

**Alma Mater Studiorum – Università di Bologna**

DOTTORATO DI RICERCA IN

Lingue, Letterature e Culture Moderne

Ciclo XXXIII

**Settore Concorsuale:** 10/F4 Critica letteraria e letterature comparate

**Settore Scientifico Disciplinare:** L-FIL-LET/14 Critica letteraria e letterature comparate

LIEU DU CRIME, LIEU DE L'ÂME.

LA VILLE DANS LE ROMAN NOIR CONTEMPORAIN (1995-2015) :  
BOLOGNE, LIMOGES, THESSALONIQUE

**Presentata da:** Federica Ambroso

**Coordinatore Dottorato**

Prof.ssa Gabriella Elina Imposti

**Supervisore**

Prof.ssa Anna Paola Soncini

**Co-supervisore**

Prof. Dimitris Kargiotis

Esame finale anno 2021



Cette thèse a été rédigée dans le cadre du D.E.S.E. (Doctorat d'Etudes Supérieures Européennes)– Littératures de l'Europe Unie en collaboration avec les universités suivantes :

SOFIA UNIVERSITY  
ST. KLIMENT OHRIDSKI



Sofia University St. Kliment Ohridski (BG)



Universidad de Valladolid (E)



Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II (F)



Université de Haute Alsace (F)



Ivane Javakhishvili State University (GE)



Université d'État des Sciences Humaines de Russie (RU)



**LIEU DU CRIME, LIEU DE L'ÂME.**  
**LA VILLE DANS LE ROMAN NOIR CONTEMPORAIN (1995-2015) :**  
**BOLOGNE, LIMOGES, THESSALONIQUE**

**SOMMAIRE**

INTRODUCTION.....	10
1. BOLOGNE, LIMOGES, THESSALONIQUE NOIRES : LIEUX DU CRIME À DÉCHIFFRER .....	42
1.1. Dilatation : la disparition des frontières physiques .....	50
1.2. Déshumanisation : l'omniprésence des non-lieux .....	55
1.3. Désorientation : les labyrinthes et les pièges urbains .....	66
1.4. Déculturation : l'étranger qui fait peur .....	75
1.5. Désindividualisation : la réaction des sous cultures urbaines.....	83
2. LE DEFI DU DETECTIVE DU 21 <sup>E</sup> SIECLE : LIRE LA VILLE POUR RESOUDRE LES CRIMES .....	91
2.1. Exploration : à travers les frontières sentimentales des lieux.....	102
2.2. Détection : la moitié cachée de la ville.....	114
2.3. Reconstruction : lieux vécus et réactivation de la mémoire .....	122
2.3.1. Passé et mémoire : la nostalgie des vieux, l'indifférence des jeunes.....	122
2.3.2. Présent et permanence : la perte de signification de l'espace .....	139
2.4. Identification : le paysage urbain comme miroir du vécu .....	150
2.4.1. Les personnages comme métonymie de l'espace urbain .....	159
2.4.2. Enquête de la ville, enquête du soi : amour pour la ville et recherche de l'identité .....	166
2.4.3. La fin de l'enquête : retour aux origines et fusion avec la ville.....	180
2.4.4. Ville détective, ville victime, ville assassine .....	190
2.5. Acceptation : tensions opposées et irréductibles .....	193
2.5.1. Détective et assassin : victimes de la même réalité .....	201
3. EN GUISE DE CONCLUSION. LA VILLE E(S)T LE PERSONNAGE .....	211

BIBLIOGRAPHIE .....	219
<b>Primaire :</b> .....	219
Bologne :.....	219
Limoges :.....	219
Thessalonique :.....	220
<b>Secondaire :</b> .....	221
a. Essais d'architecture, urbanistique et sociologie sur la ville et les imaginaires urbains : .....	221
b. Essais littéraires sur la ville .....	223
c. Essais sur le roman policier/noir.....	225
d. Essais sur le rapport ville-roman policier/noir .....	229
e. Œuvres littéraires .....	232
f. Chansons .....	232
 INDEX DES NOMS .....	 233
 ANNEXES : INTERVIEWS AUX AUTEURS.....	 239
<input type="checkbox"/> Auteurs italiens.....	239
<input type="checkbox"/> Auteurs français.....	250
<input type="checkbox"/> Auteurs grecs.....	258

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes directeurs de thèse : Madame Anna Paola Soncini, Professeure de Littérature Française à l'Université de Bologne et Monsieur Dimitris Kargiotis, Professeur de Littératures Comparées à l'Université de Ioannina, qui m'ont encadrée tout au long de cette thèse. C'est à leurs côtés que j'ai compris ce que rigueur et précision voulaient dire.

Mes remerciements vont aussi à Monsieur Alioune Dieng, Professeur de Lettres Modernes à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, ainsi qu'à Madame Pascale Auraix-Jonchière, Professeure de Littérature Française du XIXe siècle à l'Université de Clermont-Ferrand, de l'honneur qu'ils m'ont fait en acceptant d'être rapporteurs de cette thèse.

J'exprime aussi tous mes remerciements à l'ensemble des membres de mon jury : Monsieur Lampros Flitouris, Madame Lourdes Terrón Barbosa, Madame Tania Collani et Monsieur Giovanni Baffetti.

Je remercie Monsieur Jacques Migozzi, Professeur de Littérature Française à la FLSH de l'Université de Limoges, qui m'a accueillie dans le groupe « Littératures Populaires et Cultures Médiatiques » et qui m'a fait partager ses brillantes intuitions. Qu'il soit aussi remercié pour sa gentillesse, sa disponibilité permanente et pour les nombreux encouragements qu'il m'a prodigués.

J'adresse toute ma gratitude à Monsieur Henri Tonnet, Professeur de Littérature et Culture Néogrecque à l'Université Paris IV- Sorbonne, qui m'a envoyé ses articles, à Madame Natacha Levet, Maître de conférences à l'Université de Limoges, et à tous les membres de DETECT, qui ont répondu avec calme et patience aux questions dont je les accablais.

Je tiens aussi à remercier encore Monsieur Christos Dermentzopoulos, Professeur d'Anthropologie d'Art à l'Université de Ioannina et Monsieur Lampros Flitouris, Professeur d'Histoire européenne dans la même université et membre du centre de recherche sur les cultures contemporaines, qui m'a accueillie pendant trois mois au sein de son laboratoire. C'est grâce à lui que j'ai pu concilier avec bonheur recherche théorique et appliquée pendant cette thèse. Merci aussi à Monsieur Giorgos Zachos, directeur de la Bibliothèque Centrale de l'Université de Ioannina, qui m'a permis de réaliser la première exposition sur le roman policier en Grèce.

J'exprime ma gratitude à Madame Rosanna Carlassara, Professeure de Lettres au lycée, qui m'a non seulement initiée aux Littératures Comparées lorsque j'étais de ses élèves, mais elle m'a aussi prodigué de nombreux conseils pour bien débiter le troisième cycle universitaire dont cette thèse est l'accomplissement. Qu'elle en soit remerciée.

Un grand merci aussi à tous les auteurs qui ont accepté de répondre à mes questions : Matteo Bortolotti, Roberto Carboni, Lorian Macchiavelli, Marilù Oliva, Grazia Verasani, Franck Bouysse,

Cyril Herry, Franck Linol, Joël Nivard, Christian Viguié, Filippou Filippou, Giorgos Martinidis, Petros Martinidis, Sofia Nikolaïdou, Argyris Pavliotis, Giorgos Polyraakis.

Je renouvelle toute mon amitié et ma sympathie à ceux qui m'ont accordé du temps et m'ont témoigné un soutien constant dans ce long travail de recherche. Merci tout spécialement à Jean, Marie-Françoise, Jacques, Catherine et Thierry.

Enfin, les mots les plus simples étant les plus forts, j'adresse toute mon affection à mon fiancé Nikos et à ma famille qui ont cru en moi et qui m'ont permis d'arriver au bout de cette thèse, en particulier ma mère. Votre confiance, votre tendresse, votre amour me portent et me guident tous les jours. Merci pour avoir fait de moi ce que je suis aujourd'hui.

## ABSTRACT

La thèse vise à analyser la représentation des villes de Bologne, Limoges et Thessalonique dans le roman noir italien, français et grec contemporain (1995-2015).

L'approche sociologique, anthropologique et géocritique domine dans la première partie du travail, tandis que, dans la deuxième partie, plus consacrée à l'analyse des textes, est utilisée une approche linguistique et stylistique basée sur les occurrences et la rhétorique, qui prend également en compte certains éléments de psychocritique.

