culpabilité. David W. Madden souligne la manière dont Charyn présente une vision très noire de la cellule familiale, dont les fractures engendrent l'instabilité et la fragilité chez l'individu : « Again and again Isaac must confront his own painful, domestic demon – his father's desertion of his family, which interrupted the young man's education and more importantly stunted his capacity to love and accept those closest to him. » (Madden, 1992, 166) La blessure ne guérit jamais par la suite ; Isaac est souvent montré en pleurs, réclamant tel un enfant l'affection de sa fille ou de Margaret Tolstoy, qu'il ne peut s'empêcher d'aimer depuis sa jeunesse.

Par ailleurs, un réseau étroit de relations filiales se tisse autour du personnage central. Ses relations familiales difficiles trouvent un écho dans la myriade de personnages

annexes avec qui il noue des liens de substitution pour recréer un schéma filial brisé par le départ de son père :

In the Isaac novels an intricate mosaic of isolated parents and children mirror one another [...] The essential failing for which Sidel blames his father is recapitulated in his relationship with Coen. He creates a self for Coen, establishes a relationship of dependence, and then withholds affection and ultimately protection [...] In *Marilyn the Wild* the estrangement between Sidel and his daughter is mirrored by the alienation of a childhood friend, Philip Weil, from his teenage son Rupert [...] In *Secret Isaac* the levels of estrangement grow deeper and more complex. Sidel desperately wants to save a young prostitute, Annie Powell, whom he tries to adopt away from her pimp, Dermott Bride, who, as coincidence has it, was once a protégé of Sidel's. He regards them as his family, but again his "children" meet violent fates, and he is additionally unsuccessful in becoming a "real" father to the child he has illegitimately sired by the wife of a political antagonist. (Madden, 1992, 167)

La cellule familiale est montrée comme défectueuse, elle ne garantit plus la sécurité et cause même un déséquilibre irréversible. L'unique modèle stable reste la famille d'antagonistes, les Guzmann. Les mères des cinq enfants Guzmann sont absentes : seul le lien père / fils est mis en avant. Malgré les revers et expatriations, le patriarche assure la cohésion familiale et incarne une figure emblématique enviée par Sidel qui, en dépit d'une frénésie de relations filiales de substitution, ne parvient pas à surmonter sa fracture originelle :

Looking for a dad – biological father, teacher, role model, superior, competitor, and victim – is what every bumper, every Œdipus, is doomed to do [...] Charyn's characters can't find a beginning. And so his stories take the form of mysteries, retrospective searches for a starting point. His bumpers and commissioners hunt furiously for an explanation to the multiple adversaries who inhabit and inhibit their orphaned lives. Charyn draws "webs" of contingent relationships that lead in all directions and tie things together without providing any point of origin or reference. (Patten, 1992, 177-178)

L'entrée de Sidel dans la police au moment du départ définitif de son père laisse entrevoir un rapprochement évident ; résoudre les enquêtes répond au besoin de trouver une solution aux problèmes d'autrui, et par là même aux siens. Au croisement d'Œdipe et de Sisyphe, Sidel est condamné à revivre la même blessure tout au long de ses relations filiales. Son métier, quant à lui, n'apaise que provisoirement sa soif d'aboutissement car tout succès est remis en cause à chaque nouvelle enquête.

La symbolique du genre amène ainsi le lecteur vers une redécouverte du personnage du détective à travers les images du *geek*, du raté, de sa quête de liens au monde, admirablement résumée par Jonathan Lethem dans notre entretien : « ...and the detective becomes a clown, a ghost, a metaphor. » (Lethem, 2004) Voyons dans quelle mesure ce détective peut se poser en métaphore du monde contemporain.

3.3 Un anti-héros postmoderne

3.3.1 Figures masquées

Représentation la plus immédiate du pluralisme identitaire dans le polar métaphysique, le masque suggère tout à la fois le mystère, le secret, le double, la menace, mais aussi la protection, le refuge... Les occurrences les plus fréquentes dans les polars des trois auteurs montrent l'antagoniste masqué, au propre comme au figuré, afin d'échapper au détective. Parfois encore, le détective lui-même apparaît masqué pour palier un manque d'assurance. Dans tous les cas, le masque constitue un élément supplémentaire associé à la représentation, à la scène urbaine. Dans *Ghosts*, Paul Auster met en scène un personnage masqué que Blue suppose être White. La présence du masque va totalement changer le cours de l'enquête : Blue pensait jouer un tour à son commanditaire, il se trouve pourtant déstabilisé et perd, à compter de ce moment, tout contrôle sur les événements. L'apparition de l'homme masqué relève du grotesque de par la nature du masque et le déroulement de la scène :

Blue finally catches sight of the mask – a mask of the sort that children wear on Halloween, made of rubber and portraying some hideous monster with gashes in his forehead and bleeding eyeballs and fangs for teeth. The rest of him is perfectly ordinary [...] Blue sees a number of people laughing and pointing at him. (Auster, 1990, 198)

La scène entre en total décalage avec les attentes traditionnelles du polar. Le lecteur et le personnage se trouvent déstabilisés : chacun se comportait jusque là selon un modèle bien défini par le genre, cependant l'intervention du personnage masqué rompt le fil du récit. Ni le lecteur ni Blue ne savent à quoi s'attendre ni quelle attitude adopter par la suite. L'irruption du personnage masqué brise la traditionnelle linéarité de l'énigme vers sa solution et ouvre sur l'inconnu : le détective et le lecteur ne peuvent plus se reposer sur leur fil d'Ariane, d'où un sentiment commun de mise en danger. Blue se trouve dans un flou complet à propos de l'enquête qui lui est confiée sur Black. Tous ses repères ont disparu : les repères spatiaux sont décrits de façon très abstraites, il est coupé de son entourage personnel et professionnel... De son côté, le lecteur, en plus de ne trouver dans ce polar que peu d'éléments conventionnels, perd d'autant plus ses repères visuels dans un texte où aucune ponctuation ne distingue le dialogue du récit. Ce flou narratif fait écho au malaise de Blue, entravé dans son enquête :

so much as a wise fool, a saint of penury living in the margins of society. A trifle daft perhaps, but harmless: he exudes a sweet indifference to the world around him, for since everything has happened to him already, nothing can disturb him anymore.

Blue posts himself in a suitable spot across the street, takes a fragment of a broken magnifying glass from his pocket, and begins reading a crumpled day-old newspaper that he has salvaged from one of the nearby garbage cans. Two hours later, Black appears, walking down the steps of his house and then turning in Blue's direction. Black pays no attention to the bum—either lost in his own thoughts or ignoring him on purpose—and so as he begins to approach, Blue addresses him in a pleasant voice.

Can you spare some change, mister?

Black stops, looks over the disheveled creature who has just spoken, and gradually relaxes into a smile as he realizes he is not in danger. Then he reaches into his pocket, pulls out a coin, and puts it in Blue's hand.

Here you are, he says.

God bless you, says Blue.

Thank you, answers Black, touched by the sentiment.

Never fear, says Blue. God blesses all.

And with that word of reassurance, Black tips his hat to Blue and continues on his way.

The next afternoon, once again in bum's regalia, Blue waits for Black in the same spot. Determined to keep the conversation going a little longer this time, now that he has won Black's confidence, Blue finds that the problem is taken out of his hands when Black himself shows an eagerness to linger. It is late in the day by now, not yet dusk but no longer afternoon, the twilight hour of slow changes, of glowing bricks and shadows. After

(Auster, 1990, 204)

Par delà les multiples identités empruntées par Quinn, le masque est également un élément présent dans *City of Glass*. Les Stillman restent tous trois empreints de mystère : Stillman Senior est à la fois perçu comme un homme dangereux proche de la folie et comme un vieillard inoffensif, tandis que son fils se présente sous de multiples facettes extravagantes, de « Mr. Sad » à « Peter Nobody » (Auster, 1990, 23, 25). Quant à Virginia, elle affiche une attitude à la fois distante et séductrice qui déroute Quinn et ne lui permet pas non plus de la cerner :

After such a promising start, he felt certain that he would eventually find Mrs. Stillman in his arms. But his employer had rapidly retreated behind the mask of business and not once referred to that isolated moment of passion. Perhaps Quinn had been misguided in his hopes, momentarily confusing himself with Max Work, a man who never failed to profit from such situations. Or perhaps it was simply that Quinn was beginning to feel his loneliness more keenly. (Auster, 1990, 77)

Devant une attitude aussi déstabilisante, à la fois proche des codes de la femme fatale et en rupture avec ces derniers, Quinn ne trouve de protection que dans le rôle de détective qu'il s'est donné, celui de Max Work / Paul Auster. En empruntant l'identité du héros de ses romans, Quinn se plonge dans une perception romanesque de sa discussion avec

Virginia, qu'il lit à l'aune des codes traditionnels du rôle qu'il lui attribue au sein du genre. Il y voit une tentative de séduction de la part de celle-ci, et sait que c'est un élément récurrent dans le travail d'un détective de polar. Ce n'est qu'en y repensant par la suite qu'il réalise qu'il a peut-être imaginé ce jeu de séduction. En se plaçant du point de vue d'un personnage de polar, Quinn s'éloigne doublement de la réalité : d'une part il ne connaît du métier de détective que les clichés littéraires, et d'autre part, il se laisse aller à son attraction pour Virginia et perd sa vision objective de l'enquête. Les différents niveaux de fiction se mélangent donc : le masque permet une mise en abyme du personnage qui crée et endosse lui-même un personnage et perçoit ses interlocuteurs comme des personnages à leur tour. Virginia Stillman devient à ses yeux la femme fatale incontournable des polars, cependant le lecteur ignore si l'attitude de Virginia est véritablement charmeuse ou si elle est le fruit de l'imagination de Quinn. La version graphique, avec les pictogrammes vus plus haut, n'apporte pas non plus de réponse sur ce point. Le narrateur n'intervient d'ailleurs que bien après, dans *The Locked Room*, et aborde la confusion entre réalité et fiction à travers le personnage de Sophie Fanshawe :

By publishing Fanshawe's work, by devoting herself to a man who was no longer there, she would be forced to live in the past, and whatever future she might want to build for herself would be tainted by the role she had to play: the official widow, the dead writer's muse, the beautiful heroine in a tragic story. No one wants to be part of a fiction, and even less so if that fiction is real. (Auster, 1990, 265)

L'accent est mis sur le rôle joué par les deux seuls personnages féminins de *The New York Trilogy*. Définies par leurs fonctions auprès de leurs maris – Peter Stillman et Fanshawe – elles acquièrent un nouveau statut aux yeux des hommes qui les convoitent en endossant des rôles censés assurer leur pouvoir de séduction. Quinn prend le masque de Max Work pour réécrire sa rencontre avec Virginia sous l'angle du polar traditionnel où détective et femme fatale devisent selon des conventions bien définies. D'autre part, le narrateur de *The Locked Room* se glisse dans la peau de son meilleur ami Fanshawe et hérite ainsi d'une place à laquelle il ne parvenait pas à accéder par lui-même : être aimé de Sophie et reconnu pour ses talents littéraires. La femme dans *The New York Trilogy* représente l'idéal à atteindre pour lequel le détective ne se sent pas à la hauteur. La quête amoureuse, tout comme la quête identitaire, ne vont plus de soi au cœur du monde urbain contemporain. Pour coller malgré tout aux codes du traditionnel *happy ending*, qui constituent une nouvelle fois un repère purement fictif, il est alors prêt à mentir et se mentir pour présenter une image plus aimable de lui-même, pour perdre au final sa véritable identité derrière ce masque : « Since he was technically Paul Auster, that was the name he had to protect. Anything else, even the truth, would be an invitation, a mask to hide behind and keep him safe. » (Auster, 1990, 89) La notion de héros se voit donc là encore dépréciée : le justicier en quête de vérité doit masquer sa fragilité dans le mensonge d'une identité usurpée.

Squeeze Play aborde aussi le thème du masque et de la scène urbaine dans laquelle le détective doit s'intégrer par son rôle. On perçoit la métaphore théâtrale à travers cet

exemple : « By the time I towelled myself down and started shaving, I was beginning to think about auditioning for a role in the human race. » (Benjamin, 1990, 71) Une nouvelle fois, les personnages féminins, ici l'ex-femme de Klein et Judy Chapman, l'épouse de son client, sont les catalyseurs d'une prise de conscience chez le détective. Elles le ramènent au monde en l'extrayant de la marginalité inhérente à sa profession : « Until now I had been a rather enigmatic figure, a mysterious investigator who did mysterious things, a man without a life. Suddenly I was a real person. » (Benjamin, 1990, 167) Lorsque Judy apprend l'existence de la femme et du fils de Klein, celui-ci n'est plus perçu comme un personnage standardisé. Il acquiert une valeur humaine exacerbée par la relation de séduction qui le lie à Judy. La difficulté des relations homme / femme est donc ici soulignée par la nécessité de se glisser dans la peau d'un personnage rassurant pour s'exposer au regard féminin. Le détective du polar métaphysique doit emprunter au héros de polar traditionnel l'assurance qui lui fait défaut dans son enquête comme dans sa relation à autrui.

C'est aussi un personnage féminin qui amène le thème du masque dans *Gun, with Occasional Music*, lorsque Celeste, l'épouse de la victime, joue les femmes fatales auprès de Metcalf :

"You make it sound like if I help you, I gain a valuable friend," she said carefully. "But in my experience tough guys don't make such good friends" [...]
"You keep peeling off the mask," I said sourly. "But there's always another one underneath." (Lethem, 1994, 24)

Là encore, le dialogue part sur les bases du polar traditionnel avec ses personnages types : Celeste évoque une certaine expérience des *tough guys* tandis que Metcalf connaît les pièges d'une telle femme. L'échange a donc lieu entre stéréotypes qui jouent un rôle prédéfini. Celeste endosse brièvement l'attitude de la femme fatale puis disparaît, tandis que Metcalf assure le rôle de *tough guy* à plus long terme et révèle à nouveau sa vulnérabilité après le départ de Celeste en se droguant. La réalité devient plus acceptable derrière ce masque chimique. Les différents masques endossés par Metcalf forment d'ailleurs un paradoxe intéressant : le masque du drogué l'apparente à ses semblables tandis que celui du détective le marginalise. L'une et l'autre démarches montrent un « moi » clivé qui se veut indépendant mais reste assujéti au système. Le recours au masque reste donc une solution temporaire et illusoire de contrôle de soi et de l'image donnée à autrui :

Blue starts busying himself with another disguise. This time it's the Fuller brush man, a trick he has used before, and for the next two hours he patiently goes about giving himself a bald head, a moustache, and age lines around his eyes and mouth, sitting in front of his little mirror like an old-time vaudevillian on tour. (Auster, 1990, 218)

Le personnage ressent cependant rapidement les effets délétères d'un tel imbroglio identitaire : noyé dans les apparences, le détective devient impalpable, aussi bien vis-à-vis des autres que de lui-même.

3.3.2 Figures solitaires

Isaac Sidel incarne le détective solitaire par excellence. Présenté comme un original, voire un marginal, ses techniques restent tout à fait inhabituelles, en décalage avec sa haute position hiérarchique. Ainsi, il n'hésite pas à se faire passer pour un clochard afin d'infiltrer des réseaux mafieux pendant plusieurs mois. Il se déconnecte alors totalement de sa vie et dort dans un foyer pour sans-abris et apprécie de se libérer de ses soucis sous ce masque :

He drifted downtown like the lone wolf that he was. He could have stopped any police car and hitched a ride. But he felt like walking, a fool in his cape, with a top hat that was a hundred years old. People stared at him. A woman offered him a dime, thinking he was a beggar who'd come out to haunt the streets of Manhattan in carnival clothes [...] Who would have ever dreamed it was the police commissioner? [...] Still, it was delicious to think about... (Charyn, 1990, 112-113)

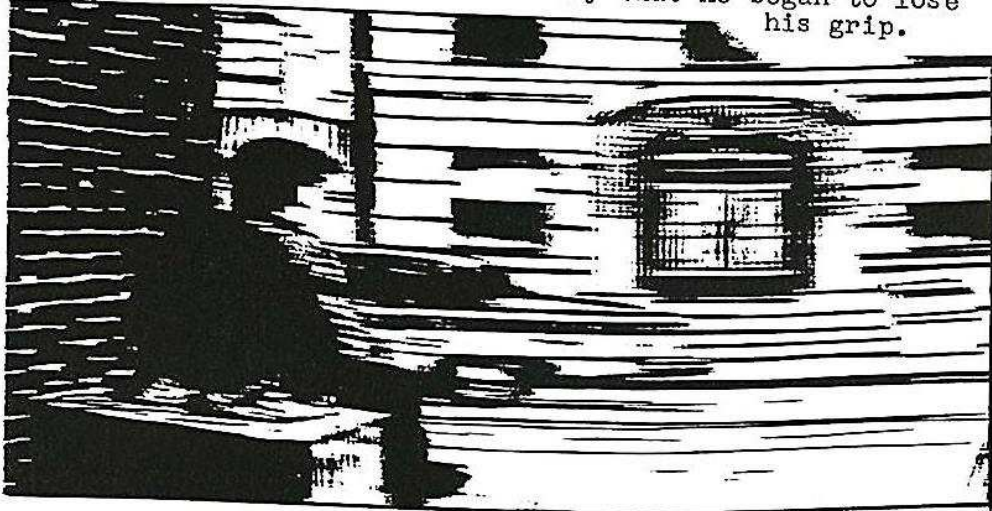
Ce passage illustre le plaisir d'Isaac à disparaître, à voir sans être vu. Cela lui procure une sensation d'invulnérabilité : il peut agir contre les autres mais, sous ce masque, personne ne peut lui nuire. Toutefois, s'il goûte aux avantages de cette situation en retrait, les effets délétères le touchent rapidement :

Isaac's face was on the cover of *New York* magazine. "Megacop" they called him. A Dutch television crew arrived to chat with Isaac. They called him *El Grande* in Mexico and Madrid. He was Sidel, *le Superflic*, in *Paris Match*. But Isaac suffered a decline. His hero status separated him from most other men in the Department. He was Isaac the Untouchable. (Charyn, 1990, 139)

Perdu parmi ces surnoms héroïques, Sidel subit une mise à l'écart bien plus douloureuse que celle qu'il a délibérément choisie dans sa mission en sous-marin. Il n'a qu'une envie : disparaître à nouveau dans l'anonymat. Cette fuite souligne le recours vers la facilité d'une identité-relai qui lui permet de ne pas assumer les difficultés de sa véritable identité. Le repli sur soi qui vient généralement en réponse à une menace extérieure est alors dépassé pour se muer en recours à un autre que soi, une identité-écran qui protège bien mal le détective.

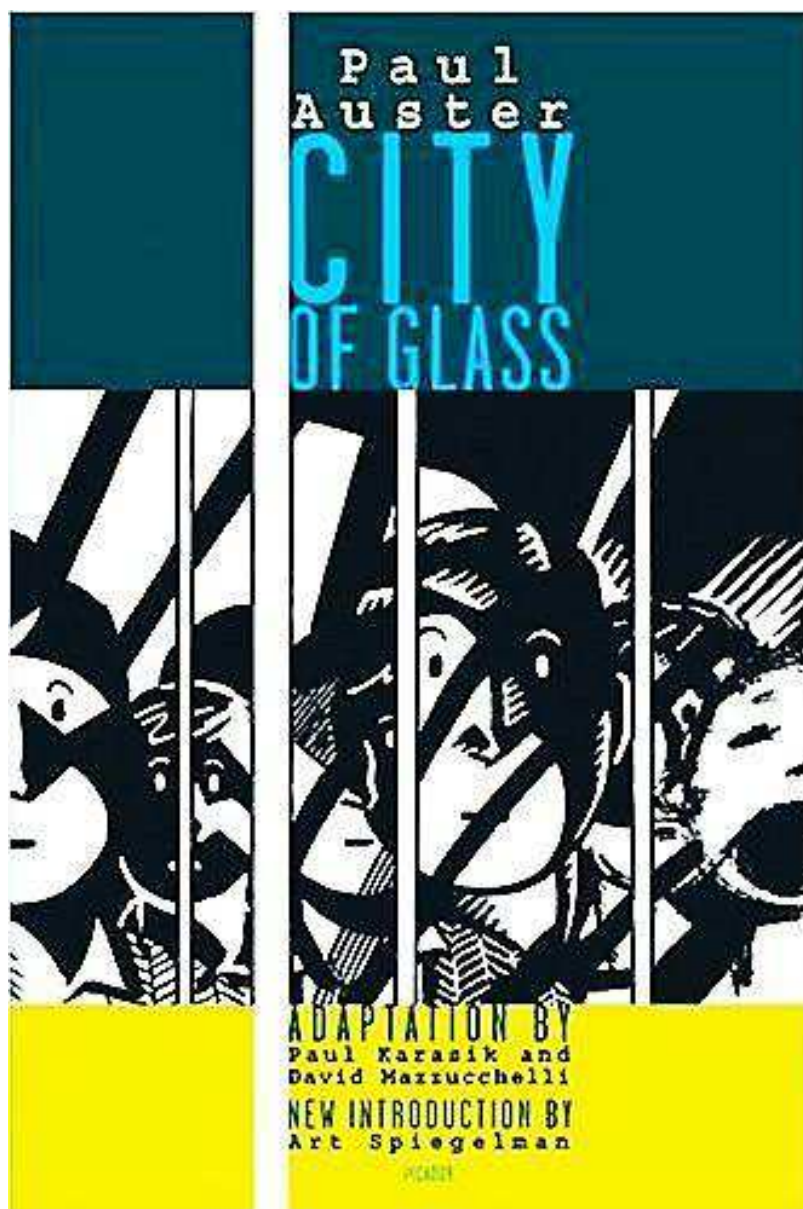
Replié sur ce conflit identitaire, le protagoniste perd progressivement le fil de sa vie, et ses contacts avec l'extérieur sont presque exclusivement relayés par une identité d'emprunt. Il devient alors de plus en plus imperceptible aux yeux du monde, happé par la ville et masqué sous ses alias :

For it is at this point in the story that he began to lose his grip.