La réflexion se développe en deux étapes, plus un chapitre conclusif. Dans la première partie, les villes de Bologne, Limoges et Thessalonique sont analysées comme des villes noires, des lieux de crime à déchiffrer, sur la base de cinq caractéristiques : dilatation, déshumanisation, désorientation, déculturation, désindividualisation. Dans la deuxième partie, nous essayons de définir le défi des détectives contemporains : lire les villes, comme codes à déchiffrer, pour résoudre les crimes. L'interprétation de la ville se développe en cinq phases, spéculaires aux caractéristiques de la première partie : exploration, détection, reconstruction, identification, acceptation.

À la fin de son enquête et du roman, le détective découvre que la ville est un vrai personnage, elle n'est pas seulement un lieu de crime mais aussi un lieu de l'âme, miroir du vécu des protagonistes. Les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique mettent en scène le conflit, peut-être insoluble, qui tourne autour de la définition de qui est la ville et donc de qui est l'individu et ils indiquent l'impossibilité d'une réponse définitive et rassurante. L'homme et la ville se confondent pour ne faire plus qu'un.

Nous ne pouvons dresser l'inventaire des villes inoffensives et de celles qui offrent un enjeu important puisqu'il existe un rapport secret de la ville et de l'homme.

Pierre Sansot, *Poétique de la ville*

## INTRODUCTION

Dans notre thèse de doctorat, nous nous sommes fixés pour objectif d'analyser la représentation du paysage urbain, notamment des villes de Bologne, Limoges et Thessalonique, dans le roman noir italien, français et grec contemporain.

Par le choix d'interroger la ville à partir d'un corpus d'œuvres romanesques contemporaines<sup>1</sup>, cette thèse s'inscrit dans le cadre du questionnement commun aux études littéraires qui a pour but de s'interroger sur la représentation des villes, interpréter les textes pour repérer des thèmes dominants, élucider des régularités et des divergences pour démontrer le rôle de la ville dans trois littératures européennes, à l'intérieur desquelles nous avons choisi trois villes. Bologne, Limoges et Thessalonique ont en effet plusieurs caractéristiques, géographiques et sociales, en commun. D'abord, ce sont des villes de province, loin des capitales : il y a 376,2 km entre Bologne et Rome, 392,8 km entre Limoges et Paris, 501,3 km entre Thessalonique et Athènes. Sur le plan territorial, ces trois villes sont caractérisées par une expansion croissante vers les territoires limitrophes constitués par des campagnes, qui est en train de les transformer en villes diffuses. En ce qui concerne les caractéristiques sociales, Bologne, Limoges et Thessalonique sont des villes universitaires, sièges d'universités renommées et une large partie de leur population est constituée par les étudiants. Les trois villes sont aussi multiethniques, et la population étrangère se concentre souvent dans des quartiers de banlieue bien précis : Bolognina et Pilastro à Bologne, Menemeni, Stavroupoli, Evosmos à Thessalonique, La Bastide, Beaubeuil et L'Aurence à Limoges. De plus, les trois villes sont caractérisées par la présence d'un quartier chinois, une véritable Chinatown en dehors du centre-ville : à Bologne les Chinois habitent et travaillent dans les quartiers de Bolognina et Corticella, à Thessalonique dans les rues Esopou et les ruelles voisines, et à Limoges dans la rue de Sabine.

Les ressemblances entre ces villes ne se limitent pas à des caractéristiques géographiques ou sociales. En effet, nous avons choisi ces villes surtout pour des raisons de caractère littéraire. D'abord, elles sont des représentantes des trois littératures puisqu'elles connaissent le même type d'écriture des romans noirs, caractérisé par une émergence tardive. En fait, même si en Italie, France et partiellement en Grèce la diffusion et la consommation du genre policier et après noir n'est pas récente, c'est seulement à partir de la moitié des années

---

<sup>1</sup> Parmi les romans noirs contemporains, on a retenu relevant seulement ceux dont l'intrigue est située dans la ville contemporaine ; on a exclu toute œuvre écrite dans la contemporanéité mais qui se déroule dans une époque antérieure aux années 90.

90, grâce à l'initiative de petits groupes d'écrivains, que ces villes et leur territoire environnant deviennent des lieux où sont situées des intrigues criminelles, dans le cadre du phénomène massif du soi-disant « polar régionaliste<sup>2</sup> », qui s'amorce à compter du milieu des années 1990 et explose dans les années 2000. Cette production est essentiellement portée par des éditeurs régionaux hors du pôle dominant de la librairie italienne, française et grecque ; si les premiers romans noirs dont l'intrigue se situe à Bologne sont publiés par des maisons d'éditions bolognaises, comme Metrolibri et Granata<sup>3</sup>, les correspondants limousins sont édités par Geste éditions, une maison d'édition située à La Crèche, en Nouvelle-Aquitaine, alors qu'aussi les premiers romans noirs de Thessalonique sont publiés par des maisons d'édition locales comme Paratiritis et Nisides<sup>4</sup>.

Une autre raison qui nous a poussé à poursuivre notre travail de recherche est le fait que, de nos jours, il n'existe pas encore de nombreuses études concernant les romans noirs contemporains de ces villes, surtout de Limoges et de Thessalonique, et nous visons à combler cette lacune, dans l'espoir que notre analyse puisse servir de point de départ à des travaux ultérieurs.

\*

Bologne a une grande importance dans l'histoire du roman noir italien contemporain ; en fait, en 1990, la ville est la terre d'accueil du *Groupe 13*, formé par des auteurs de romans policiers et noirs tels que Lorian Macchiavelli, Pino Cacucci, Marcello Fois, Massimo Carloni, Carlo Lucarelli. Sur les traces de cette expérience, des groupes similaires surgissent à Milan (la *Scuola dei Duri*) et à Rome (le groupe *Neonoir*), tandis que des auteurs noirs et des détectives apparaissent partout dans la péninsule<sup>5</sup>. Ils appartiennent pour la plupart à une nouvelle génération d'écrivains de romans noirs qui visent à poursuivre la tradition engagée inaugurée dans la fiction policière par Leonardo Sciascia, et ils utilisent le genre pour se livrer à des critiques sociales et politiques ; dans leurs travaux, ils abordent des questions d'actualité souvent

---

<sup>2</sup> Nous considérons comme littérature régionaliste tout ouvrage littéraire affichant un rapport à sa région et édité dans celle-ci.

<sup>3</sup> Il s'agit des premiers romans de Carlo Lucarelli, parus de 1991 à 1994.

<sup>4</sup> Comme on verra, cette tendance durera seulement pour les romans de Limoges ; après le début local, les romans noirs de Bologne et de Thessalonique seront publiés par de grandes maisons d'éditions hors de leur région (Einaudi à Turin ou Mondadori à Milan pour les romans italiens, Polis, Patakis et Nefeli à Athènes pour les romans grecs).

<sup>5</sup> Cf. Gabriella Turnaturi, « Mediterraneo: rappresentazioni in nero », dans Elisabetta Mondello (éd.), *Roma Noir 2007. Luoghi e nonluoghi nel romanzo nero contemporaneo*, Robin Edizioni, Roma, 2007, p. 50.

laissées inexplorées par la littérature et le journalisme traditionnels contemporains<sup>6</sup>. L'importance de la mise en scène dans la fiction policière italienne contemporaine a rapidement suscité un intérêt critique, comme l'ont montré les études de Luca Crovi<sup>7</sup>, Michele Righini<sup>8</sup>, Barbara Meazzi<sup>9</sup> et Giuliana Pieri<sup>10</sup>. L'essai de Barbara Pezzotti<sup>11</sup> est le premier à proposer un itinéraire géographique global qui couvre toute la péninsule, îles comprises, et dans sa deuxième partie la chercheuse s'occupe aussi des romans policiers de Bologne. Elle se concentre sur le cadre des romans noirs italiens contemporains ; elle affirme que la représentation de l'espace, quelque peu variée, contribue pareillement à la création d'une identité italienne, qui serait également problématique. Toutefois, malgré la popularité des œuvres de certains auteurs bolognais comme Carlo Lucarelli, Marilù Oliva ou Matteo Bortolotti, l'analyse de la représentation de Bologne dans leurs œuvres est jusqu'à présent limitée. Bien qu'il y ait quelques articles qui analysent certains aspects de la ville de Bologne dans les romans de Lucarelli (comme ceux de Laura Eugenia Tudoras<sup>12</sup>, Lucia Rinaldi<sup>13</sup> et Elisabetta Bacchereti<sup>14</sup>), ils n'en fournissent pas un regard complet.