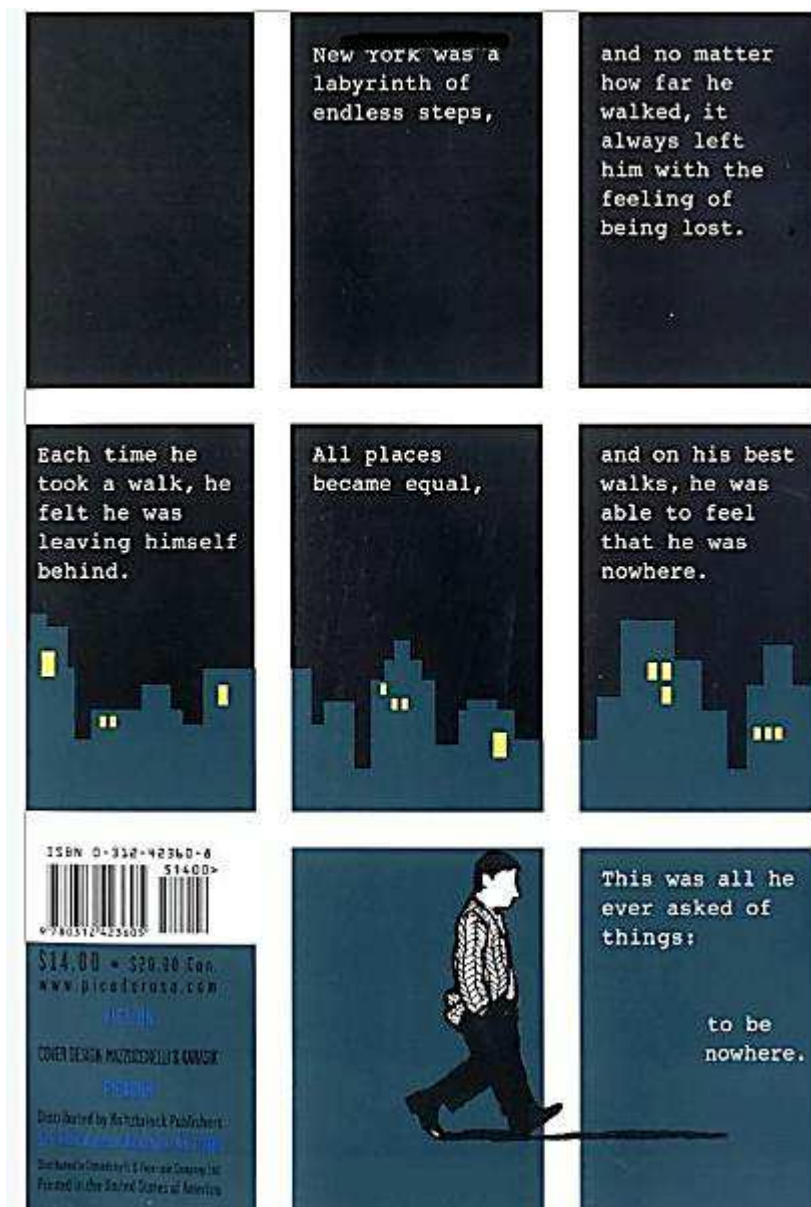


(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 95)

Cette case, tirée de la version graphique de *City of Glass*, se fait vectrice de l'intériorité de Quinn mis au ban de l'espace urbain. Ainsi, le phylactère « he began to lose his grip » semble décrire Quinn tout autant que le dessinateur, dont le trait devient flou. De même, la couverture de l'édition 2004 de l'album réunit Quinn et ses alias derrière les barreaux, à la fois d'une cage et d'une page de bande dessinée, offrant ainsi une représentation littérale de l'esprit confus du protagoniste, marqué par de nombreuses zones d'ombre :



La quatrième de couverture renforce le parti-pris éditorial de présenter le récit d'une part comme celui d'un être urbain – et non pas avant tout d'un détective – qui lie ses états d'âmes à la ville qui l'entoure, et d'autre part comme une œuvre avant tout graphique, comme l'atteste le découpage en cases, déjà suggéré sur la première de couverture :



(Auster, Karasik, Mazzucchelli, Spiegelman, 2004, première et quatrième de couverture)

Cette progression vers la perte de soi est abordée dans le roman *City of Glass* autour d'une démarche logiquement moins centrée sur l'image que sur l'écriture. Alors que Quinn traverse une crise intérieure de plus en plus profonde, il ressent le besoin d'écrire dans son carnet rouge à propos des sans-abris qu'il croise dans ses promenades :

He felt an urge to record certain facts, and he wanted to put them down on paper before he forgot them.

Today, as never before: the tramps, the down-and-outs, the shopping-bag ladies, the drifters and drunks. They range from the merely destitute to the wretchedly broken. Wherever you turn, they are there, in good neighborhoods and bad [...] Even though they seem to be there, they cannot be counted as present. (Auster, 1990, 129, 131)

Cette prise de conscience a lieu précisément au moment où il se trouve écarté de ses semblables : incapable de rejoindre les Stillman comme convenu, Quinn entreprend une très longue marche d'oubli dans Manhattan. C'est dans ce contexte d'extrême fragilité qu'il ressent une proximité nouvelle avec les sans-abris. Peu après, il se laisse glisser lui-même dans la précarité de la rue, poussé par l'étrange paradoxe de s'accrocher

désespérément à son enquête pour ne pas sombrer dans un non-sens, alors que c'est précisément cet acharnement inutile qui le pousse à l'acte insensé de se laisser couler jusqu'à devenir imperceptible aux yeux des passants :

How he managed to keep himself hidden during this period is a mystery. But it seems that no one discovered him or called his presence to the attention of the authorities [...] Remarkable as it seems, no one ever noticed Quinn. It was as though he had melted into the walls of the city [...] Quinn had always thought of himself as a man who liked to be alone. For the past five years, in fact, he had actively sought it. But it was only now, as his life continued in the alley, that he began to understand the true nature of solitude. He had nothing to fall back on anymore but himself. (Auster, 1990, 139)

Cette dernière phrase révèle que Quinn est d'une certaine manière conscient qu'il ne verra plus jamais les Stillman, que l'enquête est close. Blessé par le monde extérieur, il s'en détache à la fois volontairement – il ne souhaite plus être vu de ses semblables – et involontairement, puisque c'est l'échec de son entreprise qui le conduit à la décision extrême de se fermer définitivement au monde.

Un détachement similaire a lieu dans *Ghosts*, accentué par la froideur du présent de narration qui semble, comme dans *Travels in the Scriptorium*, figer le récit dans une inquiétante intemporalité. L'échec de la surveillance de Black ramène ainsi Blue à lui-même, à la profonde solitude dans laquelle cette affaire l'a plongé :

He has enclosed himself so thoroughly in his own thoughts that Black no longer seems to be there. The drama is Blue's alone, and if Black is in some sense the cause of it, it's as though he has already played his part, spoken his lines, and made his exit from the stage. For Blue at this point can no longer accept Black's existence, and therefore he denies it. Having penetrated Black's room and stood there alone, having been, so to speak, in the sanctum of Black's solitude, he cannot respond to the darkness of that moment except by replacing it with a solitude of his own. (Auster, 1990, 225-226)

Une nouvelle fois la métaphore de la scène est présente, en contraste avec la solitude introspective. Tout comme Quinn suit Stillman en pensant connaître ses moindres intentions pour perdre finalement sa trace, Blue voit en Black son double, qui pourtant lui échappe. Quinn et Blue misent véritablement tout dans cette tentative de compréhension de l'autre. Leur solitude est si grande que Stillman et Black restent finalement leur seule connexion au monde extérieur ; l'échec les laisse vides de tout espoir. L'auteur expose ce cheminement dans *The Locked Room* à travers Fanshawe qui, à un moment donné, trouve sa place parmi ses semblables, suscitant l'admiration du narrateur qui, lui, a échoué jusqu'ici dans cette entreprise :

By the end one senses that Fanshawe has managed to prove something to himself. The ship is no more than an excuse, an arbitrary otherness, a way to test himself against the unknown. As with any initiation, survival itself is the triumph [...] The point is not that Fanshawe becomes the center of attention, but that he manages to fit in, to find a place for himself. The true test, after all, is to be like everyone else. Once that happens, he no longer has to question his singularity. He is free – not only of others, but of himself. The ultimate proof of this, I think, is that when he leaves the ship, he says goodbye to no one. He signs off one night in Charleston, collects his pay from the captain, and then just disappears. Two weeks later he arrives in Paris [...] Fanshawe lives amidst these things for more than a year, and little by little they seem to alter him, to ground him more deeply in himself. I hesitate to talk about religious or mystical experience (these terms mean nothing to me), but from all the evidence it seems that Fanshawe was alone for the whole time, barely seeing anyone, barely even opening his mouth. The stringency of his life disciplined him. Solitude became a passageway into the self, an instrument of discovery. (Auster, 1990, 321-322, 327)

Tout comme Quinn et Blue, Fanshawe entretient des rapports à autrui pour le moins paradoxaux. Il se lance lui aussi en amateur dans un rôle peu familier – marin – et

acquiert de ce fait une place parmi ses semblables qui lui permet de s'affranchir pour un temps du poids de sa propre introspection. Tirailé entre liberté physique et psychique, Fanshawe quitte le cercle familial, où d'autres se chargeaient de le définir à sa place, pour la solitude totale où lui seul maintient sa conscience d'appartenir au monde. Le choix de cette expérience extrême le coupe du monde tandis que l'introspection lui ouvre les recoins de sa personnalité. La notion de choix est ici problématique, puisque c'est par son inadéquation avec le monde extérieur, sa singularité, que Fanshawe se tourne vers lui-même et fuit les autres. Cette expérience spirituelle constitue la dernière protection du protagoniste : une fois replié sur lui-même, il n'y a pas de retour possible vers l'extérieur. Au final, Fanshawe disparaît dans un espace flou entre vie et mort, son meilleur ami a repris son rôle et il vit désormais sous le masque de l'imperceptibilité, à l'instar du personnage éponyme d'Hawthorne. Cette fuite extrême vers autre chose que soi apparaît salvatrice, mais cause pourtant la chute de ceux qui s'y laissent entraîner : Quinn, Blue et Fanshawe disparaissent dans un nulle part indéfini qu'il n'est pas donné au lecteur de connaître. Il n'y a rien de rassurant dans le devenir de ces personnages, et pourtant l'angoisse et l'inquiétude laissent place, au moins pour un temps, à un semblant de plénitude. Le jugement du lecteur reste suspendu, tout comme l'existence des protagonistes.

Dépourvu, comme *Ghosts*, de chapitres et de ponctuation entre dialogue et récit, *Travels in the Scriptorium* montre l'énigmatique Mr Blank, à la fois auteur, personnage et enquêteur de son propre passé, qui n'existe que dans l'espace de sa chambre et de la page du récit :

Mr Blank is entirely in the dark about where he is and why he is there [...] as the reader has already learned, his thoughts have largely been elsewhere, lost in a fogland of ghost-like beings and broken memories as he searches for an answer to the question that haunts him [...] It will never end. And struggling though he might to understand his predicament, he will always be lost [...] As long as he remains in the room with the shuttered window and the locked door, he can never die, never disappear, never be anything but the words I am writing on his page. (Auster, 2007, 10, 16, 129)

Le lecteur est fait complice du narrateur, sans pour autant pouvoir lui faire confiance car, comme Mr Blank, il ne sait presque rien et ne peut être sûr du peu qu'il a appris. Vingt ans après *The New York Trilogy*, Auster explore l'extrême du polar métaphysique dans cet anti-polar où l'énigme n'est pas connue, où passent des détectives qui ne se préoccupent pas de la question qui taraude le lecteur et Mr Blank. Ce dernier, figure de l'auteur perdu parmi le foisonnement de ses propres récits et personnages, ne progresse jamais dans sa quête : sa mémoire s'efface chaque jour tel un palimpseste, le lecteur le découvre puis le quitte dans le même lieu et la même position, « head down, staring at the floor ». (Auster, 2007, 1, 101)

Squeeze Play propose, lui, des moyens d'évasion plus pragmatiques : la profession de Klein lui permet de s'immerger entièrement dans sa tâche et d'oublier ses problèmes en résolvant ceux des autres. Il partage ce trait avec son client, George Chapman :

Chapman had tried to take control of his talent by pushing it so far that no matter what happened it was bound to fail him [...] But in this way Chapman had gained ascendancy over the monster. It didn't matter that he would ruin himself in the process. Nothing mattered but coming into possession of himself, if only for an instant. (Benjamin, 1990, 160-161)

L'allusion au monstre, à cette partie de lui-même qu'il ne maîtrise pas, révèle la fragilité de la vedette de baseball à l'image publique parfaite. La notoriété ne lui permet pas d'accéder à la sérénité intérieure, malgré tout elle lui offre la possibilité de repousser son côté le plus sombre en s'y lançant à corps perdu : « Most men would be lost without a system to fit into. » (Benjamin, 1990, 168) Quant à Klein, il se réfugie dans la volupté pour oublier un temps son esprit fragmenté : « We had left ourselves behind [...] my last thought before drifting off was that we were trying to become one body, that for this one night we wanted to believe we could no longer exist as separate beings. » (Benjamin, 1990, 169, 171) Cette recherche d'unité, de simplicité, reste vouée à l'échec mais permet un répit momentané au milieu de la solitude fondamentale qui incombe à sa fonction. Conrad Metcalf reste, lui aussi, terriblement isolé de ses semblables et pour le moins fataliste sur sa condition : « In a world where it was impolite to ask your neighbor the time of day, I was rudeness incarnate, and I was used to prodding or pushing people out of their initial discomfort with it. That was how I made my living. » (Lethem, 1994, 8) Metcalf se positionne en effet le plus souvent en marge : « They were the type I probably would have turned out to be if I'd stayed working for the Office. » (Lethem, 1994, 34) Il souffre de cette position marginale mais y tient malgré tout. Il se considère « a free agent » (Lethem, 1994, 102), hors du système, une condition sine qua non de sa fonction :

When I tried to meet their eyes, the people turned to look at their watches, or the sky, or the gutter. My paranoia was functioning as usual, at the drop of a hat; it told me that my time in the freeze had left some mark, some indefinable tattoo on my aura, which would trigger recognition until I found a way to conceal it. (Lethem, 1994, 213)

Fier de son étrangeté aux yeux des autres, il se bat pour que son métier – et lui-même – perdurent, et affronte crânement l'hostilité extérieure en dépit des continus témoignages de son indésirabilité. Cependant, le détective du polar métaphysique reste faillible et vulnérable : lorsque le poids de sa marginalité l'écrase trop, il aspire à rejoindre la facilité d'une vie moins excentrique, au sens premier du terme.

3.3.3 Echapper à sa marginalité

Le statut du détective de polar métaphysique ne s'accompagne pas de la reconnaissance ou de la célébrité accordées au héros traditionnel car il n'est pas reconnu en tant que tel. Ecartelé entre héroïsme et peur de l'échec, il est avant tout présenté dans sa simple condition d'être humain. Lorsque le poids de ses angoisses devient trop lourd, lorsqu'il ne

parvient pas à atteindre la grandeur héroïque à laquelle il aspire, le détective est alors entraîné par cette double spirale délétère vers un désir simple, celui d'unifier les différents aspects de sa personnalité et ne plus souffrir de ces tiraillements. Son statut à part, souvent revendiqué, demande une force d'esprit qui fait bien souvent défaut à nos détectives malmenés, fragilisés par la combinaison de leurs problèmes identitaires et de leur mission. Ainsi, Isaac Sidel aspire à s'évader de ses hautes fonctions, à redevenir un simple quidam. Il a pour cela recours à un énième emprunt d'identité :

He didn't disguise himself as a bum. LeComte would have made him in half a minute. He stood in front of his mirror and pencilled in a moustache. He looked like some Latino prince. He discovered an orange suit in one of the barrels on Orchard Street, and soon he looked like a pimp. He was anxious about what to call himself. People seemed to die around Isaac's aliases. He didn't want to create another corpse. He arrived at the Ali Baba, dove into the dark without a name. It soothed him to be ripped of all identity. He could float across that blue haze, free as a fucking bird. He didn't have to bear the brunt of his coronation. He wasn't Sidel. (Charyn, 1994, 77-78)

Débarrassé de sa véritable identité, Sidel se sent d'autant plus libre qu'il s'éloigne de lui-même. Le déguisement lui apparaît à nouveau comme la solution idéale ; s'il ne peut plus se grimer en clochard, il trouve une nouvelle apparence qui le détache encore une fois de ses fonctions et obligations. Heureux tel un enfant du tour qu'il joue à LeComte, son supérieur et opposant, Sidel semble littéralement plus léger. Cependant, ce répit reste détaché de la réalité, et donc éphémère. L'auteur pare son personnage de vêtements ridicules pour souligner le peu d'attachement qui lie Isaac à ses hautes fonctions : c'est dans la facétie et non dans le sérieux qu'Isaac se trouve heureux, il se plie difficilement aux obligations qui lui incombent. Sa haute fonction hiérarchique est ce qui définit Sidel aux yeux des autres, pourtant sa véritable personnalité est toute autre. Il a besoin de lui redonner priorité parfois, exposant ainsi sa fragilité, que l'auteur traduit par un regard pathétiquement moqueur sur son personnage :

Isaac fell into a wicked depression without the boy [who] had reminded him how lonely he was. He'd played detective too long. He wasn't some medieval knight home from the crusades. Sir Wilfred of Ivanhoe. He was more like a mechanical bear. But even a bear had particular needs. And this bear had a sudden desire for family. He called his daughter in Seattle. (Charyn, 1990, 179)

Cette fois, Sidel se tourne vers une facette déjà existante de sa personnalité, celle du père de famille. Bien que souvent mis en retrait, cet aspect reste la base de l'identité de Sidel, vers laquelle il se tourne pour se ressourcer. S'il a fréquemment recours à des identités d'emprunt, Sidel ne renie pas son côté sentimental qui l'amène à considérer son protégé, Coen, comme un fils, et à porter la culpabilité de sa mort par la suite. Malgré son statut héroïque, on peut voir Sidel pleurer de nombreuses fois au cours des dix tomes. Sa sensibilité, moquée il est vrai, est partie prenante de son identité. Michael Woolf nomme cette alliance hétéroclite entre héroïsme et fragilité « the conjunction of the profane and the profound » (Woolf, 1988, 136), qui ramène à la dimension mythique teintée d'ironie que Charyn développe dans ses polars :

"Rabbi, I'm an atheist," Isaac said.
"You're still part of my congregation."
"What congregation? You don't have a shul."
"The Department is my shul," the rabbi said.

"I've killed people," Isaac said.
"That goes with the job."
(Charyn, 1990, 181)

On retrouve aussi cette alliance chez Jonathan Lethem en la personne de Conrad Metcalf et, dans une moindre mesure, de Lionel Essrog. Metcalf, on l'a vu, a une haute idée de sa fonction et de son devoir de la préserver dans une société qui cherche à la faire disparaître. Malgré tout, il est fréquemment contraint de quitter sa position marginale pour retrouver le sort commun de ses semblables :

Myself, I couldn't see answering all those personal questions. I'm willing to break the taboo against asking questions – in fact it's my job – but I'm pretty much like the next guy when it comes to answering them [...] I didn't envy Stanhunt because of the mess he'd made of his life. He was a Forgetting addict. Don't get me wrong – I'm as deeply hooked on make as the next guy, maybe deeper.
(Lethem, 1994, 4-5)

Metcalf se trouve tiraillé entre ce qui le rattache au monde dans lequel il vit et sa fonction de détective marginal. Face à cette dualité qui épuise ses forces mentales, il aspire à l'évasion, à la facilité de la normalité. C'est le cas face à l'improbabilité d'une véritable relation avec Catherine Teleprompter, membre de l'Office qu'il dénigre : « She made me want to be other, made me want to be someone I wasn't. » (Lethem, 1994, 81) C'est encore le cas lorsque Metcalf a la possibilité de se détacher de la drogue : « I took the straw from him. It meant waking up with the monkey on my back, but hell, it was my monkey. It was that rarity, an easy decision. » (Lethem, 1994, 262) Le détective certes enquête, mais il est avant tout en quête de soi, d'une base identitaire rassurante, même s'il ne s'agit que de clamer comme sienne sa dépendance à la drogue.

De même, Lionel Essrog se raccroche pathétiquement à ses origines afin de recréer un semblant d'identité propre. Elevé à St. Vincent's Home for Boys, Essrog ne connaît rien de ses origines à part le nom qu'il porte. Face aux nombreux obstacles qu'il doit affronter à la mort de Franck Minna – un événement qui marque le début de sa vie en tant qu'individu hors de la communauté de l'orphelinat et des Minna Men – Essrog se replie vers cette attache familiale quasi inexistante qui révèle son point faible : une fragilité enfantine sous ses allures de dur :

"Probably know all your parents, if you think about it. We're not talking the international jet set here – bunch of teen mothers, probably live in a five-mile radius, need to know the goddamn truth."
So it was, with this casual jaunt against Tony's boasts, that Minna appeared to announce what we already half suspected – that it was not only his life that was laced with structures of meaning but our own, that these master plots were transparent to him and that he held the power to reveal them, that he did know our parents and at any moment might present them to us.
Other times he taunted us, playing at knowledge or ignorance – we couldn't know which it was. He and I were alone when he said, "Essrog, Essrog. That name" [...]
"You know an Essrog?" I said, my breath short, heart pounding. "*Edgehog!*"
"No. it's just – You ever look it up in the phone book? Can't be more than three or four Essrogs, for chrissakes. Such a weird name."
Later, at the Home, I looked. There were three. [...] I memorized the numbers, all three of them. In the years that followed [...] I made a ritual out of dialling their numbers and hanging up after a tic or two, or listening, just long enough to hear another Essrog breathe. (Lethem, 1999, 67, 69)

Franck Minna, qu'il détienne réellement ou non le secret de l'origine d'Essrog, en joue constamment pour le maintenir sous son influence. Il est difficile de dire si Minna agit par cruauté, bienveillance ou commodité, mais tant qu'il entretient la curiosité et l'ignorance

d'Essrog, il sait que celui-ci lui restera fidèle. Lionel se raccroche au moindre renseignement sur sa famille qui ferait de lui un homme normal et l'éloignerait de l'image de marginal que Minna entretient : « "Your parents must of been hippies," he'd tell me. "That's how you came out the superfreak you are." » (Lethem, 1999, 67)

Dans *The New York Trilogy*, les détectives tentent également d'échapper à leur condition d'antihéros et aspirent à la normalité, que l'on pourrait ici définir comme une absence de crise intérieure, une certitude inconsciente de l'être et du devenir qui ne soit pas problématique. Le narrateur de *The Locked Room* souhaite en finir avec Fanshawe : leur gémellité l'obsède au point de détruire sa propre vie pour annihiler Fanshawe dans le même temps et trouver enfin la sérénité. De même, dans la surveillance réciproque qui lie Blue à Black, Blue n'accède pas non plus à la sérénité : il tue Black et s'enfuit, mais n'échappe pas au poids de leur dualité, qui l'écrase jusqu'à ne plus savoir qui il est. Quinn connaît aussi un profond mimétisme avec Peter Stillman. Lorsqu'il perd sa trace et se trouve à nouveau face à lui-même, la transition est hardue : « His body was not accustomed to this new freedom, and for the first few blocks he walked at the old shuffling pace. The spell was over, and yet his body did not know it. » (Auster, 1990, 110) La présence du double reste si tenace que Quinn est à peine capable d'exister à nouveau par lui-même : « He had been too busy with his job to think about himself [...] It had been no more than a matter of months, and in that time he had become someone else. » (Auster, 1990, 142-143) L'affaire Stillman l'a considérablement éloigné de lui-même et de sa marginalité. Après s'être volontairement placé au cœur de l'affaire pour échapper à l'inertie de sa vie, il ne peut, comme les protagonistes de *Ghosts* et *The Locked Room*, supporter l'idée de la retrouver. Il se laisse alors glisser vers une fin impalpable qui forme un éclatant contraste avec l'issue traditionnelle du polar.

3.4 Relectures du dénouement

3.4.1 Déconstruction du dénouement et réception du lecteur

Le polar métaphysique a la fâcheuse tendance de ne pas se dérouler d'une manière aussi lisse que le polar traditionnel, qui glisse imperturbablement, à quelques rebondissements près, vers son dénouement. Ce dernier trouve ses origines dans la *Poétique* d'Aristote et peut se définir ainsi :

Etymologically, the French word *dénouement* is derived from *dénouer*, "to untie," and *nodus*, Latin for "knot" In literature, it is the conclusion after the climax of a narrative in which the complexities of the plot are unraveled and the conflict is finally resolved. In the denouement of a traditionally structured plot, the villain may be exposed, the mystery explained, misunderstandings clarified, or lovers reunited,

creating normality for the characters and a sense of catharsis, or release of tension and anxiety, for the reader. (*Encyclopædia Britannica Online*, 2011)

De par son rôle capital au sein du polar, il fait l'objet d'un traitement particulier dans le projet de réappropriation du polar métaphysique. La distorsion du dénouement passe par deux angles majeurs : le bouleversement de la perception du temps et la modification du point focal de la narration, avec pour objectif commun la restitution de l'âpreté du monde contemporain. Cette démarche a pour conséquences la confusion du lecteur et la frustration de ses attentes.

Le polar est en effet par excellence basé sur l'expectative : les divers codes et règles d'usage édictés depuis ses débuts en font un genre vers lequel on se tourne avec une idée précise de ce que l'on va y trouver. Il existe un accord implicite entre l'auteur et le lecteur de polar, une relation basée sur le jeu, dont les règles sont claires et simples et les rôles clairement définis pour chacun. Le lecteur est mû par un désir de savoir dont la satisfaction est assurée par l'auteur. Le polar métaphysique prend pour cible cette relation, de telle sorte que plus aucune caractéristique du polar ne peut être tenue pour certaine. Ce fastidieux travail de sape retire, ou à tout le moins modifie, le plaisir généralement attendu à la lecture d'un polar. Tout participe en effet à la suite linéaire énigme / enquête / résolution afin de parvenir à la satisfaction du dénouement où l'ordre est rétabli et la justice rendue. Une fois celui-ci atteint, en particulier lorsqu'il s'agit d'un détective récurrent, le schéma se reproduit à nouveau à partir d'une nouvelle énigme, et ainsi de suite. L'effet de catharsis est rendu dans le polar par ce sentiment temporaire d'ordre retrouvé. Il se trouve supprimé ou contrarié lorsque le polar métaphysique rompt cette linéarité. Dans *The Doomed Detective*, Stefano Tani expose ce contraste temporel majeur :

Nero Wolfe and Hercule Poirot are always the same, impervious to passing time. Their next victory, which is by no means unexpected (the reader knows from the beginning that they will eventually solve the mystery), represents just a slight variation in a repetitive formula; victory is private and ephemeral since it concerns only a few people and never transcends the puzzle-like ratiocination of the case [...]. By contrast, in the deconstructive anti-detective novel, the inanity of the discovery is brought to its climax in the nonsolution, which unmasks a tendency toward disorder and irrationality that has always been implicit within detective fiction [...] To let the mystery exist does not restrict his freedom to a single choice and, at the same time, potentially implies all solutions without choosing any. The anti-detective arrives reluctantly at this nonsolution, however, forced to it by the proliferation of meanings (clues) in the events he goes through. (Tani, 1984, 46-47)

Ainsi, même dans le cas de détectives récurrents comme Isaac Sidel, la pérennisation du succès de ce dernier est compromise. Le polar métaphysique suit généralement un parcours opposé à la trajectoire ascendante du héros traditionnel, depuis les attentes initiales du lecteur jusqu'à leur déception finale lorsque l'énigme ne parvient pas à être résolue, ou bien lorsqu'elle l'est de manière décevante. L'évolution logique et linéaire est écartée et génère ainsi l'inconfort du lecteur, tel cet extrait de *The Locked Room* où Fanshawe poursuit son poursuivant, le détective Quinn :

"How did you manage to get rid of him?"

"I turned everything around. He thought he was following me, but in fact I was following him. He found me in New York, of course, but I got away – wriggled right through his arms. After that, it was like

playing a game. I led him along, leaving clues everywhere, making it impossible for him not to find me. But I was watching him the whole time, and when the moment came, I set him up, and he walked straight into my trap." (Auster, 1990, 362)

Fanshawe s'emploie à briser le cheminement logique du détective dans son enquête en inversant les rôles. *The Locked Room* ne semble alors donner aucune promesse de déroulement traditionnel et le narrateur, à la recherche de Fanshawe tout comme Quinn, n'a de cesse de restaurer une linéarité chronologique pour pallier le malaise créé par l'absence de repères : « I was piecing together the story of a man's life. I was gathering information, collecting names, places, dates, establishing a chronology of events. » (Auster, 1990, 317) Le narrateur tente de faciliter sa tâche grâce à un schéma chronologique rassurant. Cependant, celui-ci ne lui offre pas de dénouement cathartique mais déçoit ses attentes à l'issue du roman : « In some sense, this is where the story should end [...] but it turns out that this is only the beginning. What I have written so far is no more than a prelude. » (Auster, 1990, 278) Le narrateur joue avec le lecteur ; en revanche cette fois, il ne s'agit plus d'un jeu en connivence avec lui, mais à ses dépens. C'est aussi le cas dans *City of Glass* lorsque le lecteur apprend que le récit n'est pas celui d'un narrateur omniscient mais d'un personnage introduit à la dernière minute qui joue une nouvelle fois les détectives amateurs, reconstitue la vie de Quinn, et prend garde de ne pas y inclure ses propres interprétations là où des fragments manquent : « There were moments when the text was difficult to decipher, but I have done my best with it and have refrained from any interpretation. The red notebook, of course, is only half the story, as any sensitive reader will understand. » (Auster, 1990, 158) La déception est ici grande pour le lecteur : tout « sensitive reader » qu'il soit, il ne connaîtra pas le devenir de Quinn car son histoire est relatée par un narrateur qui n'a finalement pas un regard omniscient sur celui-ci. Il n'en sait guère plus que le lecteur lui-même, à qui il laisse le soin de combler les vides. En fin de compte, le détective et le lecteur en sont au même point :

The detective serves as the figure for the reader within the text, the one character whose activities most closely parallel the reader's own. In the method he applies to the puzzling text that confronts him, the detective is indeed a kind of exemplary reader, correctly interpreting ambiguous or misleading signs. (Sorapure, 1995, 71)

Cependant, ni le narrateur de *City of Glass* ni Quinn ne parviennent à une conclusion satisfaisante de l'enquête malgré leur volonté affichée et leur recours aux méthodes de détection usuelles : « For Quinn as well as for the narrator and Stillman, the impulse to establish order and certainty backfires, instead generating disorder and anxiety for the positivistic detective. » (Sorapure, 1995, 83) Ils n'atteignent ainsi pas le statut de lecteur exemplaire décrit plus haut, et ne permettent par conséquent pas au lecteur d'en savoir plus sur les points restés flous. Le récit s'achève non pas sur le triomphe du raisonnement, mais plutôt lorsque s'imposent au lecteur les deux seules certitudes qu'il lui soit possible de percevoir. Premièrement, il ne lui sera pas donné de connaître la

réponse à la question qui le hante, pour reprendre la formule de *Travels in the Scriptorium*. D'autre part, il parvient à la conclusion, non pas sur le récit lui-même, mais sur le genre tout entier, que « the genre, like the world from which it originated, has been exploded. » (Woolf, 1988, 3) Jonathan Lethem choisit alors par exemple de construire un récit de détective sur le modèle d'une histoire drôle. On y retrouve un cadre narratif prédéfini comme dans le polar, avec une chute qui tient lieu de dénouement. Or, dans « The One about the Green Detective », la plaisanterie tombe tout autant sur le détective que sur le lecteur, perturbé par la présence de codes narratifs tout à fait inhabituels. Quant à Jerome Charyn, « he is more concerned with articulating the mystery than solving the crime. » précise Woody Haut dans *Neon Noir*. (Haut, 1999, 199) L'objet du polar n'est donc plus l'enquête et son aboutissement, mais bien le récit pour lui-même.

On constate ce changement de perspective dans le glissement depuis la codification infratextuelle du polar traditionnel au code hypertextuel qui structure le polar métaphysique, pour reprendre à nouveau la terminologie de Genette. Le récit d'enquête autrefois central devient pré-texte à l'explosion des limites du genre et à l'exploration du texte pour lui-même, comme le précise plus haut le narrateur de *The Locked Room*. La relation avec le lecteur s'en trouve bouleversée, soumise, selon l'expression de Benoît Peeters, à « l'écriture de la lecture » qui plonge le lecteur dans les méandres du texte sans gage de dénouement rassurant :

He enters a story, a time or place where the reassurance of limits or ends is withdrawn, where the economy of work is disrupted, where circumference becomes center and no distance can be drawn from the facts of the case, no principle can draw the case to an end. (Merivale/Sweeney, 1999, 123)

Le lecteur se voit entraîné sans véritable consentement vers une exploration expérimentale des limites conventionnelles du polar, poussées à l'extrême, distordues, méconnaissables. De la parodie à la transposition métaphysique, les auteurs malmènent tout à la fois leur récit et leur lectorat, comme le rappelle Jacques Dubois :

Tous se rencontrent dans semblable intention ironique de détourner un modèle de sa norme [...] observons à ce propos que le détournement est en général obtenu en allant jusqu'au bout des principes et des règles du genre. C'est au moment où elle atteint son comble que l'application de ces règles conduit à leur négation et à leur détraquement. (Dubois, 1992, 56)

Le résultat de l'enquête du détective, s'il est donné au lecteur de le connaître, est à relativiser et entraîne le protagoniste hors du carcan linéaire de l'énigme traditionnelle, vers une problématisation de l'échec ou de la non-conclusion de l'enquête.

En effet, seul un petit nombre de détectives connaissent un succès relatif, assorti inexorablement d'un coût personnel élevé, tel Isaac Sidel dans *Maria's Girls* : « Chasing crime, he'd lost his sense of the street [...] he'd become an invalid long before the Cap had glocked him under the bridge [...] He was like a baby bear. He'd cry for no reason at all. He had to relearn Manhattan. » (Charyn, 1992, 182-183) Petit à petit, Sidel reprend le dessus et repart vers d'autres affaires. Néanmoins, l'échec reste une crainte

omniprésente dans l'esprit du détective, et chacun y est confronté à un moment ou un autre, de manière passagère ou définitive. Puisque le polar métaphysique place l'enquête en retrait au profit de la représentation d'un monde contemporain instable, l'échec semble de mise pour symboliser l'effort désespéré du détective qui, comme le souligne Michael Woolf, applique des méthodes logiques et précises à un cadre flou et incertain :

Within that structure, it is also appropriate that the detective should be a failed figure, precisely because his struggle is not so much with the criminal but with a prevailing notion of reality. He achieves, at best, a temporary illusion of control beneath which chaos prevails [...] Isaac's failure is assured precisely because he seeks to find answers to the unanswerable. (Woolf, 1988, 132, 138)

Sidel, bien que professionnel, se fourvoie dans les mêmes illusions que Quinn l'amateur, éprouvant l'échec des méthodes traditionnelles. Ses succès sont donc relatifs : il parvient ponctuellement à résoudre quelques énigmes, mais l'énigme principale, celle de l'existence même, reste impénétrable malgré le coût personnel élevé qu'elle engendre. David Madden le rappelle dans « The Isaac Quintet » : « the detective has solved the immediate case but is left with a sense of anticlimax. Unlike Marlowe, Sidel must confront a catalog of failures [...] and his successes come at a heavy price, in the coin of his soul. » (Madden, 1992, 165) Sidel erre ainsi d'épisode en épisode, y laisse à chaque fois un peu plus de forces pour ne finalement résoudre que des énigmes secondaires, fragments de sens qui ne forment pas un tout et lui laissent une irrémédiable sensation d'échec.

Le détective de polar métaphysique se caractérise donc par une vulnérabilité telle que l'échec demeure sa crainte principale et que le succès n'est pour lui qu'éphémère et insignifiant. Au moment où le lecteur fait sa connaissance, le détective a bien souvent déjà essuyé plusieurs revers qui l'ont amené à remettre en question son efficacité en tant que détective, et même sa place dans le monde et le sens de son existence. Ainsi, lorsque Max Klein voit son client assassiné vingt-quatre heures seulement après avoir sollicité son aide, son mal-être existentiel est immédiatement exacerbé :

Chapman had trusted me with his life, and I had let him down. The damage was mortal, irreparable. I studied the matchbook cover in my hand. It advertised a correspondence course in television repair, and I wondered if I shouldn't send away for the brochure. Maybe I was in the wrong line of work after all [...] In front of me there was a wall. My problem at the moment was figuring out how to get through it, especially since there was no door in sight. (Benjamin, 1990, 86, 123)

Bien qu'elle soit amenée sur fond d'humour et de *witty talk*, la remise en question est omniprésente chez Klein qui, dès l'incipit, est sur le point de quitter le pays pour oublier ses échecs professionnels. Très vite, ses préoccupations prennent le dessus sur l'objectivité qu'il essaie de maintenir face à l'affaire Chapman, et le ton humoristique laisse place à une introspection sans fard :

There had been too much death today, and I was sick of it, sick of my life, sick of everything I had done to myself in order to stay alive. I had become a destroyer, and I didn't know who I was anymore [...] I realized I couldn't face any more. It wasn't that I cared about what happened to me. But I knew I couldn't go through the same thing again. I had come to the limit of myself, and there was nothing left. (Benjamin, 1990, 113)

Une centaine de pages avant la fin du roman, Klein est déjà tenu doublement en échec : il sent l'enquête lui échapper, et il prend conscience des dommages qu'elle lui a déjà causés. S'il trouve assez de ressources pour finalement clore l'affaire, le sentiment d'échec prévaut. La confusion règne donc dans l'esprit du lecteur, malmené entre l'assurance d'une enquête aboutie et le malaise d'un dénouement malgré tout en demi-teinte. Ce type de conclusion est le mieux que le lecteur puisse attendre du polar métaphysique : le plus souvent il ne laisse au lecteur aucun élément auquel se raccrocher tant le dénouement est escamoté.

La suspension du dénouement a pour conséquence l'absence de point d'orgue comme de clôture ; le roman s'interrompt *in medias res*. Il est possible que certains indices ou hypothèses soient laissés à l'attention du lecteur pour deviner ou s'approprier une possible fin, mais l'on est bien loin du sentiment rassurant d'ordre rétabli. Une nouvelle fois, lecteur et détective suivent des itinéraires assez similaires puisque tous deux se trouvent déstabilisés par l'enquête. A la recherche d'un sens, le détective doit, comme le lecteur, renoncer à en trouver un absolument et accepter de ne pas savoir. Ce type de dénouement bouleverse tous les codes du polar traditionnel sur lequel se basent le détective et le lecteur, comme le souligne Jeffrey T. Nealon : « When Quinn falls into the time of the story, he finds not the revelation of an end, but rather the revelation of a dissembling endlessness that disrupts his initial understanding of the detective story's economy. » (Nealon, 1999, 123) Le champ lexical de l'intemporalité est alors présent, notamment dans *City of Glass* – « There seemed to be no substance to the case [...] He could be followed to the end of time, and still nothing would happen. » (Auster, 1990, 78) – ainsi que dans *The Locked Room* :

Stories without endings can do nothing but go on forever, and to be caught in one means that you must die before your part in it is played out. My only hope is that there is an end to what I am about to say, that somewhere I will find a break in the darkness. This hope is what I define as courage, but whether there is a reason to hope is another question entirely. (Auster, 1990, 278)

On revient au principe même du polar métaphysique, dont le projet, au lieu d'apporter des réponses, est d'ouvrir sur une infinité de questions, comme en témoigne l'expression récurrente chez Auster « ...is another question entirely ». Le détective et le lecteur suivent ce cheminement, victimes de cette expérience pour le moins destructrice. Leur implication dans ce projet oscille entre courage – il leur faut endurer le doute, le malaise, l'absence de réponse – et ignorance, voire innocence : ni le détective ni le lecteur ne se doutent, au début de l'enquête, d'une éventuelle absence de clôture. C'est ainsi le cas de Quinn ou de Blue dans *The New York Trilogy*. L'un considère l'enquête comme une opportunité à saisir, l'autre comme une affaire de plus, mais aucun ne prévoit une suite aussi déroutante : l'énigme reste entière ou bien n'existe même pas, et le détective disparaît du récit pour gagner un nulle part des plus indéfinis.

Le récit se présente alors comme une enquête avortée doublée d'une quête initiatique qui mènera le protagoniste de l'innocence – la foi en un ordre établi – à la connaissance

certes, mais la connaissance toute socratique qu'il n'existe aucune certitude. La notion de courage n'intervient que lorsque l'enquête semble dès le départ désespérée, promise à l'échec. C'est le cas dans « Access Fantasy », où l'enquête se déroule au cœur d'un univers virtuel où l'idée même de rétablir la justice est absurde, car tout n'est que probabilité insondable. Le protagoniste enquête sur un éventuel meurtre commis sur vidéo, et rien n'indique s'il s'agit d'une erreur ou d'un acte intentionnel :

"Or maybe I'm in on it, maybe I'm the killer, have you considered that?"

"Now you're making fun of me."

"Why? If you can solve crimes on the other side of the barrier why can't I commit them?" The dealer laughed, hyena-like.

"Now seriously," he continued, "if you want to exchange for one without a murder I'll give you a credit toward the next, half what you paid."

"No, thanks. I'll hold on to it" [...]

"Good luck, Sherlock," the dealer was saying. "Spread word freely, by the way, don't hold back. Can't hurt my sales any. People like murder". (Lethem, 2004, 30)

L'initiative vertueuse de chercher à faire la lumière sur ce semblant de crime est dénaturée par les intérêts commerciaux du vendeur de cassettes et par la difficulté matérielle d'en savoir plus. Le détective se heurte en effet à la fatalité, rendue palpable dans la nouvelle par la « One-Way Permeable Barrier » qu'il peut difficilement franchir. La dernière vraie force du détective métaphysique est alors d'apprendre à accepter l'absence de solution et de vivre avec les questions, tel le narrateur de *The Locked Room* : « a moment came when it no longer frightened me to look at what had happened. If words followed it was only because I had no choice but to accept them, to take them upon myself and go where they wanted me to go. » (Auster, 1990, 346) On retrouve ici le rôle déterminant du support textuel qui guide détective et lecteur vers un dénouement bien éloigné des puzzles parfaits du polar traditionnel. Tous deux se changent donc en témoins, voire en otages malmenés, d'une représentation particulièrement sombre et confuse du monde contemporain.

3.4.2 Réécriture métaphysique du dénouement

Pris dans une enquête dont ils ne voient pas la fin, détective et lecteur sont fondamentalement perdus dans le dédale de rues et d'indices qui mènent à autant de fausses routes. Plongés dans cet espace dénué de repères, il apparaît improbable, bien avant la fin du récit, qu'un dénouement puisse venir éclairer toutes ces zones d'ombre. Le polar métaphysique ne connaît pas de retour heureux ; il tend vers une chute plus ou moins lente. Il ne s'achève pas sur un paragraphe de clôture qui boucle le récit ; il laisse détective et lecteur dans un non-lieu flou qui se prolonge vers l'infini. Reflet de son époque, il traduit les inquiétudes et le pessimisme nés des préoccupations contemporaines telles que les menaces terroristes, la mondialisation, l'escalade

technologique, la pollution et la délinquance urbaines, mais aussi des inquiétudes plus personnelles comme l'individualisme, l'évolution de la place de l'homme et de la femme, la relation à autrui, la connaissance de soi... Il restitue ce contexte peu propice à la sérénité en mettant en scène un cadre urbain éprouvant dans lequel évolue un détective instable, protéiforme, rongé de doutes et d'incertitudes, en quête de réponses et de sens aussi bien dans le cadre de son enquête que dans son cheminement personnel.

Cette vision pessimiste se rapproche de la dystopie chez Lethem, qui souligne ainsi l'absence d'une clôture temporelle et axe son récit vers une dimension futuriste indéfinie et résolument négative. On trouve également l'adjectif « distopyan » dans *Motherless Brooklyn*, pourtant situé de nos jours. (Lethem, 1999, 206) *Gun, with Occasional Music* et « Access Fantasy » se déroulent, eux, dans un futur indéfini et s'achèvent de manière imprécise, ouvrant sur un infini insondable. Difficile alors de trouver un repère dans un univers futuriste au fonctionnement différent et marqué de surcroît par l'intemporalité, élément clé dans *The New York Trilogy* également. Sans avoir recours à l'anticipation, Paul Auster ancre en effet ses trois récits dans une temporalité suspendue et floue. Seul *Ghosts* est daté – l'action commence le 3 février 1947 – tandis que la trilogie entière s'attache à mettre en scène un cadre spatio-temporel universel, comme Lethem le fait remarquer à Auster dans l'entretien croisé pour *The Believer* :

Jonathan Lethem: Do you find it difficult to include certain technologies, now deeply imbedded, such as email and cell phones, in your fiction? I find that technologies invented beyond a certain date—for me it might be 1978, or 1984—don't seem to belong in the realm of fiction.

Paul Auster: I suppose in a way most of my characters are non-consumers, not terribly interested in all the little baubles and artefacts of contemporary life. Not to say that there aren't many specific things mentioned in my books, it's just that I don't dwell on them excessively [...]

JL: The effect is one of timelessness.

PA: I want to write books that can be read a hundred years from now, and readers wouldn't be bogged down by irrelevant details [...] By removing the stories from the morass of things that surround us, I'm hoping to achieve some kind of purer approach to emotional life [...]