Le premier limougeaud à écrire des histoires policières qui se déroulent en Limousin a été Nicolas Bouchard ; sa trilogie policière historique date des premières années 2000. En 2005 se forme un petit groupe d'auteurs de romans policiers limousins, dont les fondateurs sont Franck Linol, Joël Nivard et Serge Vacher ; il est considéré comme l'école du polar limousin et il suscite des vocations parmi des écrivains en Corrèze et en Creuse. Ce groupe est le fondateur de l'initiative « Vins noirs », désormais devenue nationale, peut-être internationale, qui chaque année au début du mois de juin rassemble à Limoges des auteurs et des vignerons. Un grand nombre d'auteurs veulent par la suite profiter de la dynamique positive et essaient

---

<sup>6</sup> Cf. Lucia Rinaldi, « Bologna's Noir Identity: Narrating the City in Carlo Lucarelli's Crime Fiction », dans *Italian Studies*, 2009, vol. 64, n. 1, p. 121.

<sup>7</sup> Luca Crovi, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Marsilio, Venezia, 2002.

<sup>8</sup> Michele Righini, « Città degli incubi », dans Gian Mario Anselmi, Gino Ruoizzi (éds.), *Luoghi della letteratura italiana*, Mondadori, Milano, 2003, pp. 142-152.

<sup>9</sup> Barbara Meazzi, « Il ventre della città nel giallo contemporaneo: Torino, Bologna e Napoli », dans *Italies*, XXVI, Nanterre, 2004, pp. 119-138.

<sup>10</sup> Giuliana Pieri, « Crime and the City in the Detective Fiction of Giorgio Scerbanenco », dans Robert Lumley, John Foot (éds.), *Italian Cityscapes: Culture and Urban Change in Contemporary Italy*, University of Exeter Press, Exeter, 2004, pp. 144-155.

<sup>11</sup> Barbara Pezzotti, *The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction: A Bloody Journey*, Plymouth, Fairleigh Dickinson University Press, 2012.

<sup>12</sup> Laura Eugenia Tudoras, « Bologna en la Postmodernidad: un laberinto urbano de imágenes sonoras », dans *Revista de Filología Románica*, n° 6, 2008, p. 197-205.

<sup>13</sup> Lucia Rinaldi, « Bologna's Noir Identity: Narrating the City in Carlo Lucarelli's Crime Fiction », *cit.*

<sup>14</sup> Elisabetta Bacchereti, « Un'idea di noir: Carlo Lucarelli par lui-même », dans Maria-Pia De Paulis-Dalambert (éd.), *L'Italie en jaune et noir. La littérature policière de 1990 à nos jours*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010, p. 97. Disponible en ligne : <<http://books.openedition.org.ezproxy.unilim.fr/psn/7202>> (consulté le 26 mars 2020).

d'écrire des polars. Aujourd'hui le groupe a éclaté et, dans une sorte de sélection naturelle, les médias focalisent leur attention sur cinq-six auteurs reconnus, avec un lectorat fidèle. Même s'il enregistre un grand nombre des ventes et s'il connaît un succès croissant, le roman noir de Limoges est encore une *terra incognita* pour la recherche : si on excepte un bref article de Natacha Levet<sup>15</sup>, rien n'a été écrit sur ce thème.

Thessalonique commence à être le théâtre du roman noir contemporain seulement en 1997, avec le roman d'Argyris Pavliotis<sup>16</sup>, *Ο ποινικόλογος. Έγκλημα στον Παρατηρητή*<sup>17</sup>, et une année après, en 1998, Petros Martinidis débute avec sa série des romans noirs qui se déroulent dans le milieu universitaire de la ville. Ils sont les seuls auteurs qui se dédient, jusqu'au moins en 2015, exclusivement à ce genre. En 2011, le fils de Petros Martinidis, Giorgos, suit le chemin de son père, en publiant un roman noir qui se déroule à Thessalonique. Il y a aussi d'autres auteurs, qui ont publié des *bestsellers* de plusieurs genres, qui essaient parfois d'écrire des romans noirs, comme Giorgos Polyrakis et Sofia Nikolaïdou. Même si les exemples de romans noirs thessaloniens ne manquent pas, rien n'a été écrit spécifiquement, ni en Grèce, ni à l'étranger, sur l'œuvre des écrivains Thessaloniens de littérature policière.

\*

Il y a toujours une difficulté de cerner les contours du genre noir et d'en offrir une définition précise, puisque, comme le souligne Natacha Levet, il peut en effet « conjuguer mystère et action, et ne dédaigne pas le suspense, même s'il fait rarement de l'effroi l'émotion principale des personnages et des lecteurs<sup>18</sup> ».

Les racines du roman noir sont parfois liées à celles du roman policier qui débutteraient au XIX<sup>e</sup> siècle, même s'il ne faut pas oublier le roman gothique anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle qui, selon de nombreux critiques, en est un précurseur. En fait, même si beaucoup de romans noirs gothiques mettent en scène des mystères apparemment surnaturels, un certain nombre d'entre eux propose enfin des explications rationnelles, comme le fera plus tard le roman policier. De plus, il semble que le roman gothique ait influencé directement le roman noir par certains thèmes : la fascination pour la violence et la mort, le motif de la jeune captive, la confusion du

---

<sup>15</sup> Natacha Levet, « Noirs desseins en Limousin », *cit.*, pp. 107-120.

<sup>16</sup> Pour la translittération des noms et des mots grecs nous avons adopté la norme internationale ISO 843 (1997) Information et documentation – Conversion des caractères grecs en caractères latins (<http://www.iso.ch>).

<sup>17</sup> Argyris Pavliotis, *Ο ποινικόλογος. Έγκλημα στον Παρατηρητή*, Paratiritis, Thessalonique 1997.

<sup>18</sup> Natacha Levet, *Le genre, entre pratique textuelle et pratique sociale : le cas du roman noir français*, thèse de doctorat non publiée, Université de Limoges, Doctorat en Littérature Française, dir. Prof. Jacques Migozzi, Limoges, 2006.

bien et du mal<sup>19</sup>. Au début donc l'expression « roman noir » semble avoir été utilisée pour ce type de production. Cependant, cette expression a été utilisée pour décrire le genre qui naît aux États-Unis, dans les années 1920, dans le but de rendre compte de la réalité sociale du pays. Dashiell Hammett apparaît comme le représentant de cette littérature populaire naissante appelée *hard-boiled*, dont les auteurs publient leurs textes dans des magazines populaires et peu coûteux, surnommés les *dime magazines* (un *dime* = dix cents) ou les *pulp magazines* (du nom de la pulpe de papier de piètre qualité qui sert à l'impression). Il s'agit d'une littérature commerciale, destinée avant tout aux jeunes hommes, qui parfois se propose de détourner les conventions du genre à des fins subversives de dénonciation du capitalisme, de la corruption policière et de la collusion entre le pouvoir politique et la pègre. Le terme « noir » souffre donc d'une certaine ambiguïté, puisqu'il « désigne à la fois un genre littéraire anglais issu du Romantisme, dans les années 1760-1820, et un genre policier né aux Etats-Unis dans les années 1930<sup>20</sup> ». Cette ambiguïté accompagne jusqu'à nos jours la définition de roman noir ; en fait, le roman noir peut être à la fois considéré comme un sous-genre ou une sous-catégorie appartenant au roman policier, mais aussi comme un genre à part entière possédant ses propres critères génériques.

Après la Seconde Guerre mondiale, le roman noir connaît véritablement son essor comme roman policier inscrit dans une réalité sociale précise, ou plutôt de roman social avec une intrigue policière, porteur d'un discours critique, voire contestataire. À cette époque, la locution « roman noir » est appliquée à un type spécifique de romans policiers qui se situent dans un univers moins conventionnel et moins ludique, et sont caractérisés par la présence massive de la violence. Le terme commence à être utilisé en France, lié à la « Série noire » des éditions Gallimard, inaugurée en 1945 sous l'impulsion de Claude Gallimard et qui comprend une grande collection de romans policiers de l'après-guerre, confiée au traducteur Marcel Duhamel, qui dans le même temps va éditer des auteurs français, comme Serge Arcouët et Albert Simonin. Duhamel se rend compte que certains romans publiés dans la « Série noire » ne sont pas de véritables romans policiers et, dans un éditorial de 1948, il prévient ainsi le lecteur :

« Que le lecteur non prévenu se méfie : les volumes de la Série noire ne peuvent pas sans danger être mis entre toutes les mains. L'amateur d'énigmes à la Sherlock Holmes n'y trouvera pas souvent son compte [...] On y voit des policiers plus corrompus que les malfaiteurs qu'ils

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

poursuivent. Le détective sympathique ne résout pas toujours le mystère. Parfois, il n'y a pas de mystère. Et quelquefois pas de détective du tout... Mais alors. Alors, il reste de l'action, de l'angoisse, de la violence<sup>21</sup> ».