JL: Yes, even the most contemporary references in your work seem to float off into a timeless place. (Lethem/Auster, 2005)

Dans ce cadre épuré, les détectives de *The New York Trilogy* ont donc pour unique préoccupation leurs pensées et leur enquête. Les premières soulèvent de nombreuses questions, la seconde se présente paradoxalement comme le moyen d'y répondre. Ce cheminement ontologique amène les protagonistes à concentrer toutes les méthodes inspirées des récits de détection sur une recherche globale de sens. Le dénouement n'est plus alors attendu comme une solution à l'affaire en cours mais comme l'espoir d'une sérénité personnelle, une place et une harmonie retrouvées dans le monde. Pour ces existences en rupture ou en coupure avec le monde, la détection se pose comme une opportunité unique d'accéder à la sérénité et l'espoir renaît avec l'arrivée d'un but nouveau. Si les protagonistes sont montrés au départ dans l'inertie de leurs vies vides, la tendance est totalement renversée ensuite et ils ne jurent plus que par l'action, une fois

stimulés par l'enjeu et le jeu de l'enquête. Ainsi, lorsque celle-ci ne semble pas progresser et que point l'inquiétude quant à son aboutissement, c'est vers l'action qu'ils se tournent pour y remédier :

One way or another, the key to the case is action. He must go on disrupting things wherever he can, a little here, a little there, chipping away at each conundrum until the whole structure begins to weaken, until one day the whole rotten business comes toppling to the ground. (Auster, 1990, 199)

L'essentiel est de rester actif ; le détective garde confiance en ses capacités à se charger de l'affaire. Son angoisse ne provient pas tant de la peur d'échouer, qui peut brièvement préoccuper même le plus brillant des détectives traditionnels, que de la crainte que toute l'affaire n'ait aucun sens, annihilant alors toute possibilité de faire sens dans sa propre existence : « The essential thing was to stay involved. Little by little, Quinn began to feel cut off from his original intentions, and he wondered now if he had not embarked on a meaningless project. » (Auster, 1990, 73) Lorsque le doute devient trop grand, l'action du détective est suspendue, l'inertie reprend ses droits et l'espoir d'unité se dissout :

I became inert, a thing that could not move, and little by little I lost track of myself [...] A month is a long time, more than enough time for a man to come apart. Those days come back to me in fragments when they come at all, bits and pieces that refuse to add up. (Auster, 1990, 345)

L'action unificatrice du détective pour réunir les indices menant à la conclusion de l'énigme, et par là même le projet d'unité retrouvée entre le détective et le monde, sont tenus en échec. L'énigme reste fragmentée, dépourvue d'un sens unique et immédiat tandis que le détective retrouve son isolement. Il n'a pu trouver de réponses satisfaisantes ni à son enquête, ni à sa propre quête identitaire ; cependant, sa démarche ouvre malgré tout sur quelque chose, elle ne reste pas totalement infructueuse. Ainsi, dans *The New York Trilogy*, le détective accède à une dimension inconnue de son intériorité qui ouvre, il est vrai, sur davantage de questions, mais qui amorce une possibilité de dénouement pour ce qui est de la quête métaphysique, à défaut de la clôture de l'enquête extérieure. Chez Charyn, cette exploration intérieure est symbolisée par l'apparition du ver solitaire que Sidel contracte au cours de son infiltration au sein du clan Guzmann, et qu'il garde ensuite pendant plusieurs épisodes. Au départ considéré comme un mauvais sort, une vengeance des Guzmann, Sidel s'habitue et s'attache à ce compagnon insolite avec lequel il doit apprendre à cohabiter. Le ver acquiert progressivement une existence bien au-delà de ses prérogatives puisqu'il devient la conscience de Sidel, manifestant sa désapprobation et lui rappelant sans cesse sa responsabilité dans la mort de son protégé Coen. Le ver disparaît un beau jour et provoque un immense vide pour Sidel, qui perd ainsi cette partie de lui-même qui lui procurait un recul sur les événements au cœur desquels il est plongé. L'infiltration du réseau Guzmann reste donc un échec car Sidel a été démasqué – le ver lui a sciemment été transmis – et Coen est mort. Néanmoins Isaac y a gagné sur le plan personnel : il parvient désormais à prendre plus de distance avec ses enquêtes. Cette faculté d'auto-analyse se développe aussi progressivement chez les protagonistes de Lethem. La

longueur de l'enquête de Metcalf – plusieurs années – lui permet une prise de distance non pas vis-à-vis de l'enquête, sur laquelle il reste fixé sans relâche jusqu'à sa conclusion, mais par rapport à sa propre existence. Si le polar métaphysique ne vise pas la clôture d'une enquête, il met donc en avant le cheminement du détective du malaise existentiel à une hypothétique sérénité avec le monde, comme le rappelle G. P. Terry dans « Thoughts, with Occasional Poetry » : « Although Lethem's stories do have plots, complete with clues and endings, it's the narrative journey that is prominent, the play of language, character and setting. » (Terry, 2001) Il cite par ailleurs un extrait du recueil *The Wall of the Sky, the Wall of the Eye* dans lequel Lethem affirme : « Human lives exist to be experienced, or possibly endured, but not solved. » (Lethem, 1996, 74) Ainsi, si l'on peut parler de dénouement dans le polar métaphysique, il s'agit justement de cette prise de conscience qui suit l'échec de l'enquête et ouvre sur une acceptation par le protagoniste de l'absence de réponse sûre. Dans son article « Approaching the Threshold(s) in Post-modern Detective Fiction », Richard Swope analyse le dénouement du polar métaphysique et la résignation du détective exclus des codes traditionnels du genre à la lumière de la nouvelle « Wakefield » :

There remains, though, the question of what lies on the other side, of what awaits the detective once the figure penetrates or falls out of all embodiments of certainty, whether physical, ideological, textual, or otherwise. For all the characters we have seen, the possibility of losing one's place in the system creates much terror; however, the elimination of the boundaries maintained by hegemonic ideologies also creates the possibility for freedom [...] Although the center is unlocatable, a non-place where lost positions are not replaced by certain positions, he realizes that his only chance at any semblance of survival lies in his acceptance, or even active embrace, of this lack at the center, regardless of the frightening indeterminacy involved. The narrator's acceptance does not mean that the mystery at the center no longer creates terror. Rather, Auster's trilogy suggests that the dread of not knowing becomes part of the business of living. (Swope, 1998, 10-11-12)

Le polar métaphysique semble donc ne pas offrir une vision tout à fait pessimiste, puisqu'un espoir subsiste. Il n'est pas garanti et aucun mode d'emploi à l'usage du détective n'est fourni pour y accéder ; néanmoins, il est par exemple suggéré dès la première page de *City of Glass* :

Much later, when he was able to think about the things that happened to him, he would conclude that nothing was real except chance. But that was much later. In the beginning, there was simply the event and its consequences. Whether it might have turned out differently, or whether it was all predetermined with the first word that came from the stranger's mouth, is not the question. The question is the story itself, and whether or not it means anything is not for the story to tell. (Auster, 1990, 3)

Le narrateur de cet incipit est difficilement identifiable et s'apparente plutôt à une voix omnisciente extérieure au récit, même si l'on apprend ensuite que ce n'est pas le cas. Quoi qu'il en soit, le narrateur livre au lecteur dès le début les conclusions auxquelles va parvenir Quinn dans sa quête / enquête initiatique : il n'y a d'autre certitude que le hasard, il n'y a d'autre question que celle du récit lui-même. Hors de cela, rien n'est sûr et le narrateur montre qu'il a mis de côté la question d'un éventuel sens : il s'accroche au support textuel concret, au cheminement à la fois externe (de l'enquête) et interne (de la quête) qui l'a mené du début du roman à sa fin.

C'est en effet le langage et l'écriture qui retracent ce cheminement. Si, pour mener son enquête, le détective traditionnel interroge, prend des notes et rédige des rapports, le détective du polar métaphysique textualise encore plus son investigation en associant de près les fonctions de détective et d'écrivain. Il la verbalise aussi beaucoup plus puisque le lecteur a accès à son intériorité, son questionnement. L'exemple le plus éloquent pour témoigner du rôle capital du langage reste *City of Glass*, dans lequel Quinn relate toute l'enquête dans son carnet, et où Peter Stillman mène aussi en parallèle des recherches sur le langage. Quinn et Stillman mêlent écriture et détection sous deux angles assez similaires et finalement promis à l'échec. Tous deux sont d'abord des écrivains : Quinn écrit des polars tandis que Stillman est l'auteur de pamphlets polémiques. A partir de ces acquis textuels, ils vont chacun entreprendre une enquête qui les plonge dans l'action, et plus précisément la marche à pied : Stillman parcourt New York à la recherche d'objets brisés qui alimenteront son projet sur le langage, et Quinn file Stillman dans le cadre de la mission de détection conclue avec Virginia. Au final, Stillman cesse brusquement ses activités et se jette du pont de Brooklyn tandis que Quinn, privé de sa cible, ne parvient ni à se détacher de l'affaire ni à reprendre le cours initial de sa vie. Sur les traces d'un déséquilibré pendant des jours, Quinn s'est laissé absorber par l'univers de Stillman, qui échappe à la raison. Néanmoins, la quête utopique de Stillman constituait un objectif pour lui-même comme pour Quinn, la raison d'être qui leur faisait défaut. La fin de leur mission correspond donc à la fin de leur existence dans le monde : les mots demeurent ce qui les retient en vie, et celle-ci cesse lorsqu'il n'y a plus de place pour les dire ou les écrire. Stillman met brutalement fin à ses jours, tandis que Quinn, allongé nu dans l'appartement vide des Stillman, retarde cette fin en épuisant le flot de mots écrits puis parlés qui occupent ses pensées. Une fois ce flot épuisé, le devenir de Quinn n'est pas précisé ; l'idée de la fin est cependant présente, même si elle reste indéfinie, uniquement vue sous le prisme du support textuel :

The period of growing darkness coincided with the dwindling of pages in the red notebook. Little by little, Quinn was coming to the end. At a certain point, he realized that the more he wrote, the sooner the time would come when he could no longer write anything [...] nevertheless, he tried to face the end of the red notebook with courage. He wondered if he had it in him to write without a pen, if he could learn to speak instead, filling the darkness with his voice, speaking the words into the air, into the walls, into the city, even if the light never came back again.

The last sentence of the red notebook reads: "What will happen when there are no more pages in the red notebook?"

At this point, the story grows obscure. The information has run out, and the events that follow this last sentence will never be known. (Auster, 1990, 156-157)

La mort n'est jamais directement évoquée, seulement suggérée à travers le double euphémisme de « growing darkness » et « the end of the red notebook ». Le passage d'expression écrite à expression orale et le courage nécessaire pour affronter le manque de place dans le carnet montrent une certaine réticence de Quinn à s'abandonner à la fin progressive et inéluctable vers laquelle il tend depuis l'interruption de son enquête. On doute alors d'une véritable sérénité chez Quinn à l'approche de la fin. Tout comme

Metcalf dans *Gun, with Occasional Music*, Quinn semble avoir surmonté la fatalité de sa situation et choisi sa fin. Néanmoins, il s'agit plus d'une acceptation résignée de la fatalité qu'un véritable désir d'accéder à un ailleurs inconnu, promesse éventuelle de sérénité. Le langage joue alors le rôle de vecteur entre l'ici et l'ailleurs. La recherche de concordance de Stillman entre signifiants et signifiés peut être lue comme l'allégorie du passage entre ces deux mondes, le lien qui permettrait de les unir et de faire sens, rappelant ainsi Jean Baudrillard dans *L'Autre par lui-même* :

L'obsession des objets dans leur configuration quotidienne était déjà celle de passer à travers le sujet, de prendre à revers la dialectique du sujet et de l'objet [...] Le fait d'arracher les objets à leurs déterminations courantes (l'usage, l'échange, la fonction, l'équivalence, la projection, l'identification, l'aliénation) était déjà une façon de passer de l'autre côté du miroir. Mais enfin, l'objet y est encore sommé de signifier, il est le terme passif de l'investigation. (Baudrillard, 1987, 78-79)

La mise en application par Stillman d'une nouvelle méthode d'adéquation entre signifiant et signifié est toutefois remise en question par son esprit dérangé. La rigueur scientifique se perd dans l'insanité de ses propos, comme le souligne Richard Swope : « Stillman suggests that the *city itself* leads to salvation, somewhat analogous to the notion that the transparent building materials of modernist city would indeed lead to a moment of unimpeded knowledge. » (Swope, 1998, 14) On retrouve dans *Motherless Brooklyn* cette volonté de réordonner signifiants et signifiés contrainte par le handicap psychique d'Essrog. Celui-ci réinvente le langage de telle façon qu'il ne fait plus sens que pour lui-même, à la manière de Peter Stillman. Le réconfort apporté par cette réappropriation laisse cependant vite place à son incompatibilité avec le monde extérieur. Une fois encore, le parallèle peut être établi avec Stillman, dont la marginalité le conduit au suicide, échappatoire extrême vers un ailleurs devenu nécessaire.

La possibilité d'un ailleurs s'ouvre dans un contexte où le religieux est exclu ou dévalorisé, et où la quête spirituelle vers une plus grande sérénité et une adéquation avec le monde doit trouver de nouvelles formes d'expression, comme le rappelle Benoît Tadié :

Si le polar renvoie à la Bible, c'est à une Bible sans salut [...] une Bible qui ne serait pas seulement un texte didactique mais surtout une prodigieuse matrice d'histoires [...] Elle fournit à l'écrivain un langage, un réservoir de symboles et de scénarios qui peuvent être repris même quand la foi a disparu. » (Tadié, 2006, 125)

Ainsi, seul Jerome Charyn aborde explicitement le thème religieux, axant ses polars autour du New York Police Department, dont il souligne les divisions entre l'influence de l'Evêque et du Rabbin. Les personnages acquièrent d'autre part des surnoms et des statuts qui évoquent le religieux, tel Angel Carpenteros dans *El Bronx* : « Angel had the status of a priest. » (Charyn, 1997, 38) *Family Man* pousse l'alliance entre autorité religieuse et policière à son paroxysme puisque Monsignor allie les deux fonctions et apparaît en soutane et armé. Dans une moindre mesure, Sidel est aussi doté d'attributs quasi religieux qui lui confèrent une mission au-delà du simple maintien de l'ordre. Devant la remise en cause du religieux, de l'existence d'un véritable sens ou ordre dans

le monde, la police semble incarner le dernier référent en matière de justice, l'ultime figure d'autorité, comme l'indique Michael Woolf :

Isaac is thus transformed into a version of a holy fool – a figure recurrent in Jewish mythology. He both perceives the futile madness of the surrounding world, and defies it, operating within a sense of universal psychosis and, simultaneously, outside it, groping blindly toward some version of God's grace [...] Isaac perceives that the police are part of a deranged cosmos, and yet, as the philosopher-cop, he continues to act as if there existed the possibility of redemption and salvation. (Woolf, 1988, 138)

Du point de vue de Sidel, la police incarne la tentative d'ordonner le chaos de l'univers urbain, et malgré les échecs, cette perspective lui permet de poursuivre sa mission. La déception est fréquemment au rendez-vous, mais il subsiste dans la série *Isaac Sidel* une démarcation relative entre bien et mal, et le choix de se positionner du côté de la justice, si incertaine soit-elle. *Family Man* – situé dans un futur proche comme le suggère la première planche : « New York : one hour into the future » (Charyn/Staton, 1995, 1) – brouille cette fois tout à fait la dichotomie entre bien et mal en montrant une police en laquelle on ne peut plus avoir confiance, car elle ne semble elle-même plus croire en sa mission. Charyn exprime donc l'absence d'une entité universelle vers laquelle l'individu peut se tourner pour y trouver réconfort, repère et raison d'être. Partagé entre ce manque et l'impossibilité d'affronter seul un univers urbain hostile, le protagoniste se réfugie alors vers une recherche personnelle de détachement pour tenter de recouvrer son unité menacée par la fragmentation du monde contemporain.

Cette autarcie spirituelle, ce retour sur soi nécessaire et salvateur, s'effectuent en rupture totale avec la trame policière : le protagoniste, qui un moment a joué les détectives, s'est détaché de ce rôle et seul compte désormais l'angle métaphysique. La fin suspendue, et tout particulièrement dans *The New York Trilogy*, évoque alors une fin totale : suspension de l'enquête, fin du roman, mais aussi suspension et fin du devenir du protagoniste. Cette expérience spirituelle intense et irréversible, dont on ne sait si elle se termine dans la mort, en prend en tout cas la direction :

I felt as though I was no longer inside myself. I can think of no other way to express it. I couldn't feel myself anymore. The sensation of life had dribbled out of me, and in its place there was a miraculous euphoria, a sweet poison rushing through my blood, the undeniable odor of nothingness. This is the moment of my death, I said to myself, this is when I die. (Auster, 1990, 352)

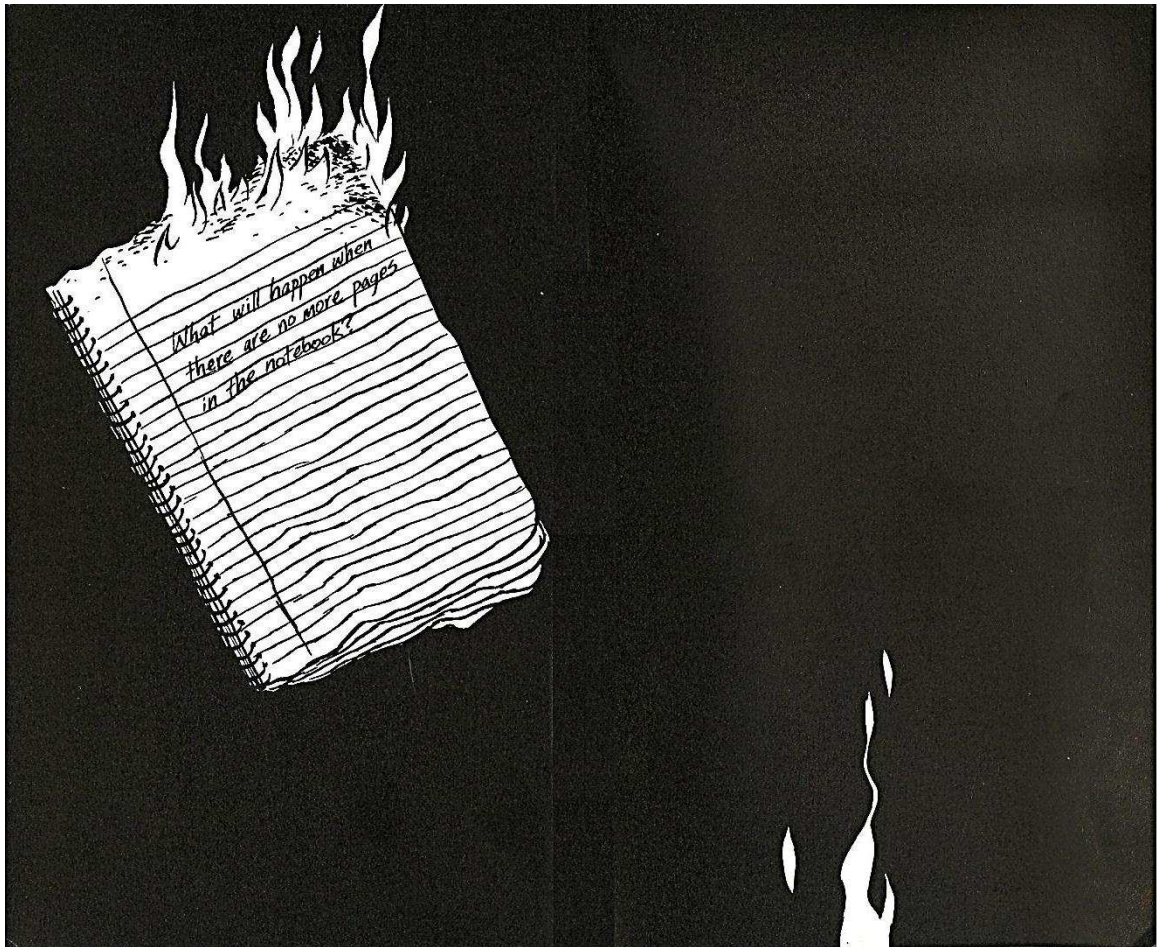
On ignore si la mort effective viendra cueillir les détectives de *The New York Trilogy*, en revanche on assiste à une mort spirituelle, un détachement total avec le monde extérieur, un départ vers un ailleurs inconnu. C'est aussi le cas dans *Gun, with Occasional Music*, qui s'achève sur une mort symbolique, la cryogénéisation, et laisse tout autant présager d'une fin ou d'une suite, sans plus de précision.

Aucune énigme n'est donc résolue, c'est au contraire le détective qui s'est résolu à l'existence d'énigmes. Le cours du polar est entièrement inversé : c'est l'énigme qui subsiste et le détective qui disparaît, tandis que l'enquête, traditionnellement moyen de résolution, sert cette fois de médiation introspective : ancrée dans le concret, elle glisse vers l'abstraction de l'intériorité psychique. On passe ainsi de la confiance en la capacité

de connaître le monde et autrui à la prise de conscience, douloureuse puis résignée, que c'est là chose impossible : les réponses échappent au détective qui ne peut, avant toute autre chose, résoudre l'énigme de sa propre existence :

The detective is suspended on the very threshold of locating the object of his pursuit, the locked door symbolizing the inability of the detective or subject in general to locate or know the other, a condition which ultimately comments on the ability of the subject to penetrate the self [that] remains a final locked room to which the detective has no key. The metaphysical detective remains trapped in a city and self that denies both exit and entrance, a locked room of his own construction. (Swope, 1998, 14)

Le protagoniste, mis à mal par une enquête qu'il ne parvient pas à mener à son terme, se protège en effet en érigeant une barrière entre le monde extérieur et lui-même. Cela implique un retrait d'abord mental puis physique : Quinn s'isole dans l'appartement vide des Stillman, Blue quitte Brooklyn pour une destination inconnue, tandis que le narrateur de *The Locked Room* part en Europe. Une fois remplie la condition première du détachement, le cheminement introspectif peut débuter : l'enquête est peu à peu dépassée pour se consacrer à l'intériorité du protagoniste. L'expérience spirituelle passe alors par une purification qui le détache progressivement de tout lien au monde. On le voit en particulier dans *City of Glass*, où Quinn se défait de ses vêtements, des objets, du besoin de nourriture et même du rythme des jours et des nuits. Il est impossible pour le lecteur d'entrevoir ce nouvel univers ascétique auquel Quinn accède en se détachant du monde. La version graphique du roman ajoute toutefois une dimension supplémentaire puisque les illustrateurs ont opté pour la représentation de cet acte de purification par le feu :



(Auster/Karasik/Mazzucchelli/Spiegelman, 1994, 134-135)

On peut n'y voir que la sombre clôture du récit : le carnet, l'appartement, et possiblement Quinn, réduits à néant par les flammes. Cependant, on associe également ce feu à une symbolique résolument optimiste, développée par Gaston Bachelard dans *La Psychanalyse du feu* (1938) : la lumière rassurante au milieu des ténèbres, la chaleur réconfortante du foyer, le baptême régénérateur vers une nouvelle ère.