Par métonymie, de la « Série noire », le terme « noir » a glissé, dans l'usage, de la dénomination d'une collection à la dénomination du genre que cette collection a révélé au public. Ensuite, le terme fut utilisé en 1946 par Nino Frank qui le liait à des films américains *hard-boiled*, célèbres à l'époque en France<sup>22</sup>. En Italie le concept de « noir » arrive donc à travers la langue française, mais à l'époque il souffre de l'atmosphère métropolitaine des œuvres *hard-boiled* américaines. Même de nos jours, en Italie la notion de noir est souvent utilisée improprement et elle est souvent confondue avec celle de roman policier ou « romanzo giallo » (« roman jaune<sup>23</sup> ») ; Elisabetta Mondello explique comment

nell'immaginario degli italiani (critici e lettori, beninteso) la parola "nero" si identifichi con l'idea di un "eccesso di violenza" [...]. Basta che l'ambientazione sia quella di una metropoli violenta e dei suoi luoghi malfamati, ovvero che la scrittura sia particolarmente realistica nelle descrizioni di un delitto, o che la reazione del lettore sia la sgradevole sensazione di essere trascinato voyeuristicamente in un'avventura di sangue: "romanzo *noir*" è la definizione proposta dall'editore e/o soggettivamente percepita dal lettore<sup>24</sup>.

En fait, sous l'impulsion de la tendance générale de la littérature de la fin du XX<sup>e</sup> et du début du XXI<sup>e</sup> siècle à la contamination des genres, il y a plusieurs romans noirs contemporains qui vont au-delà de différentes traditions et styles. Les écrivains tendent à élargir les réalisations possibles du noir, en le mélangeant au roman policier classique, au roman d'aventure, au thriller ou à la science-fiction<sup>25</sup>. En raison de cela, Fabio Giovannini souligne que, de nos jours, « Il

---

<sup>21</sup> Cité par Franck Lhomeau, « Le Véritable Lancement de la Série noire », dans *Temps noir*, novembre 2000, n° 4, pp. 50-127.

<sup>22</sup> Cf. Agnieszka Domaradzka, « Le sfumature del nuovo *noir* italiano. Dal giallo al nero », dans *Romanica.doc*, Poznan, 2, 2011, p. 12.

<sup>23</sup> Cela remonte à 1929 quand l'éditeur Arnoldo Mondadori créa une collection à la couverture jaune canari dédiée au roman policier.

<sup>24</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « dans l'imaginaire des Italiens (critiques et lecteurs, bien sûr), le mot "noir" s'identifie à l'idée de "violence excessive" [...]. Il suffit que le décor soit celui d'une métropole violente et de ses lieux malfamés, c'est-à-dire que l'écriture soit particulièrement réaliste dans les descriptions d'un crime, ou que la réaction du lecteur soit la sensation désagréable d'être entraîné voyeuristiquement dans une aventure sanglante : " roman noir " est la définition proposée par l'éditeur et / ou subjectivement perçue par le lecteur ». Elisabetta Mondello, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*, Giulio Perrone Editore, Roma, 2010, p. 25.

<sup>25</sup> Cf. Agnieszka Domaradzka, « Le sfumature del nuovo *noir* italiano. Dal giallo al nero », *cit.*, p. 15.

noir non può essere ridotto ad una "categoria" di libri o film. E' una tendenza dell'immaginario che può attraversare generi e sottogeneri<sup>26</sup> » et il ajoute :

Nell'incertezza oggi finisce per prevalere una lettura estensiva del concetto di noir. Noir diventa così un'etichetta classica che può coprire tutte le storie violente, cupe (ma non soprannaturali) e con personaggi centrali ambigui o negativi, spesso prive di lieto fine. Oppure può tramutarsi in sinonimo di "giallo", per la critica italiana meno a proprio agio con le sottigliezze dei generi: in Italia sembra andare bene la parola noir tanto per le classiche investigazioni del giallo quanto per le parodie umoristiche<sup>27</sup>.

Il faut chercher la raison principale de cette utilisation impropre et extensive du terme « roman noir » dans la difficulté d'en offrir une définition univoque et exhaustive, puisque non seulement le genre noir « regroupe des œuvres fort diverses, dans des genres difficiles à définir précisément, mais un seul auteur peut mêler ces genres<sup>28</sup> ». De ce fait, il y a une querelle de longue date sur la définition de roman noir et ses différences par rapport au roman policier et à ses sous-genres : roman à énigme or *whodunit*, *hard-boiled*, néo-polar, roman à suspense, *detective story*, *thriller*, *spy story*, ... . Les appellations sont pléthore et correspondent à autant de formes variées. Certains chercheurs essaient de trouver une caractéristique distinctive pour chaque sous-genre, comme Stefania Fabri, qui reconnaît la présence de l'enquêteur pour le *detective novel*, le suspense pour le *thriller*, la peur pour le *mystery novel* et la violence pour le *hard-boiled*<sup>29</sup>. Ainsi, à l'intérieur de la querelle, l'effort fondamental parmi les critiques a été celui d'établir ce qui distingue le roman policier classique du roman noir, où le premier terme indique les histoires policières de la période entre les deux guerres mondiales, qui avaient comme protagoniste un détective qui cherchait à résoudre une énigme (comme Sherlock Holmes ou Hercule Poirot). De plus, les chercheurs ont essayé de comprendre s'il s'agissait des variations à l'intérieur du même genre ou de deux genres différents. Selon certains critiques,

---

<sup>26</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Le noir ne peut être réduit à une "catégorie" de livres ou de films. C'est une tendance de l'imagination qui peut traverser les genres et les sous-genres ». Fabio Giovannini, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, Castelvecchi, Roma, 2000, p. 9.

<sup>27</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Dans l'incertitude, une lecture extensive du concept de noir finit par prévaloir aujourd'hui. Ainsi, noir devient un label classique qui peut couvrir toutes les histoires violentes, sombres (mais pas surnaturelles) et avec des personnages centraux ambigus ou négatifs, souvent sans fin heureuse. Ou il peut se transformer en synonyme de "jaune", pour les critiques Italiens moins à l'aise avec les subtilités des genres : en Italie le mot noir semble aller aussi bien pour les investigations classiques du jaune que pour les parodies humoristiques ». *Ibid.*

<sup>28</sup> Cf. Natacha Levet, *Le genre, entre pratique textuelle et pratique sociale : le cas du roman noir français*, cit.

<sup>29</sup> Cf. Stefania Fabri, *Un laboratorio in giallo*, Mondadori, Milano, 2000.

entre autres Alberto Casadei<sup>30</sup>, l'élément qui distingue la littérature noire de la littérature policière est le manque de logique dans l'enquête. L'enquête se déroule en étapes qui mènent à la conclusion ou laissent l'intrigue en suspens, mais il faut au moins un minimum d'éléments juridiques pour pouvoir utiliser le terme « noir ». Pour d'autres critiques, comme Elisabetta Mondello ou Fabio Giovannini, l'élément fondamental du roman noir est le crime et non plus l'enquête ; souvent celle-ci est réduite ou absente et toute l'intrigue se concentre autour du crime lui-même. Voilà pourquoi le détective disparaît en tant que figure centrale et sa place est occupée par deux autres protagonistes : le criminel et la victime. En Grèce, Filippou Filippou explique comment les histoires noires sont définies par certaines situations vécues par leurs protagonistes : solitude, culpabilité, peur, passion, abstinence sexuelle. De plus, il essaie d'établir des constantes narratives, chronologiques, sociales du genre noir :

ο άνθρωπος και η προσπάθειά του για επιβίωση αποτελούν βασικά στοιχεία της πλοκής, η οποία εκτυλίσσεται σε κοινωνίες που πλήττονται από τη διαφθορά, κυρίως σε περιόδους παρακμής ή αθλιότητας (συνά συχνά πρωταγωνιστεί μια femme fatale, μια μοιραία γυναίκα, που καθορίζει τη δράση των ηρώων). Δύο είναι τα βασικά κίνητρα που οδηγούν τους ήρωες των νουάρ στο πεπρωμένο τους, τη φυλακή ή τον θάνατο: ο έρωτας και το χρήμα<sup>31</sup>.