Quelle que soit l'issue de ce rituel purificateur, le lecteur n'a d'autre choix que de suivre le même parcours que lui, d'abord dans la déception – il n'aura pas le dénouement attendu du polar – puis dans la résignation : il accepte le devenir de Quinn malgré l'absence de repères et son désir d'appréhender ce nulle part. Lecteur et détective de polar métaphysique sont donc, une fois encore, soumis à un parcours simultané. De même que Quinn finit par affirmer « I don't claim to have solved any problems. I am merely suggesting that a moment came when it no longer frightened me to look at what had happened. » (Auster, 1990, 346), le lecteur suit le même itinéraire dialectique et doit apprendre à surmonter son attente héritée du polar traditionnel pour l'envisager sous ce nouvel angle :

The metaphysical detective's conclusion is yet another non-conclusion; he locates a place that is a no-place [...] The narrator comes to a point at which he resists the detective-like compulsion to suppose a place, accepting rather a non-place, a "neither here nor there" as Alford has it, to which he has no access. Unlike the detective, he accepts not knowing as part of the business of living in the space of the post-modern city. (Swope, 1998, 15)

Le processus ascétique qui associe le dénouement au dépouillement, au jeûne – la fin et la faim – amène le protagoniste à une forme extrême d'acceptation de soi en se détachant du rôle du détective et en s'isolant le monde extérieur, mais sans proposer de réelle alternative ni de possible rédemption individuelle ou collective. Il reste en suspens, seule issue proposée pour s'évader du sombre univers contemporain. Le polar métaphysique perpétue ainsi le traditionnel jeu entre narrateur et lecteur qui fait rimer détection et délectation, en altérant toutefois les sources de plaisir du lecteur. Il n'est en effet pas aisé de trouver satisfaction – ou simplement consolation – à la lecture d'un polar métaphysique, même si l'on s'est détaché des attentes du polar traditionnel. On s'habitue cependant à se délecter d'une certaine dose d'humour, d'absurde, de stimulation intertextuelle et même de plaisante frustration. En revanche, quel que soit le degré de satisfaction atteint tout au long du récit, le jeu s'interrompt brutalement une fois les dernières pages arrivées. Le protagoniste ne semble plus pouvoir revenir en arrière : mis à nu, il se livre au néant et abandonne toute emprise sur sa destinée, incarnant ainsi « la fin d'un cycle historique, celui de l'optimisme rationaliste. » (Tadié, 2006, 4)

Conclusion

Le polar métaphysique apparaît avant tout comme un genre dédié à la représentation d'un monde contemporain en quête de redéfinition, via la déconstruction des usages d'un genre justement très codifié. Ainsi, se trouvent remis en cause l'objet même du polar (l'énigme et sa résolution), son déroulement linéaire (l'enquête), son cadre (la ville), et son sujet : le détective. Aux modifications des codes usuels s'ajoute une réécriture de la place du lecteur, qui passe d'un rôle extra-diégétique passif à une intégration au récit, comme le rappelle l'oulipien Paul Fournel dans sa préface au roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* :

Le voici le livre de notre temps et de notre monde : le livre où tout commence et ne finit jamais, le livre des aventures dont on ne saura pas la fin, le livre des meurtres sans assassin, des affaires sans coupable, des amours sans mariage (quoique...). Le livre de l'air de notre temps [...] Il faut dire qu'un personnage inattendu a fait une entrée tonitruante dans le livre. Un personnage que l'on avait perdu depuis longtemps dans le roman et à qui on pardonnera sa maladresse de grand débutant. Ce personnage c'est le lecteur. Il était devenu en littérature quantité négligeable. C'était à lui toujours de faire le voyage jusqu'à l'auteur, à lui d'escalader la montagne du génie, à lui de se placer dans la lumière du phare. (Fournel, 1995, i, iii)

Cette démarche s'inclut dans la perspective plus large de la littérature actuelle. La représentation du monde contemporain, souvent englobée par le terme très générique de postmodernisme, applique au support textuel les mêmes dislocations, fragmentations et décompositions perçues dans le monde actuel pour en restituer l'atmosphère chaotique et aliénante, comme Leslie Fiedler l'expose dans *No ! In Thunder* :

The vision of the truly contemporary writer is that of a world not only absurd but also chaotic and fragmentary. He tries in his work to find techniques for representing a universe in which our perceptions overlap but do not coincide, in which we share chiefly a sense of loneliness: our alienation from whatever things finally are, as well as from other men's awareness of those things and of us. Rapid shifts in point of view; dislocations of syntax and logic; a vividness more like hallucination than pornography; the use of parody and slapstick at moments of great seriousness – these experiments characterise much of the best work of the recent decade. [Fiedler, 1963, 17] (Woolf, 1988, 133)

Le polar s'inscrit toujours pleinement dans cette démarche de nos jours, notamment avec l'essor du polar latino-américain, qui met à jour les zones d'ombres des dictatures passées ou actuelles et qui se voit qualifié par le Mexicain Paco Ignacio Taibo II de successeur du roman social ou naturaliste. Les projets respectifs, relatifs ou non au polar, de Paul Auster, Jerome Charyn et Jonathan Lethem s'inscrivent plus ou moins directement dans cette perspective de savoir « si l'homme peut trouver, dans sa tradition philosophique et morale, les forces nécessaires pour endiguer le rythme colossal du changement. » (Tadié, 2006, 210)

Même si Jerome Charyn se lance initialement dans la série *Isaac Sidel* pour rompre avec l'insuccès de ses premiers romans – « all seven sinking into invisibility » – et se tourner, comme Paul Auster en 1978, vers la facilité présumée d'un « uncomplicated crime novel » (Charyn, 2002, xi), il opte pour la complexité du polar métaphysique plutôt qu'un roman policier traditionnel. Il se sert en effet du genre pour explorer au-delà de la simple

résolution d'enquête, et suit ainsi les préceptes de son modèle en matière de polar, Ross Macdonald, qu'il cite dans l'introduction à *l'Isaac Quartet* :

In the middle of all this searching is Macdonald's detective-narrator, Lew Archer, who is neither Marlowe nor Nick Charles, but a kind of deadly angel, the observer with genuine feelings who only invests a portion of himself in the text. Half of him is always elsewhere. Or, as Macdonald says: "Certainly my narrator Archer is not the main object of my interest, nor the character with whose fate I am most concerned. He is a deliberately narrowed version of the writing self, so narrow that when he turns sideways he almost disappears." This narrowing lens allows Ross Macdonald to deliver both a landscape and a past without the least hint of sentimentality. Macdonald is able to murder while he lulls us through the book. (Charyn, 2002, ix)

Charyn applique cette technique dans ses romans puisque Manfred Coen, alias Blue Eyes, meurt dès la fin du premier tome de la série, suivant le principe établi par Macdonald. Le lecteur est ainsi induit en erreur sur le personnage principal. S'éloignant du héros unique unanimement reconnu du polar traditionnel, Charyn s'attache à déconstruire ce code en créant plusieurs figures chaotiques du détective (Coen, Sidel, Brodsky...), et autant d'angles à travers lesquels il bâtit une analyse sociologique et psychologique du maelstrom urbain qu'est le New York du crime, qu'il surnomme « Indian country » à de nombreuses reprises :

Blue Eyes was a ghost long before he was killed. His mother and father were a pair of suicides, and Coen was the orphan from the Music and Art who fell somewhere between Marilyn [Isaac's daughter] and Isaac and could never get up. His absence, dead and alive, seems to power the four books. (Charyn, 2002, xiii)

Il est, d'autre part, aisé de répondre à la question : pourquoi New York comme cadre des polars de Jerome Charyn ? Son attachement à sa ville natale est connu ; elle se pose comme une véritable évidence pour l'auteur : « I didn't love California the way Macdonald did. I'd lived in California for three years. It held no mythic properties for me [...] I'd have to find my detective hero and bring him to New York. » (Charyn, 2002, x) L'auteur mêle autobiographie, mythes personnels et imagination à l'univers policier, lui aussi issu d'une combinaison d'influences biographiques – les témoignages de son frère et de ses collègues – et d'extrapolations relevant de l'imagination. De par son intérêt pour le cinéma, qu'il a enseigné à l'American University of Paris, et pour la bande dessinée – « you have to remember that I started as an illustrator, because comic books were the only thing I read as a kid. » – les polars de Jerome Charyn sont profondément influencés par ces deux médias visuels : « what I think I've been doing throughout my entire life is writing comic books in novel form. » (Charyn/Tuten, 1992, 97-98) Dans cette démarche de transcription du visuel à la forme écrite, il offre un panorama new-yorkais qui fourmille d'une multitude de lieux et de personnages, tous rattachés à la vie d'un quartier, d'une famille, créant ainsi une fresque aux multiples détails, une fable urbaine qui part de la ville et de ses habitants pour en faire un univers mythique, propice à la légende. Chacun ne forme qu'une infime partie d'un vaste puzzle urbain auquel il apporte son identité propre, tout en se fondant dans le moule de l'identité unique du *melting pot* new-yorkais, comme Charyn le confie à Woody Haut dans son ouvrage *Neon Noir: Contemporary American Crime Fiction* :

The bones of a city are often inscribed on a people's back. Particularly in an immigrant town like New York, where whole populations arrived in phantom boats... and if the country let them in, they toiled to earn their keep, made children, money, and died in the crush to become American. Both the sadness and the vitality of New York come from the same engine: the greenhorn's desire to transform himself into some magical thing. (Haut, 1999, 197-198)

La ville devient ainsi un microcosme bouillonnant des existences les plus diverses. Dans la variété des personnages, Charyn s'inspire en particulier du pícario espagnol, à l'origine personnage aventurier, souvent vaurien ou vagabond, dont l'incapacité à se fixer dans une profession déterminée sert de prétexte à la description des différentes classes sociales qu'il traverse. Dans la série *Isaac Sidel*, l'auteur utilise en effet la forme du polar comme prétexte d'une peinture colorée du New York populaire qu'il affectionne, pour reprendre les propos d'Albert J. Guerard dans « Charyn's Azasian Prose » :

Charyn's continuing aim has been to avoid the dead weight of conventional smooth narration and stylistic sludge, and to preserve always the sense of living voice. The picaresque narrator [...] must enjoy life vigorously, unreflectively, amorally; must use a racy, slangy, improvisatory, unmeditated, rough language; must be a vehicle for the author's existential concerns, and must convey the richness and poetic freshness of a sensitive man's individualized responses. (Guerard, 1992, 137-138)

Beaucoup de ses personnages correspondent à cette définition, qu'ils soient policiers comme Sidel, Coen et Brodsky, criminels, ou encore les femmes qui gravitent autour de Sidel, telles sa fille ou ses maîtresses. On peut même voir une allusion au premier personnage picaresque, apparu en 1599 dans *Guzmán de Alfarache* de Mateo Aleman, dans le nom que Charyn attribue à la famille de trafiquants du Bronx qui apparaît dans plusieurs tomes de la série, les Guzmans.

La tonalité picaresque des polars de Charyn leur donne un aspect vivant et coloré qui rappelle l'univers filmique ou la fable. L'auteur emploie des techniques narratives récurrentes qui renforcent cet aspect, notamment par le recours fréquent au dialogue :

The authorial voice, with its swift twists and turns of thought, is often as faithfully reflected in dialogue as in a narrator's monologue. The pages of Charyn swarm with minor characters brought instantly to life by the narrator [...] It is most of all through dialogue that Charyn's quick-witted, impertinent, irrepresible, shamelessly self-revealing characters shine and glow. (Guerard, 1992, 139)

Dans un style vif et saccadé, les dialogues font la part belle au langage de la rue et répliquent fréquemment la structure de phrases Yiddish pour retranscrire au plus près, selon Michael Woolf, la vie du quartier et de ses communautés :

In one sense, [language] relates the novel to an American tradition of regional dialect narration. The region is the Jewish Lower East Side of New York and the use of the modified dialect can be compared to Twain's use of Southern dialects in *Huckleberry Finn*, or to J.D. Salinger's use of local argot in *Catcher in the Rye* [...] In a very clear sense the language is mimetic; it captures the tones of Yiddish-American [...] Charyn is able to integrate some of the traditional shapes of Jewish fabulation into a perceptibly contemporary environment. (Woolf, 1992, 144-145-146)

Cette épopée urbaine moderne, ce chant de louange à New York, contrastent avec la froide réalité de son gigantisme et de son anonymat. De même, le réalisme des investigations au sein du New York Police Department, dans une ville où le crime est un fléau internationalement connu, est contrebalancé par l'imagination fertile de la fable policière que Charyn nous conte, innovant ainsi vers de nouvelles perspectives pour le polar, y compris dans ses bandes dessinées qui foisonnent de références au fantastique

et au polar traditionnel. Ainsi, *The Magician's Wife* oppose Rita, version moderne de Dr. Jekyll et Mr. Hyde, à Verbone, véritable Hercule Poirot transplanté à Manhattan.

Si Charyn transforme la métropole en terre fabuleuse et pittoresque, propice aux récits de ses communautés vivantes et colorées, Paul Auster, lui, ne montre pas non plus un New York très fidèle à la réalité. Il aborde peu l'aspect multiethnique de la ville, ou ses propres origines juives européennes. Il choisit un New York intemporel qui reflète sa propre position dans la ville, tant sociale, culturelle, que géographique. Il en fait comme Charyn le cadre nécessaire de ses récits, mais se défend toutefois d'être un écrivain de New York malgré le rôle à part entière joué par la ville dans son œuvre :

Je n'ai jamais considéré que j'étais un écrivain de New York, par exemple. Je ne décris jamais la vie qu'on mène à New York. New York n'est qu'un site où les choses se passent [...]
Je n'ai jamais considéré New York comme un élément essentiel de mon œuvre. La ville existe et constitue une partie intégrante de mon travail. Certes, beaucoup d'événements sont situés à New York mais pour des raisons extrêmement précises qui dépassent le cadre même de la ville. Des raisons anecdotiques, intimes, autobiographiques, ou qui ne sont là que pour la bonne marche de la fiction : structurellement nécessaires [...] New York fait tellement partie de ma vie qu'il m'est difficile de m'imaginer ailleurs. Evidemment, cette dernière assertion contredit tout ce que j'ai dit précédemment. Au fond, je suis « dans » New York et ne peux donc écrire consciemment « sur » New York. (Auster/de Cortanze (b), 2004, 154, 198-199)

Cette immersion au cœur même de la ville est rendue possible par ses longues marches. C'est aussi une des activités favorites de la plupart de ses héros. Au fil de son œuvre, on note que le quartier de Brooklyn se fait de plus en plus présent dans ses romans :

Brooklyn est une ville qui s'étale, qui s'allonge, qui fait tache d'huile. Autant Manhattan est vertical, autant Brooklyn est plan et couché. De cette cité multiple qui, si elle était une ville indépendante de New York, serait une des plus peuplées des Etats-Unis, se dégagent deux espaces attachés à la personne de Paul Auster. Le premier est celui de son œuvre : lié au passé, il situe l'action de *Revenants* [*Ghosts*] dans Brooklyn Heights. Le second espace est celui des lieux habités par Auster depuis qu'il vit à Brooklyn, essentiellement le quartier de Park Slope. Le cadre suranné de ce Brooklyn d'un autre temps contraste étrangement avec les stridences de Manhattan [...]
« J'aime tous ces gens si divers qui vivent ici », dit Auster. « Noirs, Blancs, Jaunes ; toutes les religions, toutes les langues. C'est une partie de la ville qui ne se prend pas au sérieux, qui est plus calme. Mes deux films sont une sorte d'hommage à ce Brooklyn-là, à ce qu'il représente. » (Auster/de Cortanze (b), 2004, 53, 80)

Auster joue sur la perception du *borough* qui, à l'image du détective, s'étirole et se délite. Ainsi, pour Max Klein, détective *hard-boiled* de Manhattan dans *Squeeze Play*, Brooklyn est aussi distant qu'une terre lointaine : « They had probably made it halfway back to Brooklyn. Or wherever they came from. » (Benjamin, 1990, 41) Dans un Brooklyn labyrinthique et immatériel cette fois, *Ghosts* se présente comme un jeu du chat et de la souris aux rôles indéfinis entre Blue, détective, et Black, mystérieuse cible d'une filature commanditée par White. Plus centré sur Manhattan, *City of Glass* présente un enchevêtrement d'homonymes et de mises en abymes autour de Quinn et Auster. Dans *The Locked Room*, la figure du détective ne va pas de soi car il s'agit, pour le narrateur anonyme qui parle à la première personne, de se mettre en quête de son ami d'enfance disparu, Fanshawe, avec l'aide notamment du détective Quinn. Mêlant acte de détection et d'écriture, le narrateur a aussi en charge le lien métanfictionnel entre les trois parties de la trilogie. Dans *Travels in the Scriptorium* enfin, on retrouve Quinn et le détective

Flood dans un réseau complexe de figures fugaces, réminiscences de protagonistes des précédents romans d'Auster, liés par le fil conducteur de l'enquête intérieure menée par le personnage principal, Mr Blank, en quête de souvenirs dans un présent suspendu et amnésique.

Entre vrais détectives rongés par le doute, privés amateurs qui se mettent dans la peau du détective pour en acquérir les traits de caractère, et autres auteurs-enquêteurs, se tisse une relation extrêmement dense de personnages, d'auteurs, de narrateurs et de personnes « réelles », pour lesquels détection et écriture se mêlent en une quête commune de sens. On constate ainsi que sur les quatre décennies couvertes par les œuvres du corpus, Auster se détache du polar traditionnel pour ouvrir sur une nouvelle forme de suspens. Il montre un détective de plus en plus fragmenté, protéiforme, immatériel, qui ne fait plus autorité. Si les derniers romans de Paul Auster ne sont pas des polars, ils s'inscrivent néanmoins toujours dans la même démarche d'exploration métaphysique du monde contemporain, à travers la quête de vérité et d'identité des protagonistes de *Man in the Dark* et *Invisible*, aux titres pour le moins évocateurs.

Influencé entre autres par Chandler, Highsmith, Berger et Calvino, auteurs de polars traditionnels ou métaphysiques, Lethem se place dans la continuité d'un genre auquel il souhaite apporter sa contribution. Lors de notre entretien, il dresse un état des lieux du polar contemporain, et affirme son désir de participer à son évolution par la branche qui correspond le mieux à sa démarche personnelle, le polar métaphysique :

The late evolution essentially is a forked road – on the one hand, towards increasing “realism” or, better to say, “sobriety” – the rather masculine attempt to take the role of the detective quite seriously, which leads to early Ellroy, to Robert B. Parker and Lawrence Sanders – and which, in my view, found its early epitomization in Ross Macdonald.

For me personally, there was nowhere to go in this direction after Macdonald – the attempts to deepen the realism as the detective figure is brought into the present are heroic but almost hopeless – because the image of the detective after Chandler is in some way inherently a satiric one.

And that points in the second direction – the post-modern, the satiric, the “feminine”, if you will. This is the direction where the detective novel begins to integrate more sincerely into contemporary literary fiction – and the detective becomes a clown, a ghost, or a metaphor, more truly than an authentic human character. This is the direction of James Crumley, Paul Auster, Thomas Berger and my own work. (Lethem, 2004)

L'auteur souligne une nouvelle fois l'importance qu'il accorde à l'hybridité ; s'il s'intéresse au polar littéraire, c'est justement parce que les emprunts faits au polar par des auteurs hors-genre comme Paul Auster ont permis une expansion du genre, une nouveauté qu'il souhaite à son tour explorer, comme il le précise par la suite :

I think my book extends the tradition in slightly new ways. Lionel Essrog is a combination of certain aspects of the traditional hard-boiled voice with a more tender and vulnerable type of contemporary literary protagonist – what I call “the geek character” – a sort of homely and misunderstood type [...] The detective is traditionally a figure of resistance against a dystopian urban future – he already occupied this role in Chandler and it was only my good luck to be able to exaggerate this tendency into absurdity. The detective is a vigilante, a borderline villain – only redeemed by the deeper criminality of the society within which he functions. (Lethem, 2004)

Lethem se positionne donc dans la lignée du polar traditionnel ; ses détectives reprennent certaines caractéristiques des héros *hard-boiled*, et présentent d'autre part certains aspects plus contemporains, voire futuristes dans *Gun, with Occasional Music*.

Les trois nouvelles du corpus illustrent bien son jeu sur les codes du genre. « Access Fantasy » allie polar et science-fiction, et « The One about the Green Detective » se présente comme un pastiche, évoqué par le titre qui rappelle une plaisanterie. Enfin, « The Insuperb Profession of Jonathan Horneboom » propose un polar décalé qui verse dans le fantastique, parsemé de références intertextuelles. Au contraire de *Motherless Brooklyn* et *Gun, with Occasional Music*, les contours des détectives de ces nouvelles sont beaucoup moins définis, du détective amateur et anonyme d'« Access Fantasy » au novice naïf de « The One about the Green Detective ». Ces figures ne permettent plus au lecteur de s'y identifier, elles ne sont que prétextes à une exploration du polar hors des sentiers battus.

Jonathan Lethem entreprend d'autre part une déconstruction similaire autour d'une autre figure très codifiée, celle du super-héros, notamment dans son roman graphique *Omega the Unknown*. Dans un entretien à *Comic Book Resources*, il analyse l'évolution de ces icônes vers des figures dépréciées tenues en échec, faisant ainsi écho aux bouleversements de la figure du détective, autre protagoniste « en costume » :

Omega sort of represents an X-ray of the existential condition of so many other costumed heroes, their dilemma at being the screen for the projection of fantasies of rescue, transcendence, and idealism. In his hesitation he's a sort of Hamlet figure. And the radically contradictory and unfinished nature of his original story left him as a kind of icon of confusion, a cloud of dangling signifiers. (Renaud/Lethem, 2007)

Les détectives et super-héros de Lethem, ces « icons of confusion », évoluent dans un cadre urbain lui aussi profondément remis en question. L'attachement de l'auteur à Brooklyn se recentre surtout autour du quartier de son enfance, Gowanus. Si le Brooklyn d'Auster est surtout victorien et bourgeois, Lethem dépeint un quartier moins favorisé, caractérisé par une grande mixité ethnique et un paradoxe entre les *housing projects* et une *gentrification* progressive associée, comme chez Charyn, à une perte de l'identité originelle du quartier : « The city is addicted to the energy and strife of discordant populations attempting to negotiate a peaceful existence side-by-side in close proximity. » (Lethem, 2004). Tout comme Charyn, Lethem développe une forte conscience du passé immigrant de New York. Toutefois, ces dernières années, l'auteur s'est progressivement détaché de Brooklyn :

Brooklyn means so much to me [...] Hence the need for two long novels which occupied almost seven years of my writing life! For many years I denied or resisted the enormous meaning of my origins in New York [...] I've come to understand that the meaning of New York for me is multiple and contradictory, and quite impossible to summarize. (Lethem, 2004)

Chronic City, son dernier roman en date, n'est pas un polar mais y a trait à maints égards et illustre bien cette volonté de détachement. Il reste cependant ciblé sur les thématiques centrales de la quête de sens et des mutations du cadre urbain, ici un

Manhattan « dont il ne resterait plus qu'à décrire les apparences sans pouvoir en sonder les profondeurs » (Tadié, 2006, 84) tant la dé-figuration de l'entité urbaine entraîne la dysfonction du processus identitaire chez le protagoniste :

Our sphere of the real (call it Manhattan) was riddled with simulations, yet was the world at hand. Or the simulation was riddled through with the real [...] Daring to attempt to sort *fake* from *real* was a folly [...] the effort was doomed, for it too much pointed past the intimate boundaries of our necessary fictions. (Lethem, 2010, 449)

L'étude du polar métaphysique contemporain américain dans le cadre urbain new-yorkais, et plus précisément de Brooklyn, ne se limite bien sûr pas à ces trois auteurs. Le polar brooklynien semble en effet en plein essor, comme l'atteste la récente publication de deux anthologies, *Brooklyn Noir* (2004) et *Hard-boiled Brooklyn* (2006). Ces recueils mettent en avant des auteurs aussi variés qu'Anna Katherine Green (*The Leavenworth Case*, 1878) ou Robert J. Randisi (*No Exit from Brooklyn*, 1987). D'autre part, de nouvelles figures du polar new-yorkais émergent, tels Joseph Trigoboff, dont le détective récurrent Yablonsky évolue dans le quartier natal de l'auteur, East New York à Brooklyn. Résidant aussi à Brooklyn, Colson Whitehead est l'une de nouvelles voix littéraires du *borough*, notamment avec son premier roman, *The Intuitionist* (1998), polar à l'univers urbain écrasant sur fond de quête intertextuelle et identitaire. Si ces polars « locaux » représentent la majorité des ventes aux États-Unis, on note toutefois une ouverture sans précédent vers ce que le *Wall Street Journal* a nommé en 2010 « a global crime wave. »⁶ L'hégémonie historique du polar américain dans le monde se voit en effet progressivement inversée avec la parution aux États-Unis d'un nombre grandissant de polars étrangers traduits, notamment les grands succès scandinaves, européens et latino-américains.