Elisabetta Mondello distingue aussi un néonoir<sup>32</sup>, dont les représentants sont des auteurs d'un groupe romain, qui propose une écriture de la part d'un narrateur coïncidant avec l'assassin, une approche multimédia, un chevauchement de chronique noire et imaginaire<sup>33</sup>. Fabio Giovannini, critique et auteur du genre, énumère également quatre éléments indispensables au nouveau noir (qui constitue le programme de son groupe littéraire Neonoir). Yves Reuter définit le roman noir comme un modèle qui, à différence du roman policier classique, est ouvert :

---

<sup>30</sup> Cf. Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2007, pp. 96-102.

<sup>31</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « l'homme et sa lutte pour la survie sont des éléments clés de l'intrigue, qui se déroule dans des sociétés touchées par la corruption, en particulier en période de déclin ou de misère (souvent une femme fatale, qui détermine l'action des héros). Il y a deux motifs principaux qui mènent les héros noirs vers leur destin, la prison ou la mort : l'amour et l'argent ». Filippou Filippou, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας. Ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*, Patakis, Athènes, 2018, pp. 349-350.

<sup>32</sup> Terme qui apparaît en 1991, dans la thèse de Maitland McDonagh pour définir le style cinématographique de Dario Argento.

<sup>33</sup> Cf. Elisabetta Mondello (éd.), *Roma Noir 2011. La città nelle scritture nere*, Robin Edizioni, Roma, 2011, pp. 40-41.

Spatialement d'abord : déplacements, poursuites, voyages sont fréquents. Temporellement : l'histoire du livre, en rapport avec l'histoire sociale, peut durer fort longtemps ou « faire retour » après des années (thème de la revanche). Socialement enfin, car, comme dans le picaresque, les personnages peuvent parcourir tous les milieux et toutes les strates sociales, de haut en bas et du centre aux marges ou inversement<sup>34</sup>.

Reuter distingue aussi le roman à suspense, qui combine les propriétés de l'énigme et celles du roman noir, un modèle encore en discussion, oscillant entre trois conceptions : une variante de l'énigme, une variante du noir et une variante avec une autonomie plus grande mais un corpus plus restreint<sup>35</sup>.

Bien que les critiques divergent sur la particularité la plus importante qui établit la différence entre roman policier et roman noir, ils s'accordent sur le fait que, si le roman policier classique suit certaines règles—il tend à reconstruire, à travers l'utilisation de la rationalité, les mécanismes du crime et il a besoin de héros et de anti-héros avec des rôles bien définis—au contraire, le roman noir ne présuppose aucune fin heureuse et n'accepte aucune frontière entre le bien et le mal, « non tenta di rassicurare il lettore con l'individuazione del colpevole ma lo porta per mano nell'universo orrifico, disturbante e angoscioso di un reale che è nella società, malgrado si tenda ad esorcizzarlo<sup>36</sup> ». Comme l'explique Gabriella Turnaturi :

Il *noir* è narrazione dell'impossibilità dei confini certi fra bene e male, verità e menzogna; è narrazione di un presente spesso carico di un passato oscuro ma senza alcun futuro, è narrazione di caos e disordine e non dell'ordine ristabilito<sup>37</sup>.

Le roman noir est placé dans une dimension de négation politique de la valeur de la communauté et rejette la proposition de toute solution du conflit entre le sujet et la société. Il ne rassure pas le lecteur sur le fonctionnement des règles de l'ordre et, bien qu'il continue à offrir aux lecteurs un plaisir esthétique, il n'aspire pas au divertissement, mais « στοιχέει να

---

<sup>34</sup> Yves Reuter, *Le roman policier*, Armand Colin, Paris, 2013 [2009], p. 67.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>36</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « il n'essaye pas de rassurer le lecteur en identifiant le coupable mais il le prend par la main dans l'univers horrifiant, inquiétant et angoissé d'un réel qui est dans la société, malgré sa tendance à l'exorciser ». Cf. Elisabetta Mondello, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*, cit., pp. 25-26.

<sup>37</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Le noir est la narration de l'impossibilité de frontières certaines entre le bien et le mal, la vérité et le mensonge ; c'est la narration d'un présent souvent chargé d'un passé sombre mais sans avenir, c'est la narration du chaos et du désordre et non de l'ordre restauré ». Gabriella Turnaturi, « Mediterraneo: rappresentazioni in nero », dans Elisabetta Mondello (éd.), *Roma Noir 2007. Luoghi e nonluoghi nel romanzo nero contemporaneo*, cit., p. 56.

διεγείρει συνειδήσεις και ενδεχομένως να προκαλέσει ρήγματα στον εφησυχασμό των αναγνωστών<sup>38</sup> ». Ainsi le roman noir a pour sujet et en même temps objet la psyché humaine : de l'assassin, du détective, même du lecteur. C'est le point de vue que nous voulons adopter, uni à la constatation qu'une caractéristique commune à la plupart des œuvres noires est le cadre urbain de l'intrigue. En fait, la plupart des auteurs choisissent toujours les mêmes endroits pour le déroulement de leur romans noirs ; c'est pourquoi Elisabetta Mondello, parmi les différentes dénominations du genre, utilise à juste titre celle de « genre métropolitain ». De même Jean-Noël Blanc fait résider dans l'utilisation de la ville la distinction fondamentale entre roman policier et roman noir :

Dans le premier, la ville importe peu. Il s'agit seulement d'une sorte de jeu de société où il convient de deviner qui a commis le meurtre : *whodunit* (qui l'a fait). [...]. Le roman noir, lui, accorde au contraire une importance considérable à la ville<sup>39</sup>.

Dans le roman noir « le désordre est admis d'emblée. L'irruption de la ville signifie surtout que le roman policier issu de ce courant-là entend parler du monde concret<sup>40</sup> », avec ses contradictions, sa complexité, dont les villes sont le symbole dans les sociétés industrialisées. La ville participe de la définition du roman noir, au point que ce stéréotype permet à lui seul d'identifier le genre noir. Elle est totalement liée au roman qui ne pourrait pas se dérouler ailleurs. Par ailleurs, dans le roman policier classique la ville n'avait pas une grande importance, puisque l'intrigue se déroulait dans un monde abstrait ; il était un genre rassurant au déroulement logique, à partir d'une situation de désordre jusqu'au retour à l'ordre.

Même si Jean-Noël Blanc souligne ces distinctions entre le roman noir et le roman policier, il continue à considérer le roman noir (pour lequel il utilise toutefois le terme « polar ») comme un type de roman policier, qui « à l'opposé du *whodunit*, fait entrer une certaine réalité urbaine dans la littérature policière<sup>41</sup> ». Le terme « polar » comme parasynonyme de « roman noir » est utilisé aussi par Jean-Patrick Manchette ; toutefois il en remarque la totale différence par rapport au roman policier : « Polar ne signifie aucunement "roman policier". Polar signifie roman noir violent. [...]. Polar est la littérature de la crise<sup>42</sup> ». Et aussi Massimo Carloni, dans

---

<sup>38</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « vise à stimuler la conscience et peut-être perturber la complaisance des lecteurs ». Filippos Filippou, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας. Ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*, cit., p. 357.

<sup>39</sup> Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, PUF, Lyon, 1991, pp. 5-6.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Rivages/Noir, Paris, 2003.

*Indagine sul giallo italiano*, remarque l'antinomie fondamentale entre roman noir et roman policier, en identifiant deux tendances opposées à l'origine de deux genres : une tendance américaine dynamique-réaliste à l'origine du roman noir, et une tendance anglaise statique-énigmatique qui correspond au roman policier classique ; dans ces deux dispositions on voit donc un divers rapport avec l'espace<sup>43</sup>.

En dépit de la polysémie de la locution « roman noir », il nous a paru préférable, pour définir les romans objets de nos études, d'écarter le terme de « polar » et aussi celui, encore plus générique, de « roman policier », qui mélange du thriller et de l'énigme historique ou du noir. De plus, à la différence du terme « polar », utilisé largement en France, le terme « noir » est présent et utilisé pareillement, en français, dans les trois pays considérés. Même si nous retenons comme nécessaire de convenir avec Yves Reuter, que « Toute modélisation, par nécessité, schématise et gauchit une réalité bien plus complexe au sein de laquelle les cas ambigus et les contre-exemples sont multiples<sup>44</sup> », nous tenons à considérer le noir comme un genre à part entière, qui a ses racines dans le roman policier classique, dans le *hard-boiled* américain, mais aussi dans le roman gothique anglais, le thriller et autres genres. De notre point de vue, et après avoir lu et considéré les suggestions des critiques cités auparavant, mais aussi les romans de notre corpus, le roman noir, surtout celui de la contemporanéité, est plutôt un roman social avec une intrigue policière. Il partage sans aucune doute certains motifs et thèmes avec le roman policier (le crime et l'enquête, tout d'abord), qui en est à la base et il en constitue un des modèles fondants, mais, au moins de nos jours, il n'est pas, ou bien, il n'est plus un roman policier.