Sur son versant le plus littéraire, le polar métaphysique constitue toujours une forme d'exploration pertinente pour des écrivains qui ne sont pas à proprement parler des auteurs de polar mais emploient ce genre et sa structure à des fins novatrices, à commencer par l'exploration métaphysique. Par sa forme agglutinante intégrant littératures noire et blanche, le polar métaphysique s'avère en effet particulièrement propice à l'innovation littéraire. On y retrouve les thèmes de la mise en abyme du support textuel, la crise identitaire du protagoniste, l'enquête détournée de son univers concret, les références intertextuelles... On peut ainsi citer en exemple *City of God* (2000) du romancier juif américain Edgar Lawrence Doctorow. Le récit, situé à New York, pose la question du devenir de la foi à travers l'enquête menée autour de la disparition d'une croix, volée sur le toit d'une église de l'East Village puis retrouvée sur le toit d'une synagogue de l'Upper West Side d'où a été lancée une nouvelle pratique appelée « Evolutionary Judaism ». Doctorow avait déjà usé des codes de la littérature de genre,

⁶ *The Wall Street Journal*, July 1, 2010

le *Western* en l'occurrence, à des fins d'exploration métaphysique dans son premier roman, *Welcome to Hard Times* (1960) : « It is time to acknowledge that the "serious Western" has established itself firmly on a sub-genre of fiction. *Welcome to Hard Times* is an exfoliation on a quite sturdy branch.⁷ »

Le polar se divise lui-même de nos jours en de nombreuses branches, et l'une des plus innovantes n'est autre que le polar graphique. Cela n'a rien d'étonnant, comme le rappelle Daniel Fondanèche : « Comment aurait-on pu éviter cette union entre BD et polar, issus tous deux de la tradition populaire de fiction feuilletoniste ? » (Bonnemaison, Fondanèche, 2009, 83) Outre l'adaptation de romans, on trouve un nombre croissant d'œuvres originales au sein des trois marchés dominants du neuvième art, à savoir le manga (tel *Prophecy* de Tetsuya Tsutsui en 2012), l'école franco-belge, et le marché américain, divisé en *mainstream* et *indie*. Bien que très différents, ces deux champs confirment la popularité du polar graphique, et surtout du *noir*, avec la création de catalogues spécialisés chez les grands éditeurs, comme la collection Marvel Noir ou encore, chez DC Comics, la collection Vertigo qui a édité entre 1999 et 2009 le mensuel *100 bullets* de Brian Azzarello et Eduardo Risso. Cette série explore ce qu'il advient lorsque l'agent Graves entreprend de donner à cent personnes l'immunité et un pistolet muni d'une balle pour assouvir leur désir de vengeance. Les éditeurs indépendants proposent des œuvres encore plus innovantes et ouvrent de nouvelles perspectives au polar métaphysique, tel le précurseur *Mister X*, créé par Dean Motter en 1983, qui tente de réparer les dommages causés aux habitants par l'impitoyable Radiant City qu'il a créée. Plus récemment, Joshua Hale Fialkov, en collaboration avec Noel Tuazon et Rahsan Ekedal, a proposé en 2009 et 2010 deux des polars graphiques les plus novateurs, *Echoes* et *Tumor*, le premier déroulant une intrigue serrée autour d'un protagoniste tour à tour présumé coupable, détective et victime. Le second décrit les derniers jours d'un détective privé condamné par une tumeur au cerveau qui l'empêche de mener à bien sa mission mais lui permet d'accéder à une véritable introspection au seuil de la mort. *Tumor* est par ailleurs le premier roman graphique à paraître sous forme de livre électronique, en plus d'une diffusion gratuite sur internet.

Les nouveaux médias et l'essor du virtuel participent ainsi à la refonte du polar en profondeur, accentuant d'une part l'implication du lecteur qui devient acteur à part entière, et d'autre part la désuétude de la profession et de ses arcanes. Le déroulement même de l'enquête se trouve bouleversé par l'expansion colossale des données désormais à la disposition du détective. Le polar voit de ce fait ses perspectives d'exploration métaphysique décuplées. En effet, les Quinn, Essrog ou Sidel, fragilisés par

⁷ *The New York Times*, September 25, 1960

leur crise identitaire, évoluent dans des univers déconnectés d'internet, ou même des téléphones portables. La génération qui leur succède est au contraire plongée dans l'univers du virtuel, des réseaux sociaux, de Google Earth et des *smartphones*, réduisant encore davantage la frontière entre réalité et simulation. A première vue, le développement du virtuel permet à ces détectives en quête d'identités d'emprunt de se replier derrière de multiples avatars. Jeffrey Rosen indique toutefois dans son article « The Web Means the End of Forgetting » que cette scission identitaire subit dorénavant une double contrainte à l'ère d'internet. D'une part, il devient très difficile de maintenir des identités ou des attitudes distinctes selon les cercles dans lesquels nous évoluons, qu'ils soient professionnel, familial, social... :

The dawning of the Internet age promised to resurrect the ideal of what the psychiatrist Robert Jay Lifton has called the "protean self." If you couldn't flee to Texas, you could always seek out a new chat room and create a new screen name [...] The Web was supposed to be the ability to segment our identities with an endless supply of pseudonyms, avatars and categories of friendship was supposed to let people present different sides of their personalities in different contexts. What seemed within our grasp was a power that only Proteus possessed: namely, perfect control over our shifting identities. But the hope that we could carefully control how others view us in different contexts has proved to be another myth. As social-networking sites expanded, it was no longer quite so easy to have segmented identities: now that so many people use a single platform to post constant status updates and photos about their private and public activities, the idea of a home self, a work self, a family self and a high-school-friends self has become increasingly untenable. (Rosen, 2010)

Il serait désormais impossible pour Quinn de cloisonner aussi hermétiquement ses identités publiques (Paul Auster, William Wilson) et sa vie privée. D'autre part, si ses recherches sont facilitées par l'infinie somme d'informations disponibles sur internet, le détective, qui se doit d'enquêter discrètement, voire dans l'anonymat complet, est en retour rendu vulnérable par la mise en ligne – potentiellement jusqu'à la fin des temps – de données personnelles le concernant, à la disposition de tous :

The fact that the Internet never seems to forget is threatening, at an almost existential level, our ability to control our identities; to preserve the option of reinventing ourselves and starting anew; to overcome our checkered pasts [...] Far from giving us a new sense of control over the face we present to the world, the Internet is shackling us to everything that we have ever said, or that anyone has said about us, making the possibility of digital self-reinvention seem like an ideal from a distant era. (Rosen, 2010)

On imagine aisément un dénouement encore plus perturbant à *Ghosts* dans lequel, connecté à internet, Blue rédigerait ses rapports par email et ne se sentirait plus coupé du monde pendant qu'il planquerait devant chez Black. Et pourtant, on sent bien que malgré son ordinateur, il perdrait tout autant ses repères dans le flot de données à sa disposition et deviendrait une cible encore plus vulnérable pour celui qui se joue de lui. Il en serait de même pour *The Locked Room*, dans lequel la traque de Fanshawe, soi-disant facilitée par la traçabilité des parcours numériques, se noierait parmi la foule d'homonymes se faisant écho dans les pages des moteurs de recherche. Cet aveuglement de la connaissance par pléthore d'informations rappelle la nouvelle de Jorge Luis Borges « Funes ou la mémoire », dans laquelle Funes devient hypermnésique à la suite d'un accident et, de ce fait, incapable de synthétiser la myriade de souvenirs qui peuplent son esprit, rendant ainsi sa formidable mémoire inutile et source de profonde souffrance : « Dans le monde surchargé de Funes il n'y avait que des détails, presque

immédiats. » (Borges, 1960, 37) L'expansion technologique constitue ainsi l'un des principaux champs d'explorations romanesques du vingt-et-unième siècle, comme l'a récemment souligné V.S. Naipaul : « C'est la technologie qui, dans le rôle de l'échafaudage, tient le rôle autrefois dévolu aux théories et aux idéologies. Le résultat, paradoxal : justement parce qu'il est soumis à la surveillance constante des caméras, le monde, qui est toujours neuf, reste inexaminé, non observé. » (Naipaul, 2011) Cette nouvelle dimension, quoique déroutante, repousse l'idée reçue que tout aurait déjà été dit dans le polar. Les technologies, la criminalité, la ville, le rapport au monde... sont en perpétuelle évolution et ouvrent, comme le souligne Jean Paulhan dans *Clef de la poésie*, le champ des possibles : « Tout a été dit. Sans doute. Si les mots n'avaient changé de sens ; et les sens, de mots. »⁸ L'auteur de polar métaphysique contemporain rappelle alors Peter Stillman dans *City of Glass*, affairé à reconnecter signifiant et signifié.

On en revient ainsi au questionnement au cœur du polar métaphysique contemporain : appréhender le monde extérieur n'est-il possible qu'au prix de la rupture avec soi ? Et inversement, l'accès à la connaissance de soi ne se fait-il qu'en rupture avec le monde ? Dans son étude sur le polar américain des années 1920-1960, Benoît Tadié tranche ces questions de manière très sombre en déclarant que « le polar subjectif, qui exprime l'isolement, le délire ou l'écrasement de la conscience individuelle, débouche sur un solipsisme tragique. » (Tadié, 2006, 90) On constate en effet que, plongé dans l'univers du tout numérique ou baigné dans la nostalgie de l'âge d'or entre calepin et filature à l'ancienne, le détective du polar métaphysique se dévêt progressivement – et souvent littéralement – de ses certitudes pour ne plus conserver que la seule conviction de sa conscience propre devenue réalité unique, le monde extérieur n'étant que représentations trompeuses.

Se pose tout de même la question d'une éventuelle rédemption pour le protagoniste, et d'un avenir pour le genre. Le polar du vingt-et-unième siècle, maintenu dans sa forme traditionnelle pour certains, déconstruit et métissé pour d'autres, sera toujours un récit centré sur l'homme et ses doutes, ses travers, ses velléités d'héroïsme. Pour le détective comme pour le genre, le piège est de plonger au cœur du syllogisme mentionné par Tadié, mais aussi par Lethem dans *Gun, with Occasional Music*. Le rôle du détective est en effet désormais fondamentalement obsolète, un repère d'antan face au monde contemporain. Combien le monde compte-t-il encore de détectives privés ? Qui les engage encore, à l'ère de Google et de Twitter ? Paradoxalement, tandis que le détective de polar est de plus en plus relégué au rang de mythe au même titre que le superhéros, Don Juan ou le Déluge, le détective professionnel contemporain se détache de l'image de l'arpenteur de rues, holster dissimulé sous l'imperméable, pour finalement reprendre la

⁸ in Bonnemaison, Fondanèche, 2009, 101

posture de l'*armchair detective*, à la différence près qu'il a délaissé la loupe pour l'outil informatique.

L'écrivain, lui, tend à se pencher sur de nouvelles figures capables d'endurer à la fois l'évolution du monde contemporain et les déconstructions narratives. La figure du détective semble en effet avoir fait son temps et prouvé ce qu'elle avait à prouver, comme en témoigne cet extrait de *Chronic City* :

I'd never played a detective, hadn't struck anyone, I suppose, in the brief duration of my post-childhood career, as deep or sad or crafty enough to be persuasive in that sort of role [...] I'd showered, shaved, slicked my hair. Now, too vain to use this mirror to judge the result, I couldn't locate the disenchanting and fearsome character I wanted to believe the night had made me [...] I had an idea I was investigating his disappearance, though I could hardly report what outward form, if any, my investigation took. I made a pretty lame detective. [...] When I say I made a feeble detective, I mean that I was as willing to be cured of my case as to solve it. (Lethem, 2010, 297, 438)

L'archétype du détective pourrait en effet atteindre ses limites, dans le sens où le lectorat semble avoir fait siennes à la fois les représentations traditionnelles du détective et de la ville américaine, mais aussi ses détournements, parodies et réécritures. Le glissement vers la déconstruction d'un autre mythe que celui de la mégapole américaine est en cours, notamment depuis les attentats du 11 septembre 2001. En effet, un pan important de la littérature américaine, centrée ou non sur le polar, entame – voire même détruit – d'une part la conception toute édénique du mythe de la terre promise et du peuple élu, ferment de la culture américaine, et d'autre part l'idéal d'une société démocratique synonyme de croissance économique et de d'hégémonie. Ainsi, le dernier roman de Paul Auster, *Sunset Park*, ouvre sur la saisie de biens immobiliers par des sous-traitants pour le compte des banques qui en sont devenues propriétaires lors de la crise de 2008. Miles Heller, personnage principal du roman, entreprend de photographier les objets que les familles ont laissés derrière elles dans la précipitation de leur départ : « Each house is a story of failure – of bankruptcy and default, of debt and foreclosure – and he has taken it upon himself to document the last, lingering traces of those scattered lives in order to prove that the vanished families were once here » (Auster, 2011, 3). L'archivage de ce qui a été et n'est plus, ici la prospérité incarnée par des familles propriétaires de leur logement, fait écho aux dernières publications de Jerome Charyn, qui semble lui aussi absorbé par la conservation, voire la nostalgie, des temps anciens. En effet, Charyn s'était détourné du polar depuis quelques années pour publier les biographies plus ou moins romancées d'Emily Dickinson, Joe DiMaggio et Marilyn Monroe, ainsi que deux romans sur la révolution américaine et la Russie stalinienne. Le retour d'Isaac Sidel en 2012 pour un onzième opus, intitulé *Under the Eye of God*, est lui aussi teinté de nostalgie puisqu'il dépeint un Sidel en manque de son territoire new-yorkais après avoir été exilé au Texas par son colistier aux élections présidentielles.

En définitive, le tournant du vingt-et-unième siècle est marqué par une nouvelle remise en question, concernant cette fois le devenir du postmodernisme. Une fois les genres dépouillés de leurs codes, métissés, parodiés, empruntés... qu'en advient-il ? Peut-on

encore parler de postmodernisme, ou même de post-postmodernisme en 2013 ? Ces genres brillent en tout cas toujours par leur résistance à une définition claire et à leur reconnaissance en tant que littérature à part entière, comme l'a récemment déploré Jonathan Lethem, non sans ironie, dans la revue *The Believer* :

Let's wade into the unpleasantness around the term *postmodernism*: nobody agrees on its definition, but in literary conversations the word is often used as finger-pointing to a really vast number of things that might be seen as threatening to canonical culture: author-killing theories generated by French critics; collapsings of high and low cultural preserves into a value-neutral fog; excessive reference to various other media and/or mediums, especially electronic ones; an enthusiasm for 'metafiction', for anti-narrative, for pop-culture references or generic forms, for overt (as opposed to politely passive) 'intertextuality,' for unreliable narration, for surrealism or magical realism or hysterical realism [...] etc. Now, any writer espousing, let alone employing, all of the above things [...] is impossible to consider seriously, because all of the modes denounced under the banner of 'postmodernist' are incompatible: you can't, just for instance, exalt disreputable genres like the crime story and also want to do away with narrative. (Lethem, 2011)

Quelles que soient les critiques, il est indéniable que le postmodernisme a démocratisé l'expérimentation et la fusion des genres, les rendant accessibles à tout écrivain. Cette vulgarisation est, bien entendu, le catalyseur du houleux débat sur la « grande littérature » et ce qui en relève ou non. Lethem lit judicieusement cette dichotomie à travers la métaphore du western, genre justement considéré comme mineur, avec le film de John Ford, *The Man Who Shot Liberty Valance* :

The killing of [postmodernism] in order to preserve safety and order in the literary town is a recurrent ritual [...] The reason postmodernism doesn't die is that postmodernism isn't the figure in the black hat standing out in the street squaring off against the earnest and law-abiding "realist" novel against which it is being opposed. Postmodernism is the street. Postmodernism is the town. It's where we live. (Lethem, 2011)

L'article de Lethem réaffirme l'actualité de la thématique urbaine, mais surtout rappelle à juste titre le potentiel symbolique des genres populaires, qui permettent ainsi au lecteur, à partir de figures connues de tous, d'appréhender par la métaphore la complexité du monde contemporain. Jonathan Lethem conclut sur une énième invitation à l'exploration hors des sentiers battus : « The freedom and persuasiveness of the full array of contemporary stances and practices available to the literary artist [...] is the most advanced radiation suit yet devised for wandering into the toxic future. » (Lethem, 2011)

Annexes

ENTRETIEN AVEC JONATHAN LETHEM

par courrier électronique le 13 novembre 2004

As you know, my thesis focuses on late 20th and early 21st century detective novels. How would you characterize the late evolution of the detective novel?

Jonathan Lethem:

Well, I'm no expert, and there are tremendous numbers of writers I haven't read who anyone making a responsible survey of the field would have to have accounted for. Nevertheless, I'll go out on a limb and say that I think the late evolution essentially is a forked road – on the one hand, towards increasing 'realism' or, better to say, 'sobriety' – the rather masculine attempt to take the role of the detective quite seriously, which leads to early Ellroy, to Robert B. Parker and Lawrence Sanders – and which, in my view, found its early epitomization in Ross MacDonal. For me personally, there was nowhere to go in this direction after MacDonal – the attempts to deepen the realism as the detective figure is brought into the present are heroic but almost hopeless – because the image of the detective after Chandler is in some way inherently a satiric one.

And that points in the second direction – the postmodern, the satiric, the 'feminine', if you will. This is the direction where the detective novel begins to integrate more sincerely into contemporary literary fiction – and the detective becomes a clown, a ghost, or a metaphor, more truly than an authentic human character. This is the direction of James Crumley, Paul Auster, Thomas Berger and my own work.

In what ways would you say your work – and especially *Motherless Brooklyn* – fits into this particular genre?

Jonathan Lethem:

Rather than describing further how *Motherless Brooklyn* fits in – which I think is more obvious, truthfully, and which you're surely already quite capably describing – let me mention a few ways in which I think my book extends the tradition in slightly new ways. While my debt to Auster and Charyn is evident in the connection of my character to New York, I think Lionel Essrog is a combination of the certain aspects of the traditional hard-boiled voice with a more tender and vulnerable type of contemporary literary protagonist

– what I call ‘the geek character’ – a sort of homely and misunderstood type who is featured in books like *A Catcher In The Rye*, and *A Confederacy of Dunces* and *Flowers For Algernon*. I also think the implications of the role of Tourette’s syndrome in the book are new and intriguing ones for detective fiction – the suggestion, to be specific, that the need to occupy the role of detective, the need to undergo the activities of searching and investigation, may in fact be located in neurology.

Do you regard *Motherless Brooklyn* and *Gun, With Occasional Music* as metaphysical detective novels? What led you to diverge from the typical detective story and mix it with science fiction for instance?

Jonathan Lethem:

Metaphysical is a good word – it probably describes *Gun, With Occasional Music* better than *Motherless Brooklyn*. I’d call *Motherless Brooklyn* ontological instead. My instinct for combining different genres is a basic one in my work. It proceeds from my interest in boundaries and their transgression. The formal qualities of a genre are most visible and most interesting at the place where you encounter their edges. All the better if it is at the edge where two genres meet one another.

In your opinion, what messages does a detective story intend to convey nowadays, regarding the urban environment and the symbolic character of the detective in particular?

Jonathan Lethem:

I will say this, as regards the urban environment – that the detective is traditionally a figure of resistance against a dystopian urban future – he already occupied this role in Chandler and it was only my good luck to be able to exaggerate this tendency into absurdity. The detective is a vigilante, a borderline villain – only redeemed by the deeper criminality of the society within which he functions.

Drugs and alcohol have a significant role in several of your works. They seem to stand for one of the only remaining means of escape from a meaningless, violent, dehumanizing world. Do you agree with that, or do you consider other means of redemption?

Jonathan Lethem:

That's a wonderful description of one of the aspects of drugs in my novels. I believe that ultimately the drugs in my fiction – as in the real world – are deeply neutral technologies, which reflect back the projected intention and circumstance of their use. Like art, like superpowers, and like media, drugs are poised on a knife's-edge between their potential as means of rehumanization, communication, and liberation, and their potential as means of dehumanization, alienation, and self-exile.

Just like Paul Auster and Jerome Charyn, you have been marked by the comics of your youth. Have you ever considered turning one of your stories into a comic book, as these two writers have?

Jonathan Lethem:

I'm not tempted to turn one of my own previous stories into a comic book, no. But I am very tempted by the opportunity to write new stories directly for the medium of comics, and I suspect I will be doing this sometime in the next year. As with film, I've never been attracted to the chance of adapting my own novels or stories to other media – for me, they are finished once I've published them, and I can't imagine going back.

Do you think comics have undergone the same evolution as detective novels, from popular genre, pulp fictions, to a more literary, "serious" level?

Jonathan Lethem:

If I were to make a comparison I would say that comics are more closely related to film – in being a completely individual medium which combines image and language – but they are about sixty or seventy years behind film in the degree of their critical reception as serious art. Perhaps in their development as an art form as well – approximately where film was in the late 1930s or early 40s.

I have heard of an adaptation of *Motherless Brooklyn* into a film, what do you expect from such an adaptation from word to image?

Jonathan Lethem:

Like any adaptation, it will have to be radically different from the book if it stands any chance of being good (like *Blade Runner* and *To Have and Have Not*). Faithful

adaptations of books are nearly always very dull and uncinematic. My fondest hope is for a director with a truly cinematic vision to take what he or she likes from the material and transforming it – and discarding the rest.

Auster, Charyn and yourself share a common passion for New York City. Could you describe it briefly?

Jonathan Lethem:

Brooklyn means so much to me that I find it difficult to reply. Hence the need for two long novels which occupied almost seven years of my writing life! For many years I denied or resisted the enormous meaning of my origins in New York – in my early work you can see me working through this material in covert ways, writing about racial difference or the flavor of urban life or the role of immigrants, etc. through various metaphors and disguises... or, in the case of Conrad Metcalf in *Gun, With Occasional Music*, creating a character who was a “New Yorker in California” without openly discussing the enormous difference between those two places.

I’ve come to understand that the meaning of New York for me is multiple and contradictory, and quite impossible to summarize. But a few remarks: after coming to know the rest of the United States, and then Europe, it seems to me that New York is a kind of midpoint between the old world and the new. Unlike the rest of America, the past exists in New York City – we have a Roman fondness for our own ruins and traces, and for leaving things half-finished. And the immigrant civilization remains in a permanent state of delirious confusion in NY.

The city is the place where you come to transform yourself into an American. If you succeed, you move away into the suburbs, or to some other state. If you fail, you become a New Yorker – often a Brooklynite, instead. The city is addicted to the energy and strife of discordant populations attempting to negotiate a peaceful existence side-by-side in close proximity. From this arises a vibrancy of language and interaction which creates temperaments like my own (and Auster’s, and Charyn’s). At the same time, the result is deeply sinister, futuristic, and dystopian. New York is a city of alienation and fear – and if you underestimate this, you’ll fail to survive.

ENTRETIEN AVEC JEROME CHARYN

Paris, le 25 septembre 2004

As you know, my thesis focuses on late 20th century detective novels. How would you characterize the late evolution of the detective novel?

Jerome Charyn:

Until you have Dashiell Hammett and Raymond Chandler, you have a problem: the detective solves a problem and there is nothing to do with language. It's really Hammett who changed everything and turned the quest into a quest of language. Prior to that it's not very interesting. If you look at Sherlock Holmes or the people who will imitate him, it has nothing to do with words. And suddenly with Hammett you have incredible dialogues and also you have a movement towards invisibility. If you look at *Red Harvest*, the detective - who is not named - not only does not solve a crime, he makes things worse; he creates a lot of problems.

So the notion of solution no longer exists and we move into language, which the French understood very quickly. This sort of new kind of 'policier' or 'roman noir' is really first understood in France. And then the *Série Noire* began to publish Hammett, Chandler, Chester Himes... people who were more concerned with language than with problem-solving. With Chester Himes, nothing is ever solved. It's a *bordel*, the case gets worse and worse! That's what becomes interesting, those three writers, and you find that also in James Ellroy and Paul Auster.

In what ways would you say your work – and especially the *Isaac Sidel* novels - fits into this genre?

Jerome Charyn:

I am totally concerned with language and I think in any work of art the subject is secondary: the subject becomes the language. The language plays out and invents its own subject. Paul Auster is much closer to a traditional literary novel than to a kind of detective fiction. His *Trilogy* is wonderful writing but again it's more about language, about the disappearance of the writer and the disappearance of the self, the kind of "glass world" we live in.

Do you regard the *Isaac Sidel* series as metaphysical detective novels?

Jerome Charyn:

It's very, very difficult to talk about yourself. I know that I would not have written these books if my brother had not been a detective, because I had to ground myself in the language of the police. What was most important to me was the language that policemen spoke - the kind of jargon they use - and the sadness, the sadness that I found.

What I found is the sadness that most policemen or policewomen have because they have no language other than the language of the street. They're not educated, not cultivated, nor are they really curious about the world. So it's very damaging to have all this power in relation to any kind of understanding of the outside world.

Critics have often placed your work outside literary categories. What led you to diverge from classic detective story to a very specific form of detective novel - a kind of urban fable - which could only be yours and no one else's?

Jerome Charyn:

I am playing with the genre, trying to really play with the form, expend it, the same way Godard would do with cinema or Tarantino. That's the thing that's most interesting to me. It's not very interesting to remain within the genre.

I'm a specialist on Tarantino, so when I talk about *Reservoir Dogs* or *Pulp Fiction*, they are so much more interesting, you have no idea where the plot is going to go, what's going to happen next. It's completely crazy and interesting.

Drugs and religious faith hold a significant role in your books. They seem to stand for the only remaining means of escape from a meaningless, violent, dehumanizing world. Do you agree with that, or do you consider other means of redemption?

Jerome Charyn:

I think drugs and religion are there but I don't think they are critical ingredients: they identify but they don't really define. It's an escape into violence, that is what is so strange.

In *Paradise Man* - or *Frog* in French - which is about a 'tueur à gages', somehow you escape violence by becoming violent, I don't know how. I need violence also in terms of language. You do something that is completely shocking and disturbing on the page and

that's to me the only redemption that there is, redemption through language. There is also a way out through humor, through laughing.

Do you consider art as your own "way out"?

Jerome Charyn:

Art is a way out for me, and I take a tremendous pleasure reading certain texts or seeing certain films. To me art is a kind of religion. It is the only church that I really have, the only church that I believe in and I believe that to some degree you have to – I wouldn't say sacrifice your life because it is not quite as simple but – I think you have to go very far and give very much of yourself to achieve very, very little. And if you want to push even further, you almost have no life apart from whatever work you do, it occupies you almost all the time.

Chandler was interviewed in the *New Yorker* about his work and he said: "When I'm working I really feel immortal. There is no sense of death; you have a certain kind of power. The power of the word gives you a power over the world". And I feel the same way.

None of us knows what will be read in even six months. I would like to be read, I would like to be read in my lifetime and afterwards. I think that's always a struggle we have: the more problematic a book is, the less of a chance there is that it will be read later on. There is no predictability other than to do something that will be completely shocking, disturbing and will make people fall in love with it. Other than that, there is no idea what the reception will be.

We have no idea even if novels will last. They may not be read very shortly. The economics of novel-writing does not make sense. When you publish an encyclopaedia you know it's going to sell a certain number of copies, when you publish a novel you might sell five copies, it's utterly unpredictable.

It's not a good business and yet I still think language and stories are very necessary for our lives. We live with stories and that's true with all sorts of stories. It makes me feel good, just as when I go to a movie house and the film is good. You sit in the dark, it's tremendously exhilarating, it leaves you with an incredible kind of peace: you dream your way into the story.

New York - and more specifically the Bronx and Brooklyn - is at the heart of many of your novels. What purpose does the city, the borough, the neighborhood, the street... serve within the story?

Jerome Charyn:

That is not only true to the *policier*, any work of art has to be as specific as possible. It is certainly true with Paul Auster. The city becomes another kind of character, it becomes the central character of the world, because it is almost like a notion, like the way the Mississippi would be in *Huckleberry Finn*. It becomes something that is constantly moving, constantly flowing and that redefines language itself. New York is a very powerful place, it becomes overwhelming. New York is completely free.

Again like Auster and Lethem, you have been marked by the comics of your youth. What led you to write comic books? What do they bring to the story that the novel form could not?

Jerome Charyn:

I grew up with comic books and when I had a chance to work with incredible artists like Loustal, Muñoz or Boucq, to me it was a tremendous pleasure and I see it very close to novel-writing. I don't see any difference: there is not the writer or the scenario, it's the artist who is the real master and I feel very privileged to work with them. The work with Loustal is the most interesting that I have ever done.

Graphic novels are novels in picture form, they have their own language. Images become like words in some way but I don't think you can compare them. It's very much fun to do, to see what the artist does with what you write. I have done a graphic novel with Muñoz. He has adapted one of my novels called *Panna Maria*. Even though I did the script for it, it is to some degree my work but it is also more the vision the artist.

Do you think comics have undergone the same evolution as detective novels, from popular genre, pulp fictions, to a more literary, "serious" level?

Jerome Charyn:

I think so, but it's only really in France. It's not true anywhere else. France has a tradition of *bande dessinée* and *policier*, *roman noir*: they have an aesthetic.

The same thing is true about film: it's really the French who discovered Hollywood. French critics discovered *film noir*, discovered certain actors, certain directors who were not considered seriously in their own country. The power of French criticism has really redefined all these genres.

You teach film theory at the American University of Paris, do you project to turn the *Isaac Sidel* novels into a film? What would you expect from this adaptation from word to image?

Jerome Charyn:

I work more for the theater and I have written for films but I'm not a director. Paul Auster is also a director, so he can direct what he writes. My own feeling is that if I wanted to become a director, it would take too much time, too much energy, and I'd rather spend that energy writing. I have written scripts, but it's not interesting when someone else directs it, it's not really your work then. It's just a blueprint for someone else.

Bibliographie

1. CORPUS PRIMAIRE

1.1 AUSTER, Paul

1.1.1 Romans

Squeeze Play (1982). New York: Penguin Books Crime, 1990. (sous le pseudonyme Paul BENJAMIN)

City of Glass – Ghosts – The Locked Room in *The New York Trilogy* (1985-1986). New York: Penguin Books, 1990.

Travels in the Scriptorium (2006). London: Faber and Faber, 2007.

1.1.2 Bande dessinée

AUSTER, Paul, Paul KARASIK, David MAZZUCHELLI, Art SPIEGELMAN. *Paul Auster's City of Glass*. New York: Avon Books, 1994.

1.2 CHARYN, Jerome

1.2.1 Romans

Blue Eyes - Marilyn the Wild - The Education of Patrick Silver - Secret Isaac in *The Isaac Quartet* (1974-1978). New York: Four Walls Eight Windows, 2002.

The Good Policeman. New York: Mysterious Press, 1990.

Maria's Girls. New York: Mysterious Press, 1992.

Montezuma's Man. New York: Mysterious Press, 1993.

Little Angel Street. New York: Mysterious Press, 1994.

El Bronx. New York: Mysterious Press, 1997.

Citizen Sidel. New York: Mysterious Press, 1999.

1.2.2 Bandes dessinées

CHARYN / BOUCQ. *The Magician's Wife*. New York: Catalan Communications, 1987.

CHARYN / REBENA. *Marilyn la dingue*. Paris : Denoël Graphic, 2009.

CHARYN / STATON. *Family Man Vol.1-2-3*. New York: Paradox Press, 1995.

1.3 LETHEM, Jonathan

1.3.1 Romans

Gun, with Occasional Music. New York: Tor Books, 1994.

Motherless Brooklyn (1999). New York: Faber & Faber, 2000.

1.3.2 Nouvelles

« The One about the Green Detective » in *Unusual Suspect: An Anthology of Crime Stories from Black Lizard*. James GRADY, Ed. New York: Vintage Crime/Black Lizard, 1996.

« Access Fantasy » in *Men and Cartoons*. New York: Doubleday, 2004.

« The Insipid Profession of Jonathan Hornebom » in *How We Got Insipid*. Burton: Subterranean Press, 2006.

2. CORPUS SECONDAIRE

2.1 AUSTER, Paul

2.1.1 Essais

The Art of Hunger (1992). London: Penguin Books, 1997.

Hand to Mouth. New York: Henry Holt, 1997.

AUSTER, Paul, Gérard DE CORTANZE. *La Solitude du labyrinthe*. Arles : Actes Sud/Babel, 2004.

----- . *Paul Auster's New York*. Paris : Le Livre de Poche, 2004.

AUSTER, Paul, Art SPIEGELMAN. *Bons Baisers de New York*. Paris : Flammarion, 2004.

2.1.2 Poésie

Disappearances: Selected Poems. Woodstock, NY: Overlook Press, 1987.

2.1.3 Romans

In the Country of Last Things. New York: Viking Penguin, 1987.

Sunset Park. New York: Picador, 2011.

2.2 CHARYN, Jerome

2.2.1 Articles

« Officer Reilly He's Not », *The New York Times*, September 9, 2004.
www.nytimes.com/2004/09/19/nyregion/19feat.html?ex=1096776000&en=1893d363c29461a9&ei=5070&oref=login&pagewanted=1

2.2.2 Bandes dessinées

CHARYN/FREZZATO. *Margot in Badtown*. Northampton, MA: Tundra, 1991.

CHARYN/FREZZATO. *Margot Queen of the Night*. New York: Heavy Metal, 1995.

CHARYN/LOUSTAL. *White Sonya*. Tournai : Casterman, 2000.

2.2.3 Entretien

Entretien au domicile de l'auteur, 25 septembre 2004.

2.2.4 Essais

Metropolis: New York as Myth, Marketplace, and Magical Land. New York: Putnam, 1986.

New York : Chronique d'une ville sauvage. Paris : Découverte Gallimard, 1994.

CHARYN, Jerome, Ed. *The New Mystery: The International Association of Crime Writers' Essential Crime Writing of the Late 20th Century*. New York: Plume, 1993.

2.2.5 Romans

CHARYN, Jerome, Michel MARTENS. *Le Geek de New York*. Paris : Gallimard, 1995.

CHARYN, Jerome. *Appelez-moi Malaussène*. Paris : Libro, 1996. Traduction de Marc Chénétier.

2.3 LETHEM, Jonathan

2.3.1 Articles

« Yoked in Gowanus », *Brick Magazine*, June 2001.
www.sinc.sunysb.edu/Stu/dmyers/brickmag.html

« Esplanade Fugue », *Lincoln Center Review*, 2004.
www.jonathanlethem.com/promenade.html

« My Marvel Years », *London Review of Books* Vol. 26, No. 8, April 15, 2004.
www.lrb.co.uk/v26/n08/leth01_.html

2.3.2 Bandes dessinées

DALRYMPLE / HORNSHEMEIER / LETHEM / RUSNAK. *Omega the Unknown*. New York: Marvel, 2007-2008.

2.3.3 Entretien

Entretien par courrier électronique, 13 novembre 2004.

2.3.4 Essai

The Disappointment Artist. New York: Doubleday, 2005.

3. SOURCES PRIMAIRES

3.1 ROMANS

ABE, Kobo. *Moyetsukita Chizu*, 1967. Traduction française : *Le Plan déchiqueté* (1971). Jean-Gérard Chauffeteau, trad. Paris : Stock, 1988.

ATWOOD, Margaret. *Murder in the Dark* (1983). London: Virago Press, 1997.

BECKETT, Samuel. *Molloy - Malone Dies - The Unnamable* (1955, 1956, 1958). New York: Grove Press, 2004.

BENACQUISTA, Tonino. *La Boîte noire*. Paris : Gallimard, 1999.

BERGER, Thomas. *Dreaming of Babylon*. New York: Delacorte Press/Seymour Lawrence, 1977.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Emecé Editores, 1956, 1960.

CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino : Giulio Einaudi Ed., 1979. Traduction française : *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1981). François Wahl, trad. Paris : Seuil, 1995.

CHESTERTON, Gilbert Keith. *Father Brown Stories: The Innocence of Father Brown* (1911) – *The Wisdom of Father Brown* (1914). London: Penguin Books, 1994.

CRUMLEY, James. *The Last Good Kiss* (1968). New York: Vintage Contemporaries, 1978.

COOVER, Robert. *Noir – a novel*. New York: Overlook Duckworth, 2010.

DELILLO, Don. *The Names* (1982). London: Picador, 1989.

DOYLE, Sir Arthur Conan. *The Complete Sherlock Holmes Stories* (1887-1928). London: J. Murray, 1973.

ECO, Umberto. *Il Nome della rosa*. Milano : Fabbri-Bompiani, 1980. Traduction française : *Le Nom de la rose*. Jean-Noël Schifano, trad. Paris : Grasset, 1985.

HAMMETT, Dashiell. *The Maltese Falcon* (1929). New York: Vintage Crime/Black Lizard, 1992.

----- . *Red Harvest* (1929). London: Pan Books, 1975.

HAWTHORNE, Nathaniel. « Fanshawe » (1828), « Wakefield » (1835) in *The Complete Novels and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne*. New York: A Modern Library, 1937.

HIMES, Chester. *Run Man Run* (1966). New York: Carroll & Graf Publishers, Inc., 1995.

KADARE, Ismail. *Dosja H*, 1981. Traduction française : *Le Dossier H*. Jusuf Vrioni, trad. Paris : Fayard, 1989.

KRISTEVA, Julia. *Meurtre à Byzance*. Paris : Fayard, 2004.

MACDONALD, Ross. *The Galton Case* (1959). New York: Warner Books, 1990.

OUŘEDNÍK, Patrik. *Ad Acta*. Prague : Torst, 2006. Traduction anglaise : *Case Closed*. Alex Zucker, trad. London: Dalkey Archive, 2010.

PEETERS, Benoît. *La Bibliothèque de Villers*. Paris : Robert Laffon, 1980.

PEREC, Georges. « 53 jours ». Paris : P.O.L., 1989.

----- . *La Disparition*. Paris : Denoël, 1969.

POE, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Other Writings* (1833-1845). Introduction de David Galloway. London: Penguin Classics, 1986.

PYNCHON, Thomas. *The Crying of Lot 49* (1965). New York: Perennial Classics, 1999.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Les Gommages* (1953). Paris : Les Éditions de minuit, 1985.

WHITEHEAD, Colson. *The Intuitionist*. New York: Anchor Books, 2000.

3.2 BANDES DESSINÉES

AZZARELLO, Brian, Eduardo RISSO. *100 bullets*. New York: Vertigo, 1999-2009.

EISNER, Will. *New York: The Big City*. New York: DC Comics, 1981-86.

FIALKOV, Joshua Hale, Rahsan EKEDAL. *Echoes*. Los Angeles: Minautor Press, 2011.

FIALKOV, Joshua Hale, Noel TUAZON. *Tumor*. Los Angeles: Archaia, 2010.

LONG, Jean-Christophe. *Modo Quid – Enquête posthume*. Bruxelles : FRMK, 2002.

MOTTER, Dean. *Mister X*. Toronto: Vortex Comics, 1983.

THIRAUULT, Philippe, Marc RIOU et Mark VIGOUROUX. *Miss Tomes 1-2-3-4* (1999, 2000, 2001, 2002). Genève : Les Humanoïdes Associés, 2002.

3.3 POÈMES

CLARE, John. « I am » (1865) in *Poetry of the Romantics*. London: Penguin Books, 1996.

OPPEN, George. « Tourist Eye » (1962), *The Materials*. New York: New Directions, 1975.

PLATH, Sylvia. « The Detective » (1962), *Collected Poems*. London, Boston: Faber & Faber, 1981.

4. SOURCES SECONDAIRES

4.1 RÉFÉRENCES sur les AUTEURS du CORPUS

4.1.1 Paul Auster

a) Articles

BEGLEY, Adam. « Case of the Brooklyn Symbolist », *The New York Times*, August 30, 1992.

www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-92mag.html

DE LOS SANTOS, Oscar. « Auster vs. Chandler: or, Cracking the Case of the Postmodern Mystery. », *Connecticut Review* 18, 1, 1994.

KUHLMAN, Martha. « The Poetics of the Page: *City of Glass*, the Graphic Novel », *Indy Magazine*, spring 2004.

www.indyworld.com/indy/spring_2004/kuhlman_poetics/index.html

LETHEM, Jonathan, Paul AUSTER. « Auster by Lethem », *The Believer Magazine*. Feb. 2005, vol. 3 n°1.

www.believmag.com/issues/200502/interview_auster.php

SWOPE, Richard. « Supposing a Space: The Detecting Subject in Paul Auster's *City of Glass* », *Reconstruction Magazine*, 1998.

www.reconstruction.ws/023/swope.htm

b) Essais

BARONE, Dennis. *Beyond the Red Notebook*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995 :

BERNSTEIN, Stephen. "Auster's Sublime Closure: *The Locked Room*".

BRUCKNER, Pascal. "Paul Auster, or The Heir Intestate".

CHENETIER, Marc. "Paul Auster's Pseudonymous World".

SALTZMAN, Arthur. "*Leviathan*: Post Hoc Harmonies".

SORAPURE, Madeleine. "The Detective and the Author: *City of Glass*".

HOLZAPFEL, Anne M. *The New York Trilogy: Whodunit? Tracking the Structure of Paul Auster's Anti-detective Novel*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 1996.

NATTI, Todd. « The Text is Suspect: The Author, the Detective and the Subjective in Auster's *City of Glass* », New York: University at Buffalo, 2004.
www.crimeculture.com/Contents/Articles-Spring05/Auster.html

4.1.2 Jerome Charyn

a) Articles

BERKLEY, Miriam. « P.W. Interviews: Jerome Charyn », *Publishers Weekly*. April 26, 1985.

WALKER, Peter. « The Lost Genius of Jerome Charyn », *Tangled Web Virtual Library*, March 4, 2003.
www.twbooks.co.uk/crimescene/charyn.html

b) Essais

HAUT, Woody. *Neon Noir: Contemporary American Crime Fiction*. London: Serpent's Tail, 1999.

O'BRIEN, John, Ed. *The Review of Contemporary Fiction: José Donoso - Jerome Charyn*. Volume 12, no. 2, summer 1992 :

CHARYN, Jerome. "Ma Petite Reine Nazie", "Three Critical Notes".

CHARYN, Jerome, TUTEN, Frederic. "An Interview with Jerome Charyn".

GUERARD, Albert J. "Charyn's Azazian Prose".

MADDEN, David W. "The Isaac Quintet: Jerome Charyn's Metaphysics of Law and Disorder".

O'DONNELL, Patrick. "An Introduction to the Fiction of Jerome Charyn".

PATTEN, Robert L. "Waltzing with Witches".

SEED, David. "Performance, Play and Open Form in *Going to Jerusalem* and *The Tar Baby*".

WOOLF, Michael. "Charyn in the 1960s: Among the Jews".

WOOLF, Michael. « Exploding the Genre: The Crime Fiction of Jerome Charyn » in *American Crime Fiction: Studies in the Genre*. Brian DOCHERTY, Ed. New York: St. Martin's Press, 1988.

4.1.3 Jonathan Lethem

a) Articles

« Your Name Here », *Neil Gaiman's Journal*, August 10, 2005.
www.neilgaiman.com/journal/2005/08/this-september-your-name-here.asp

« Marvel Taps Best-Selling Author Jonathan Lethem to Pen New "OMEGA THE UNKNOWN" Series », September 2005.
www.marvel.com/company/showarticle.htm?id=113

« A Boy from Brooklyn Grows Up », *Gotham Gazette*, November 28, 2005.

www.gothamgazette.com/article/fea/20051128/202/1661

COWLES, Gregory. « Another World - *Chronic City Review* », *The New York Times*, October 22, 2009.

www.nytimes.com/2009/10/25/books/review/Cowles-t.html

HOOPER, Brad. « Review of James Agee's *Brooklyn Is: Southeast of the Island: Travel Notes* prefaced by Jonathan Lethem », *Booklist*, September 15, 2005.

www.amazon.fr/exec/obidos/tg/detail/-/english-books/0823224929/reviews/ref=cm_revmore_2/171-6053654-131541

McINERNEY, Jay. « *Men and Cartoons: the Superhero Next Door* », *The New York Times*, November 7, 2004.

www.nytimes.com/2004/11/07/books/review/07MCINERN.html?ex=1100831573&ei=1&en=3c4648719431456e

SEBELA, Christopher. « A Novel Approach: Jonathan Lethem on his Novel *The Fortress of Solitude* », October 8, 2003.

www.comicbookresources.com/news/newsitem.cgi?id=2834

TERRY, Gay Partington. « Thoughts, with Occasional Poetry », *Frigatezine*, July 2, 2001.

www.frigatezine.com/review/fiction/rfr01gay.html

RENAUD, Jeffrey. « Jonathan Lethem Enters the Unknown with "Omega" », *Comic Book Resources*, September 28, 2007.

www.comicbookresources.com/?page=article&id=11580

4.2 RÉFÉRENCES GRAPHIQUES

4.2.1 Essais

EISNER, Will. *La Bande dessinée : art séquentiel*. Paris : Vertige Graphic, 1997.

GABILLIET, Jean Paul. *Des Comics et des hommes - Histoire culturelle des comic books aux Etats-Unis*. Nantes : Editions du temps, 2005.

SABIN, Roger. *Comics, Comix and Graphic Novels: A History of Comic Art*. London: Phaidon Press, 1996.

4.2.2 Ressources internet

www.comicartfans.com

www.coverbrowser.com

<http://goldenagecomicbookstories.blogspot.com>

4.3 RÉFÉRENCES SUR LE POLAR

4.3.1 Le polar en général

a) Essais

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire* (1955). Paris : Gallimard, 1998.

BLOCH, Ernst. « A Philosophical View of the Detective Novel » in *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Cambridge, MA: MIT Press, 1988.

BONNEMAISON, Audrey, Daniel FONDANÈCHE. *Le Polar : idées reçues*. Paris : le Cavalier Bleu, 2009.

BORGES, Jorge Luis. « The Detective Story, Science Fiction, and the Far West » in *An Introduction to American Literature*. New York: Schocken Books, 1971. Edition originale : *Introduccion a la literatura norteamericana*. Buenos Aires : Editorial Columba, 1967.

BRECHT, Bertold. « Sur la popularité du roman policier », « Sur le roman policier » in *Les Arts et la révolution, précédé de Articles sur la littérature* (1967). Paris : l'Arche, 1977.

CAILLOIS, Roger. « Le roman policier : évolution, jeu, drame » in « Puissances du roman » in *Approches de l'imaginaire* (1974). Paris : Gallimard, 1982.

COLLOVALD, Annie, Erik NEVEU. *Lire le noir : enquête sur les lecteurs de récits policiers*. Paris : Bibliothèque publique d'information – Centre Pompidou, 2004.

DELEUZE, Gilles. « La Philosophie de la Série Noire » in *L'Île déserte et autres textes* (1966). Paris : les Editions de Minuit, 2002.

DIOTTE, Carl. « Le Polar : définition et fonction dans la société », Université de Montréal, Canada, 1998.

www.cafe.umontreal.ca/genres/n-polar.html

DUBOIS, Jacques. *Le Roman policier ou la modernité*. Paris : Nathan, 1992.

GRELLET, Françoise. *An Introduction to American Literature*. Paris : Hachette, 1993.

BELLOW, Saul. « Some Notes on Recent American Fiction » *Encounter*, 1963.

HAYCRAFT, Howard. *Murder for Pleasure: the Life and Times of the Detective Story* (1941). New York: Carroll and Graf, 1984.

KELLY, R. Gordon. *Mystery Fiction and Modern Life*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.

REDDY, Maureen T. *Traces, Codes and Clues: Reading Race in Crime*. London: Rutgers University Press, 2003.

RUEHLMAN, William. *Saint with a Gun: The Unlawful American Private Eye*. New York: New York University Press, 1974.