Notre corpus présente des romans qui ont le terme « noir » dans le titre (*L'ora nera* de Matteo Bortolotti ; *Nero bolognese* de Roberto Carboni ; *Solo pour une nocturne*. Dans *Limoges la Noire* de Joël Nivard) ou même la présence d'éléments typiques du genre, comme l'assassin (*Sarti Antonio e l'assassino* de Lorian Macchiavelli et Sandro Toni ; *Rendez-vous avec le tueur* de Franck Linol), le sang (*Questo è il mio sangue* de Matteo Bortolotti, même s'il y a un sous-texte religieux), la mort (*Δεύτερη φορά νεκρός* de Petros Martinidis ; *Oxymort* de Franck Bouysse), la victime (*La cinquième victime* de Franck Linol). De plus, le choix des noms des détectives protagonistes des histoires mérite aussi une réflexion. En fait, dans chaque pays on a au moins un détective dont le nom contient une référence au noir : Grazia Negro en Italie (« Negro » = « Noir »), Dimitris Skouros en Grèce (« Skouros » = « Obscur, foncé ») et Bastien

---

<sup>43</sup> Cf. Massimo Carloni, *Indagine sul giallo italiano*, Porziuncola, Assisi, 1984.

<sup>44</sup> Yves Reuter, *Le roman policier*, cit., p. 112.

Lenoir en France. Ces remarques nous permettent de constater que les auteurs sont en partie conscients du fait que leurs romans appartiennent au genre noir et non plus au policier.

\*

Dans un souci de cohérence, nous avons circonscrit le champ de notre analyse aux années 1995 à 2015, vingt ans caractérisés par de nouveaux défis au niveau politique, social et économique qui sont largement exploités comme sources d'inspiration et de débat dans les romans noirs de cette époque.

1995 est une année qui marque un grand changement en Europe. Premièrement, elle inaugure la fin de l'après-guerre froide : avec l'effondrement de la menace communiste et l'apparition de ce que les experts en vogue appelaient « le chaos mondial », l'équation politique américaine change, et met en discussion le rôle des Etats Unis en matière de politique étrangère, surtout en ce qui concerne ses relations avec l'Europe<sup>45</sup>. Deuxièmement, les sanglantes guerres civiles yougoslaves ont pris fin, en décrétant la dissolution de la Yougoslavie et la naissance d'États indépendants. Troisièmement, la convention de Schengen, qui permet la libre circulation des citoyens de l'Union Européenne, entre en vigueur et, dans ce cadre, la question de l'immigration et, en particulier, la nécessité de lutter contre les flux d'immigration illégale est devenue un thème central dans les accords multilatéraux conclus au niveau euro-méditerranéen, y compris le soi-disant processus de Barcelone (Partenariat Euromed). Le renforcement et la convergence des politiques d'immigration restrictives des pays d'accueil dans le contexte d'une préoccupation croissante pour les flux d'immigrants illégaux et de demandeurs d'asile et pour une nouvelle arrivée massive, redoutée, d'immigrants en provenance des pays d'Europe de l'Est devient un objet important de coopération au niveau de l'UE.

L'année 2015, avec la crise des réfugiés en Europe, marque une phase ultérieure dans la lutte contre l'immigration irrégulière et, au niveau européen, de nouvelles mesures sont prises pour lutter contre le terrorisme. En fait, à Paris, de multiples attentats terroristes font 130 morts. Dans une déclaration conjointe, les dirigeants de l'UE et les chefs d'État et de gouvernement condamnent fermement ces actes, les qualifiant d'attaque contre tous les Européens. Ils s'engagent à lutter contre cette menace avec tous les moyens nécessaires et avec une détermination sans faille. Après une attaque terroriste contre le journal satirique *Charlie Hebdo* à Paris, des manifestations sont organisées dans toute l'Europe pour respecter la liberté

---

<sup>45</sup> Cf. Neal Mercedes Maresca, « L'après-guerre froide est terminée », dans *Politique étrangère*, n°1, 60<sup>e</sup> année, Paris, 1995, pp. 57-72.

d'expression. De plus, la crise économique mondiale commencée en 2007 (Grande Récession) semble être presque finie.

Ces vingt ans, de 1995 à 2015, fournissent donc aux auteurs de nombreuses idées pour écrire et s'engager dans les romans noirs (immigration, terrorisme, changements politiques fréquents et rapides, globalisation croissante, crise, l'arrivée et la diffusion d'Internet...) et permettent ainsi d'étudier les romans noirs de ces trois pays européens, intéressés par des phénomènes constants et similaires, comme un ensemble relativement homogène et comme un système de formes en mutation. En fait, après 2015, l'Union Européenne sera appelée à faire face à un brusque et inédit changement des équilibres : les citoyens britanniques lors du référendum sur le séjour du Royaume-Uni dans l'Union européenne se prononcent pour la sortie du pays de l'Union, et ce choix affectera de manières différentes l'opinion des Européens sur l'appartenance à l'Union et sur d'autres questions d'ordre politique.

Les motivations qui nous ont poussée à choisir ces chronologies ne sont pas seulement socio-politiques et historiques ; il y a aussi des raisons profondes directement liées à l'histoire des œuvres que nous analysons : ces années marquent l'émergence et puis l'expansion irrésistible du soi-disant « polar régionaliste », auquel appartiennent tous les auteurs et les œuvres françaises de notre corpus, de même que les premiers romans bolognais et thessaloniciens. De plus, l'année 1995 a une grande importance dans notre corpus, puisque, comme le souligne Henri Tonnet, elle marque la naissance du « nouveau roman policier grec<sup>46</sup> » (pas encore défini comme roman noir), aux antipodes de la production précédente, mais aussi l'époque du « nouveau roman noir italien » et, comme on a vu, de l'émergence du roman noir limousin.

En Grèce, à partir de 1995 jusqu'à aujourd'hui, le roman policier connaît une évolution significative et acquiert plusieurs caractéristiques qui le font rentrer dans le champ du roman noir. Les conditions sociales sont idéales : Athènes et Thessalonique constituent le champ d'action de la mafia internationale, le panorama politique est sombre et la corruption est très présente. Il ne s'agit plus de livres de poche et de magazines bon marché vendus dans les kiosques de rue et destinés à un public populaire ; depuis 1995, le genre séduit un public plus cultivé, désireux non seulement de s'amuser, mais surtout de comprendre les défis de l'histoire et de la société grecques. Les romans sont publiés par les maisons d'édition les plus célèbres et vendus dans les librairies les plus importantes. Si au début la plupart des écrivains de la littérature policière grecque appartenaient au secteur journalistique, de nos jours les auteurs sont

---

<sup>46</sup> Cf. Henri Tonnet, « Le roman policier en Grèce, de 1995 à aujourd'hui », dans *Revue des études néo-helléniques*, n° 3, Paris/Athènes, 2007, pp. 127-145.

des intellectuels, souvent des professeurs d'université, plus attentifs aux questions de style, de langue et d'esthétique littéraire. Le roman policier populaire, paralittéraire, des décennies précédentes, né à partir de l'écriture journalistique, est devenu un roman littéraire, au style plus élaboré : un roman noir à tous égards. En fait, le large éventail de sujets abordés dans le nouveau roman policier grec (psychologie, histoire, politique, mathématiques) éclipse souvent le scénario du détective, l'énigme et sa solution. Comme le souligne Loïc Marcou, si le premier roman policier grec décrivait l'anatomie d'un crime, le contemporain<sup>47</sup> cherche à esquisser l'anatomie d'un pays<sup>48</sup>.

Dans le milieu italien, même avec quelques exceptions (par exemple *Il nome della rosa* de Umberto Eco, 1980), le roman policier et puis le roman noir sont restés aussi au bord du canon littéraire au moins jusque dans les années 90, c'est-à-dire de la période pionnière de la "nouvelle saison" du roman noir italien, caractérisée par des expériences isolées, puis par un crescendo d'auteurs et de titres.

En ce qui concerne le Limousin, l'émergence du genre noir dans la région est aussi tardive, puisque les obstacles à sa naissance ont été nombreux. D'abord, il s'agit d'une région rurale, avec un des taux de criminalité les plus bas, et il semblait difficile d'en faire une terre d'accueil pour le roman noir. Deuxièmement, il est assez difficile de cerner les contours d'une identité limousine ; comme l'explique Natacha Levet :

nous sommes en terre occitane mais cette identité est beaucoup moins mise en avant que dans d'autres régions de l'Occitanie, et si certains rattachent la région au Sud-Ouest, d'autres vont la rattacher à une entité centre-ouest, voire au centre, arguant du fait qu'une grosse partie du territoire s'adosse au massif central<sup>49</sup>.

La volonté d'affirmer une identité régionale et de mettre en discussion cette identité semble récente, en relation avec l'émergence des polars régionaux breton et marseillais<sup>50</sup> et à l'affirmation d'expressions polaireuses dans des sphères géographiques peu concernées par ce genre, comme les régions nordiques. Du reste, comme l'affirme le policier Joseph Carpeaux

---

<sup>47</sup> Le terme « noir » n'est presque jamais utilisé par les peu nombreux critiques et écrivains grecques, qui continuent à définir ces œuvres comme appartenant au genre policier.

<sup>48</sup> Cf. Loïc Marcou, « De l'anatomie d'un crime à l'anatomie d'un pays : la "crise grecque" dans les trois derniers romans policiers de Pétros Markaris », dans *Cahiers balkaniques*, 42, 2014. Disponible en ligne : <http://ceb.revues.org/5162> (consulté le 17 septembre 2016).

<sup>49</sup> Natacha Levet, « Noirs desseins en Limousin », dans Thomas Bauer (éd.), *L'écrivain et son Limousin. Etudes sur l'Appartenir*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2013, p. 109

<sup>50</sup> *Ibid.*

dans *Passé décomposé* de Christian Viguié : « La plupart du temps, les gens manquent d'exotisme. Les régionaux commettent des meurtres régionaux<sup>51</sup> ».

On voit comment le noir, de genre minoritaire, connaît une véritable « explosion<sup>52</sup> » à la moitié des années 90, après une longue phase caractérisée par le triomphe du roman policier classique, de manière similaire dans les trois pays objets de notre étude. L'offre en termes de collections et de titres mis sur le marché augmente de manière considérable, tout comme les ventes et les tirages. Le succès du genre, la multiplication des revues spécialisées, des festivals dédiés au noir, des études sur le thème, des prix littéraires, des rencontres en librairies et bibliothèques ont transformé le roman noir en l'un des phénomènes les plus frappants du roman actuel. La propension progressive du public au roman policier et noir a produit une attention croissante au genre de la part des maisons d'éditions petites et grandes. À titre d'exemple, en France, dans les années 2004-2005, on estimait qu'un livre vendu sur cinq était un roman policier et cet engouement du public pour le genre a été souligné par la presse, qui titrait régulièrement sur « la folie polar<sup>53</sup> ». Les maisons d'édition créent des collections dédiées à ce genre : « Babel Noir » par Actes Sud, une collection par Le Serpent à Plumes, dirigée par Tania Capron, qui publie des auteurs français, des textes inédits ou des rééditions de romans devenus introuvables, la collection « Quatre-Bis » par les éditions Zulma, « Sombres climats » par les éditions Climats.

En Italie, au cours de la décennie 1994-2004, le marché des romans policiers / noirs vendus dans les librairies italiennes a quintuplé et, en son sein, il y a eu une augmentation exponentielle des titres d'auteurs italiens, qui, de 1994 à 2003, a dépassé 1700 %<sup>54</sup>. Le roman noir italien change de forme et d'identité au début des années 90 et se projette dans les années 2000 avec un succès grandissant, à travers des écrivains de grande valeur et renommés, dans certains cas largement diffusée également grâce aux transpositions télévisuelles et cinématographiques de leurs œuvres. Les maisons d'éditions ont fondé de nombreuses collections du genre (« Vertigo », « Stile libero noir » d'Einaudi ; « Black » de Marsilio ; « Neonoir » de Minotauro ; « Il nero italiano » de Theoria) et des maisons d'éditions sont nées qui s'occupent exclusivement de romans noirs (Meridiano Zero), mais aussi des magazines spécialisés tels que *M-Rivista del mistero* et *Il Falcone Maltese*. Elisabetta Mondello souligne la transformation de la critique envers le roman noir après le succès de 2003-2004<sup>55</sup>. En fait,

---

<sup>51</sup> Christian Viguié, *Passé décomposé. Ombres noires en Haute Vienne*, Geste, La Crèche, 2015, p. 203.

<sup>52</sup> Cf. Elisabetta Mondello, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*, cit., p. 28.

<sup>53</sup> Cf. Natacha Levet, *Le genre, entre pratique textuelle et pratique sociale : le cas du roman noir français*, cit.

<sup>54</sup> Elisabetta Mondello (éd.), *Roma Noir 2007. Luoghi e nonluoghi nel romanzo nero contemporaneo*, cit., p. 7.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 7-9.

plusieurs critiques montrent une hostilité déclarée envers le phénomène comme Filippo La Porta, qui déclare son aversion envers le roman noir italien contemporain dans son article « Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?)<sup>56</sup> », où il affirme que ce genre est caractérisé par un succès éphémère, des écrits stéréotypés, et que lui est conféré un prestige qui va au-delà des compétences littéraires réelles des auteurs. Dans le nouveau roman noir italien, comme toujours dans ce genre, la ville où les romans se déroulent est devenue un élément important dans l'œuvre des auteurs, car ils ont souvent choisi un contexte régional spécifique pour analyser les tensions socio-politiques locales qui incarnent l'Italie contemporaine dans son ensemble.

Même si, contrairement à ses homologues occidentaux, le roman policier et noir néogrec, à l'exception des récits de l'Athénien Petros Markaris – déjà traduits et connus à l'étranger – est encore presque méconnu, non seulement par les lecteurs des romans policiers mais aussi dans le contexte universitaire<sup>57</sup>, l'intérêt du public grec pour le genre policier semble aussi en général être en train d'augmenter et de conduire à la fondation de clubs de lecteurs ou d'écrivains de romans policiers, comme l'ΕΛΣΑΛ (Ελληνική Λέσχη Συγγραφέων Αστυνομικής Λογοτεχνίας)<sup>58</sup>, fondé en 2010, avec le but de promouvoir et de diffuser des œuvres de genre policier. Pareillement, on observe aussi un modeste intérêt de la part de la critique. Elisavet Kotzia et Vangelis Chatzivasileiou sont en train de travailler sur des histoires de la littérature néogrecque dans lesquelles ils dédieront un chapitre à la littérature policière/noire contemporaine<sup>59</sup>. Ces dernières années ont commencé à paraître en Grèce des mémoires avec pour thème le roman policier, comme ceux de Anna Kontopidou<sup>60</sup>, Dimitra

---

<sup>56</sup> Filippo La Porta, « Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?) », dans Giulio Ferroni, Massimo Onofri, Filippo La Porta, Alfonso Berardinelli (éds.), *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Donzelli, Roma, 2006, pp. 55-75.

<sup>57</sup> Le genre policier – qu'il soit grec ou étranger – constitue encore très rarement un objet d'étude dans les universités helléniques. Nous avons eu l'opportunité de participer avec nos contributions à un des premiers séminaires conduits sur le thème *Histoire et roman policier* par Messieurs Lampros Flitouris et Christos Dermentzopoulos à l'Université de Ioannina, durant le premier semestre 2019-2020. Nous avons aussi conçu et organisé, pendant notre stage à la Bibliothèque Universitaire de Ioannina dans la même période, la première exposition en Grèce sur le roman policier néogrec et son histoire : « Το ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων » («Le roman policier grec à l'Université de Ioannina»), Bibliothèque Centrale de l'Université de Ioannina, 20 novembre 2019, responsable de l'exposition : Federica Ambroso.

<sup>58</sup> ELSAL (Club des écrivains grecs de littérature policière), site : [www.elsal.gr](http://www.elsal.gr).

<sup>59</sup> Cf. Filippou Filippou, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας. Ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*, cit., p. 351. Jusqu'à aujourd'hui, il n'existe pas de volumes d'histoire de la littérature néogrecque avec des références à la littérature policière ni à ses représentants.

<sup>60</sup> Anna Kontopidou, *Πτυχές του αστυνομικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα το δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, thèse de master non publiée, Université Aristote de Thessalonique, directeur de thèse Prof. Fragkiski Ambatzopoulou, Thessalonique, 2009.