SCHWARTZ, Richard B. *Nice and Noir: Contemporary American Crime Fiction*. Columbia, London: University of Missouri Press, 2002.

TANI, Stefano. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.

THOMPSON, Jon. *Fiction, Crime and Empire: Clues to Modernity and Postmodernism*. Chicago: University of Illinois Press, 1993.

TODOROV, Tzvetan. « Typologie du roman policier » in *Poétique de la prose*. Paris : Editions du Seuil, 1971.

b) Ressources internet

HORSLEY, Lee & Katharine. *Crime Culture*, 2002-2007.

www.crimeculture.com/index.html

THIEBAULT, Marie Clémentine. *Noir comme polar : histoire d'un genre*, 2004.

www.noircommeapolar.com/f/histoire_detail.php?historique_menu=1

www.fantasticfiction.co.uk

c) Périodiques

ALIBI n° 7, été 2012, Ayoba éditions.

Wall Street Journal, « Fiction's Global Crime Wave », 01/07/2010.

4.3.2 Le polar métaphysique

a) Articles

FERRARIS, Denis. « L'invention du raté en littérature », *Chroniques italiennes - Université Paris III*. Numéros 13-14, janvier/février 1988.

www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/PDF/13-14/Ferraris.pdf

« Review of Thomas Berger's *Suspects* », *Publishers Weekly*. Reed Business Information, Inc., 1996.

www.amazon.com/gp/product/product-escription/0688119255/ref=dp_proddesc_0/002-10881583345667?%5Fencoding=UTF8&n=283155

b) Essais

ECO, Umberto. « Postille al Nome della rosa », *Alfabeta* 49, juin 1983. Traduction française : « Apostille au Nom de la rose ». Paris : Grasset, 1985.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982.

HOLQUIST, Michael. « Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction » in *The Poetics of Murder: Detective Fiction & Literary Theory*. Glenn W. MOST, William W. STOWE, Eds. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

MERIVALE, Patricia, Susan Elizabeth SWEENEY. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999:

BERNSTEIN, Stephen. "Postmodernism and Intertextuality in Auster's *New York Trilogy*".

BLACK, Joel. "(De)feats of Detection".

EWERT, Jeanne C. "A Thousand Other Mysteries".

MERIVALE, Patricia. "Gumshoe Gothics".

MERIVALE, Patricia, SWEENEY, Susan Elizabeth. "The Game's Afoot".

NEALON, Jeffrey T. "Work of the Detective, Work of the Writer".

SIRVENT, Michel. "Reader-Investigators in the Post-*Nouveau Roman*".

SWEENEY, Susan Elizabeth. "Subject-Cases and Book-Cases".

SWOPE, Richard. « Approaching the Threshold(s) in Post-modern Detective Fiction: Hawthorne's "Wakefield" and other Missing Persons », in *CRITIQUE: Studies in Contemporary Fiction*. Heldref Publications, March 22, 1998.
www.highbeam.com/library/doc1.asp?docid=1G1:20444900

4.3.3 Le polar *hard-boiled*

a) Essais

CHANDLER, Raymond. *The Simple Art of Murder (1934-1950)*. New York: Vintage Crime, 1988.

LAYMAN, Richard. *Shadow Man: The Life of Dashiell Hammett*. New York: Harcourt, 1981.

MARGOLIES, Edward. *Which Way Did He Go? The Private Eye in D. Hammett, R. Chandler, C. Himes and R. Macdonald*. New York: Holmes & Meyer Publishers Inc., 1982.

MARLING, William. *Hard-boiled Detective Fiction*. Case Western Reserve University, 2001.

www.cwru.edu/artsci/engl/marling/hardboiled/index.html

TADIÉ, Benoît. *Le Polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*. Paris : Presses Universitaires de France, 2006.

b) Ressources internet

ESTEP, Larry, John LOCKE. *Online Pulps, 2002-2007*.
www.pulpgen.com/pulp/downloads/

SMITH, Kevin Burton. *The Thrilling Detective Website, 2010*.
www.thrillingdetective.com/marlow2.html#anchor2140534

4.3.4 Les débuts du polar

a) Essais

BARTHES, Roland. « Analyse textuelle d'un conte de Poe » in *L'Aventure sémiologique*. Paris : Editions du Seuil, 1985.

HELLY, Lydwine. « Préface à *Maximilien Heller* d'Henri Cauvain ». Paris : l'Âge d'homme, 2008.

www.lagedhomme.com/boutique/fiche_produit.cfm?ref=978-2-8251-3910-3

POE, Edgar Allan. « *Barnaby Rudge* by Charles Dickens » (1842) in *Edgar Allan Poe: Essays and Reviews*. New York: Library of America, 1984.

-----, « The Philosophy of Composition », *Graham's Magazine*, vol. XXVIII, n° 4, April 1846, 28:163-167.

www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm

b) Ouvrage de référence

HADDAD-WOTLING Karen, Pascal MOUGIN, ed. « Littérature policière », *Dictionnaire mondial des littératures*. Paris : Larousse, 2009.

c) Ressources internet

BERTLAND, Linda. « Early Mystery Novels: 1840-1913 » et « A Chronology of Mystery Firsts » in *Looking for a Mystery?* March 12, 2004.

www.sldirectory.com/mystery.html

DEUTSCH FRANZÖSISCHE GESELLSCHAFT « Petite histoire du polar », Bonn, 1999.

www.frankreichforum.org/gesch-polar.htm

4.3.5 Le modèle anglais

a) Essais

CHESTERTON, Gilbert Keith. « How to Write a Detective Story », *GK's Weekly*, October 17, 1925.

www.chesterton.org/gkc/murderer/howto.htm

CORK, John. « Ian Fleming: A Literary Style and Legacy », The Ian Fleming Foundation, 1995.

www.klast.net/bond/flem_leg.html

HOUSE, Kay. « Mysteries: Rules of the Game », Lazette Gifford Editions, 2002.

www.fmwriters.com/Visionback/Issue9/mystery.htm

KNOX, Ronald A. « The Ten Commandments of Detective Fiction », 1929.

www.classiccrimefiction.com/commandments.htm

SAYERS, Dorothy. « The Detection Club Oath » (1928), Simon Fraser University, British Columbia, Canada, 2001.
www2.sfu.ca/english/Gillies/Engl38301/oath.htm

SS VAN DINE. « Twenty Rules for Writing Detective Stories », *The American Magazine*, September 1928.
www.gaslight.mtroyal.ca/vandine.htm

4.3.6 Le modèle français

a) Essais

PAQUIN, Guy. « Ponson du Terrail », Université de Napierville, Québec, 2001.
www.udenap.org/groupe_de_pages_06/ponson_du_terrail.htm

PEETERS, Benoît. « Agatha Christie, une écriture de la lecture » in *Problèmes actuels de la lecture*. Paris : Clancier-Guénaud, 1982.

RICARDOU, Jean. *Nouveaux problèmes du roman*. Paris : Seuil, 1978.

4.4 RÉFÉRENCES SUR LA THÉMATIQUE URBAINE

a) Article

« New York et ses écrivains », *Le Magazine littéraire* n°443, juin 2005.

b) Essais

AGEE, James. *Brooklyn Is: Southeast of the Island: Travel Notes*. Préface de Jonathan Lethem. New York: Fordham University Press, 2005.

BARTHES, Roland. « Sémiologie et urbanisme » in *L'Aventure sémiologique*. Paris : Éditions du Seuil, 1985.

BLANC, Jean-Noël. *Polarville – Images de la ville dans le roman policier*. Lyon : Presses Universitaires, 1991.

DE CERTEAU, Michel. *L'Invention du quotidien*. Paris : Gallimard, 1990.

DELEUZE, Gilles, Félix GUATTARI. *Rhizome*. Paris : Les Éditions de minuit, 1976.

JACKSON, Kenneth T., Ed. *The Neighborhoods of Brooklyn* (second edition). New Haven, London: Yale University Press, 2004.

WIRTH-NESHER, Hana. *City Codes: Reading the Modern Urban Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

c) Ressources internet

MORRIS, Evan. « Gotham », *The Word Detective*. 1999.
www.word-detective.com/072999.html

4.5 RÉFÉRENCES SUR LA THÉMATIQUE IDENTITAIRE

a) Article

« The web means the end of forgetting », *The New York Times*, 21 juillet 2010.

b) Essais

ROSSET, Clément. *Loin de moi : Etude sur l'identité*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1999.

----- . *Le Réel et son double*. Paris : Gallimard, 1976.

----- . *L'Objet singulier*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.

4.6 RÉFÉRENCES GÉNÉRALES

BLAU, Ludwig, Joseph JACOBS, Judah David EISENSTEIN. *The Jewish Encyclopedia*, 2002.

« golem » www.jewishencyclopedia.com/view_page.jsp?pid=1&artid=334&letter=G

« schlemiel » www.jewishencyclopedia.com/view_page.jsp?artid=326&letter=S&pid=0

ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS, 2010.

« figure » www.universalis.fr/dictionnaire/figure

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, 2011.

« antihero » www.britannica.com/EBchecked/topic/27600/antihero

« denouement » www.britannica.com/EBchecked/topic/1704842/denouement.

« geek » www.britannica.com/bsp/dictionary?query=geek

Table des matières

| | |
|---|------------|
| INTRODUCTION | 6 |
| 1. "PLAYING WITH THE GENRE" (Charyn, 2004) | 19 |
| 1.1 Les origines du polar | 20 |
| 1.1.1 Premières figures | 20 |
| 1.1.2 L'essor du polar américain | 22 |
| 1.2 L'âge d'or | 28 |
| 1.2.1 L'école <i>hard-boiled</i> | 28 |
| 1.2.2 L'iconographie du <i>hard-boiled</i> : figures mythiques | 33 |
| 1.3 Vers un éclatement du genre | 39 |
| 1.3.1 L'inadéquation des figures traditionnelles d'avant-guerre | 39 |
| 1.3.2 Réflexivité et auto-analyse | 49 |
| 2. "EXPLODING THE GENRE" (Woolf, 1988) | 58 |
| 2.1 Redéfinitions et réappropriations | 59 |
| 2.1.1 Expansion et principes du polar métaphysique | 59 |
| 2.1.2 Intertextes | 64 |
| 2.2 Un détective en décalage | 73 |
| 2.2.1 Au-delà des codes traditionnels | 73 |
| 2.2.2 De l'enquête à la quête de soi | 86 |
| 2.2.3 La distorsion des figures récurrentes | 93 |
| 2.3 Figures urbaines | 98 |
| 2.3.1 Le langage urbain ou la cité textuelle | 99 |
| 2.3.2 La <i>Cité de verre</i> | 116 |
| 2.3.3 La ville labyrinthe et le refuge | 127 |
| 2.3.4 La ville dominatrice | 145 |
| 2.3.5 Appartenances urbaines | 167 |
| 3. "AND THE DETECTIVE BECOMES A CLOWN, A GHOST, A METAPHOR" (Lethem, 2004) | 184 |
| 3.1 Un détective déprécié | 186 |
| 3.1.1 Figures héroïques et mimétismes | 186 |
| 3.1.2 Le détective malmené | 196 |
| 3.1.3 Figures mythiques : le fou, le golem, le <i>geek</i> | 205 |

| | | |
|----------------------|--|------------|
| 3.2 | Figures de l'hybridité, fragmentation | 212 |
| 3.2.1 | Une figure essentiellement clivée | 212 |
| 3.2.2 | La confusion des instances narratives | 217 |
| 3.2.3 | Confusions pères/fils | 226 |
| 3.3 | Un anti-héros postmoderne | 232 |
| 3.3.1 | Figures masques | 232 |
| 3.3.2 | Figures solitaires | 236 |
| 3.3.3 | Echapper à sa marginalité | 242 |
| 3.4 | Relectures du dénouement | 245 |
| 3.4.1 | Déconstruction du dénouement et réception du lecteur | 245 |
| 3.4.2 | Réécriture métaphysique du dénouement | 251 |
| CONCLUSION | | 261 |
| ANNEXES | | 273 |
| BIBLIOGRAPHIE | | 282 |
| INDEX | | 298 |

Index

Index des auteurs

A

Agee, 113, 168, 289
Auster, 6, 9, 10, 11, 17, 49, 58, 60, 62, 66, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 82, 83, 84, 85, 87, 90, 91, 92, 93, 95, 101, 105, 106, 107, 108, 110, 112, 113, 114, 115, 119, 122, 124, 125, 127, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 144, 146, 147, 149, 151, 152, 153, 154, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 171, 174, 175, 176, 183, 184, 185, 187, 188, 193, 196, 197, 198, 199, 200, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 215, 221, 223, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 257, 259, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 272, 274, 277, 278, 279, 280, 282, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 298, 301, 302, 306, 315

B

Barthes, 50, 51, 99, 100, 107, 129, 134
Baudrillard, 17, 75, 77, 101, 113, 114, 127, 128, 129, 256
Bernstein, 109, 118, 159
Black, 1999, 7, 11, 29, 33, 34, 36, 46, 50, 51, 65, 89, 90, 100, 110, 118, 121, 133, 134, 159, 177, 217, 224, 225, 232, 240, 245, 264, 269, 283, 286
Blanc, 98, 100, 101, 107, 111, 116, 124, 138, 147, 153, 157, 158, 161, 162, 164, 166, 167
Blanchot, 118
Bloch, 60
Borges, 44, 53, 63, 64, 77, 269
Brecht, 6, 27, 44, 51, 53
Bruckner, 74

C

Caillois, 17, 25, 27, 44, 48, 52, 185
Chandler, 32, 34, 36, 37, 292
Charyn, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 17, 20, 47, 58, 59, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 75, 76, 80, 81, 82, 85, 87, 95, 96, 97, 99, 101, 106, 109, 110, 111, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 133, 135, 136, 138, 140, 141, 143, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 168, 169, 170, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 196, 197, 198, 200, 201, 206, 207, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 242, 243, 248, 255, 256, 260, 261, 266, 269, 270, 274, 275, 276, 277, 280, 285, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 302, 303, 311
Chénétier, 81, 82, 284
Chesterton, 27, 44, 52

D

de Certeau, 17, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 112, 127, 129, 130, 133, 136, 145
Deleuze, 17, 27, 91, 133, 164
Dubois, 60, 64, 76, 77, 248

E

Eco, 61, 133, 285, 291

G

Gabilliet, 42, 44
Genette, 86, 248
Guattari, 133
Guerard, 219, 263

H

Haut, 15, 68, 149, 248, 262, 263
Haycraft, 44, 52, 60

L

Layman, 37
Lethem, 5, 6, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 49, 58, 66, 69, 70, 72, 73, 76, 85, 86, 87, 88,
93, 94, 97, 98, 100, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 119, 121, 123, 124, 125,
126, 133, 135, 138, 140, 141, 142, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 157, 158, 163,
164, 167, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 181, 182, 183, 184, 187, 188, 189,
192, 196, 197, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 214, 215, 220, 221,
223, 228, 229, 241, 243, 247, 254, 256, 257, 260, 263, 264, 265, 266, 274, 278,
279, 280, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 294, 302, 303, 304, 309, 311

M

Madden, 44, 181, 217, 218, 230, 231, 249
Marling, 24, 26, 29, 30, 32, 36, 39, 44, 45, 46, 93
Merivale, 17, 60, 61, 62, 129, 187, 248

N

Nealon, 118, 250

O

O'Donnell, 206

P

Patten, 178, 231
Poe, 6, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 34, 39, 49, 50, 51, 52, 64, 98,
177, 197, 292, 293

R

Reddy, 47
Rosset, 17, 76
Ruehlman, 25, 98

S

Saltzman, 72
Schwartz, 15, 16
Seed, 96
Sorapure, 81, 87, 222, 247
Sweeney, 17, 60, 62, 129, 187, 248
Swope, 54, 75, 140, 141, 254, 256, 258, 259

T

Tadié, 17, 61, 93, 185, 256, 260, 261, 267, 270

Tani, 17, 21, 24, 27, 34, 40, 53, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 81, 129, 185, 187, 246

Thompson, 14, 23, 24, 29, 30, 31, 33, 38, 41, 59, 60, 77, 98, 144, 146

Todorov, 17, 29, 44, 185, 186

W

Wirth-Nesher, 99, 107, 115, 116, 121, 127, 136

Woolf, 58, 119, 164, 166, 175, 176, 178, 205, 213, 230, 243, 248, 249, 257, 261, 263

Index des œuvres

- Œuvres graphiques

B

Bons Baisers de New York, 167

F

Family Man, 9, 70, 78, 97, 110, 114, 122, 162, 163, 196, 214, 218, 256, 257, 282

M

Margot in Badtown, 153

Margot Queen of the Night, 95, 141, 147, 161, 207

Marilyn la dingue, 9, 111, 135, 155, 203, 282

O

Omega the Unknown, 13, 151, 266

P

Paul Auster's City of Glass, 58, 103, 104, 122, 132, 140, 148, 158, 159, 184, 189, 199, 200, 201, 216, 220, 221, 222, 226, 228, 237, 259, 282

T

The Magician's Wife, 9, 65, 105, 117, 130, 153, 196, 264, 282

The Spirit, 42, 43

W

White Sonya, 70, 114, 138, 170

- Romans, nouvelles

A

Access Fantasy, 16, 85, 106, 121, 133, 137, 144, 158, 165, 197, 201, 251, 252, 266, 283

B

Blue Eyes, 8, 9, 191, 196, 205, 212, 262, 282

C

Citizen Sidel, 9, 92, 121, 134, 164, 167, 212, 282

City of Glass, 9, 10, 72, 73, 74, 82, 85, 87, 101, 102, 104, 106, 109, 122, 131, 134, 138, 140, 141, 142, 147, 158, 159, 160, 189, 197, 198, 210, 215, 219, 222, 223, 224, 225, 226, 233, 237, 239, 247, 250, 254, 255, 258, 264, 282, 287, 288

E

El Bronx, 9, 66, 70, 73, 75, 112, 119, 121, 202, 210, 214, 256, 282

G

Ghosts, 9, 67, 85, 110, 121, 133, 138, 139, 159, 169, 170, 177, 180, 224, 225, 232, 240, 241, 245, 252, 264, 269, 282

Gun, with Occasional Music, 14, 15, 16, 47, 68, 71, 83, 84, 85, 94, 96, 116, 118, 119, 135, 144, 188, 192, 193, 204, 216, 217, 229, 235, 252, 256, 257, 266, 270, 283

L

Little Angel Street, 9, 65, 119, 150, 164, 206, 217, 282

M

Maria's Girls, 9, 72, 78, 102, 130, 175, 178, 206, 248, 282

Marilyn the Wild, 9, 92, 117, 169, 170, 175, 176, 177, 181, 182, 189, 202, 212, 213, 230, 231, 282

Montezuma's Man, 9, 119, 146, 149, 175, 181, 182, 282

Motherless Brooklyn, 15, 16, 67, 90, 96, 113, 119, 128, 130, 157, 165, 170, 171, 173, 174, 179, 180, 181, 190, 197, 198, 204, 209, 210, 216, 229, 252, 256, 266, 273, 274, 275, 283

S

Secret Isaac, 9, 72, 115, 135, 169, 217, 230, 231, 282

Squeeze Play, 9, 10, 47, 75, 80, 91, 92, 97, 105, 115, 128, 130, 133, 137, 144, 160, 179, 181, 188, 190, 211, 214, 215, 225, 234, 241, 264, 282

T

The Education of Patrick Silver, 9, 175, 209, 282

The Good Policeman, 9, 70, 72, 78, 108, 164, 175, 178, 191, 202, 205, 219, 282

The Insipid Profession of Jonathan Horneboom, 16, 84, 85, 266, 283

The Isaac Quartet, 9, 282

The Locked Room, 9, 10, 71, 84, 87, 130, 134, 139, 157, 159, 188, 191, 196, 224, 225, 228, 234, 240, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 258, 264, 269, 282, 287

The New York Trilogy, 9, 10, 47, 64, 72, 74, 88, 90, 97, 117, 134, 139, 146, 165, 179, 190, 215, 223, 225, 234, 241, 245, 250, 252, 253, 257, 282, 287

The One about the Green Detective, 16, 67, 85, 90, 192, 248, 266, 283

Travels in the Scriptorium, 9, 109, 111, 121, 186, 240, 241, 248, 264, 282

ENGAGEMENT DE NON PLAGIAT

Je, soussignée Delphine Carron déclare être pleinement consciente que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiée sur toutes formes de support, y compris l'internet, constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée.

En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées pour écrire ce rapport ou mémoire.

signé par l'étudiante le **31 / 08 / 2013**

**Cet engagement de non plagiat doit être signé et joint
à tous les rapports, dossiers, mémoires.**

Présidence de l'université
40 rue de rennes – BP 73532
49035 Angers cedex
Tél. 02 41 96 23 23 | Fax 02 41 96 23 00



Thèse de Doctorat

Delphine Carron

Figures du détective dans le polar américain contemporain

Résumé

Le polar américain contemporain se pose en continuité et en rupture avec l'âge d'or des années 1930-1950 en reprenant les codes et représentations mythiques du *hard-boiled* et du modèle anglais pour les confronter au monde contemporain.

A la ville des années 1930, terrain privilégié du détective progressant méthodiquement vers la clé de l'énigme, s'oppose l'univers urbain contemporain - New York et plus particulièrement Brooklyn - au cœur duquel l'énigme initiale reste sans véritable dénouement.

Les méthodes traditionnelles n'ont plus cours, laissant place à l'incertitude et au doute ; il n'est plus question de héros triomphant contre le Mal au cœur de l'univers urbain, mais des efforts d'un détective perdu dans sa propre fragmentation. Ainsi, la focalisation ne porte plus sur l'aboutissement de l'enquête mais sur la quête interne du détective qui, avant même d'élucider le mystère, est d'abord en quête de lui-même.

Le polar d'avant-garde sous toutes ses formes, et en particulier la bande dessinée et le roman, détrône le statut mythique du détective pour en proposer de multiples figures, prétextes à la redéfinition des codes bien connus du genre et à l'exploration métaphysique du monde contemporain.

Mots clés

Auster - Charyn - Lethem - littérature - figures - détective - polar - américain - contemporain - bande dessinée - roman graphique - métaphysique - hard-boiled - New York - Brooklyn - ville - urbain - identité - enquête

Abstract

Contemporary American detective fiction both echoes and breaks with the 1930s-1950s golden age by taking over the codes and myths of hard-boiled and classic English detective fiction and exposing them to our contemporary world.

The 1930s city, in which the detective used to investigate methodically towards the key to the mystery, contrasts with the contemporary urban sphere - here New York and more specifically Brooklyn - within which the initial enigma lingers without proper closure.

Traditional investigation methods are no longer in use, leaving room to uncertainty and doubt; the story is no longer about a hero's triumph against Evil in an urban setting, but about the efforts of a detective lost in his own fragmentation. Thus, focalisation is not on the outcome of the investigation any more, but rather on the inner quest of a detective who, even before searching for clues to solve the case, is first and foremost searching for his own self.

Avant-garde detective fiction in all its forms, and especially comic books and novels, deprives the detective of his iconic status and oneness to turn him into myriad figures which serve as pretext to propose a new definition of the well-known codes of the genre and the metaphysical exploration of our times.

Key Words

Auster - Charyn - Lethem - literature - figures - detective - detective fiction - American - contemporary - comics - graphic novel - metaphysical - hard-boiled - New York - Brooklyn - city - urban - identity - investigation