Tsompani et Chrysovalantis Theodoridis<sup>61</sup>, Paraskevi Chourdaki<sup>62</sup>. Il y a aussi des études en langue anglaise, comme celle de Nikos Filippaiou<sup>63</sup> et de Vasiliki Kaïsidou<sup>64</sup>. Fondamentale a été la monographie de Filippou Filippou consacrée à l’histoire du genre policier en Grèce, parue en 2018<sup>65</sup>. Même si l’intérêt pour ce genre dans son pays offre des signes d’espoir pour une plus grande connaissance et diffusion, à l’étranger il est encore pratiquement inconnu. En France seulement Henri Tonnet a consacré quelques articles au roman policier grec, alors que Loïc Marcou est l’auteur, avec sa thèse de doctorat, de la première monographie sur le thème<sup>66</sup>. En Italie, le seul travail qui s’occupe du roman policier grec est la thèse de doctorat de Nikoleta Rallaki<sup>67</sup> qui toutefois prend en considération seulement l’œuvre du très connu Markaris.

\*

Notre *corpus* comprend presque une vingtaine des romans et six auteurs pour chacune des villes considérées : Matteo Bortolotti<sup>68</sup>, Roberto Carboni<sup>69</sup>, Carlo Lucarelli<sup>70</sup>, Lorianò

---

<sup>61</sup> Dimitra Tsompani, Chrysovalantis Theodoridis, *H πορεία του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος και τα βασικά στοιχεία του είδους αυτού*, thèse de master non publiée, A.T.E.I. de Thessalonique, directeur de thèse Prof. Valentina Kambatza, 2014.

<sup>62</sup> Paraskevi Chourdaki, *Αναπαραστάσεις του δημοσιογράφου-ερευνητή στο σύγχρονο, ελληνικό και αγγλόφωνο, αστυνομικό μυθιστόρημα*, Université Aristote de Thessalonique, thèse de master non publiée, directeur de thèse Prof. Zoi Ververopoulou, Thessalonique, 2016.

<sup>63</sup> Nikos Filippaiou, « A brief history of crime fiction in Greece », online exhibition hosted on the Omeka-based online database “Visualising Crime Fiction,” sponsored by the AHRC (the UK Arts and Humanities Research Council) and the Universities of Belfast, Limoges, and Debrecen, in partnership with the Bilipo.

<sup>64</sup> Vasiliki Kaïsidou, « Behind crime and depravity. Moral ambiguity and social constructions of evil in contemporary Greek detective fiction », dans *Anthropino*, 5, 2017, pp. 118-128.

<sup>65</sup> Filippou Filippou, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας. Ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*, cit.

<sup>66</sup> Loïc Marcou, *Le roman policier grec (1953-2013). Les enjeux littéraires du roman policier en Grèce*, Université Paris-Sorbonne, directeur de thèse monsieur Henri Tonnet, Paris, 2014.

<sup>67</sup> Nikoleta Rallaki, *L’Atene di Petros Mårkaris. Paesaggio e identità urbana di una città nella narrativa greca fra XX e XXI secolo*, thèse de doctorat non publiée, Università degli Studi di Catania, Dottorato di ricerca in Scienze umanistiche e dei beni culturali- XXVI ciclo, directeur de thèse prof. Paolo Militello, tutor prof. Caterina Papatheu, Catania, 2012-2013, pp. 251-252.

<sup>68</sup> Matteo Bortolotti (Bologne, 1980) a commencé sa carrière d’écrivain à l’âge de 20 ans, devenant finalement scénariste et monteur d’histoires, et pour des productions cinématographiques. Il a été l’un des fondateurs de Story First, une société qui s’occupe d’histoires pour le cinéma, la télévision. En tant qu’écrivain, il a publié des romans noirs et il a participé à plusieurs anthologies. Depuis 2004, il est secrétaire de l’Association des écrivains de Bologne, présidée par Carlo Lucarelli, avec qui il a travaillé sur la série télévisée Inspector Coliandro (Rai 2).

<sup>69</sup> Roberto Carboni, chauffeur de taxi le jour et écrivain la nuit, est né à Bologne et il est auteur de romans noirs.

<sup>70</sup> Les romans de Carlo Lucarelli qu’on a pris en considération sont ceux des cycles de l’inspecteur Marco Coliandro et de Grazia Negro. On a exclu de notre analyse les romans du cycle ayant pour protagoniste le commissaire De Luca, puisqu’ils se déroulent à l’époque du fascisme et pas dans la contemporanéité. Carlo Lucarelli (Parme, 1960) est un écrivain, scénariste et animateur de télévision.

Macchiavelli<sup>71</sup>, Marilù Oliva<sup>72</sup>, Grazia Verasani<sup>73</sup> pour Bologne ; Franck Bouysse<sup>74</sup>, Cyril Herry<sup>75</sup>, Franck Linol<sup>76</sup>, Joël Nivard, Serge Vacher<sup>77</sup>, Christian Viguié<sup>78</sup> pour Limoges et Filippou Filippou<sup>79</sup>, Giorgos Martinidis<sup>80</sup>, Petros Martinidis<sup>81</sup>, Sofia Nikolaïdou<sup>82</sup>, Argyris Pavliotis<sup>83</sup>, Giorgos Polyrakis<sup>84</sup> pour Thessalonique. Ce sont tous des auteurs vivants, à l'exception de Serge Vacher, décédé prématurément en 2013, et pour la majorité ce sont des auteurs exclusivement de romans noirs, à l'exception de Cyril Herry, Christian Viguié, Filippou Filippou, Giorgos Polyrakis et Sofia Nikolaïdou.

Les auteurs de romans noirs opérant dans ces villes sont pour la plupart des hommes ; les seules écrivains femmes de notre corpus ne sont en fait que trois, deux italiennes et une

---

<sup>71</sup> Même si Lorian Macchiavelli est l'auteur de dizaines de romans avec comme protagoniste l'agent Sarti Antonio, on a pris en considération seulement celui qui se déroule dans l'époque contemporaine, écrit en collaboration avec Sandro Toni. Lorian Macchiavelli (Vergato, 1934) est un écrivain, dramaturge et scénariste, auteur de pièces de théâtre, de nouvelles et de romans policiers. En 1997, il entame une collaboration littéraire avec Francesco Guccini.

<sup>72</sup> Marilù Oliva (Bologne, 1975) est essayiste, écrivaine et enseignante des lettres au lycée. Elle collabore avec le Huffington Post et Thriller Magazine.

<sup>73</sup> Grazia Verasani (Bologne, 1964) est écrivaine et auteure-compositeure-interprète de chansons, elle a collaboré avec des journaux et des magazines et en tant que comédienne et conférencière pour la Rai.

<sup>74</sup> Franck Bouysse (Brive-la-Gaillarde, 1965) est un écrivain français et auteur de romans policiers. Il a reçu le prix Michel Lebrun en 2015.

<sup>75</sup> Cyril Herry est né à Limoges. Il découvre la photographie aux arts décoratifs de Limoges et continue de la pratiquer, en particulier quand il visite des lieux abandonnés. Son premier roman est publié en 2008.

<sup>76</sup> Franck Linol est né à Limoges. Enseignant dans le second degré, il a terminé sa carrière professionnelle à l'IUFM de l'Université de Limoges. Au début des années 80, il s'est investi dans la radio associative RTF (95.4) dont il sera le président durant trois années. Il a publié son premier roman, *La cinquième victime*, en 2010 et ce roman rencontra un tel succès qu'il donna le coup d'envoi à la série policière "Meurtres en Limousin". Il est aussi l'auteur de deux beaux livres de photographies.

<sup>77</sup> Serge Vacher (1957-2013) a vécu à Limoges. Il a découvert le polar à l'âge de treize ans avec San Antonio. Sa passion pour le roman noir ne s'est depuis jamais démentie. Il a créé en 1996 La Vache qui lit, une association qui édite un fanzine du même nom et organise des conférences et débats sur le polar, en Limousin et ailleurs.

<sup>78</sup> Christian Viguié, (Decazeville, 1960) est un poète français. Il obtient le Prix étudiant de la jeune poésie en 1986 présidé par Eugène Guillevic.

<sup>79</sup> Filippou Filippou (Corfou, 1948) est écrivain essayiste et journaliste. De 1968 à 1982, il a souvent voyagé comme ingénieur sur des cargos et les expériences maritimes ont influencé sa production littéraire ultérieure.

Il a écrit et publié des livres historiques, des romans policiers et des ouvrages destinés aux enfants et aux adolescents.

<sup>80</sup> Giorgos Martinidis (Thessalonique, 1982) est psychologue. Il a étudié à Londres et il a publié divers articles scientifiques, principalement sur l'histoire de la psychologie et des troubles mentaux. Il est le fils de l'écrivain Petros Martinidis.

<sup>81</sup> Petros Martinidis (Thessalonique, 1946), père de Giorgos Martinidis, est professeur émérite au Département d'architecture de l'Université de Thessalonique. Il s'occupe d'architecture, de psychologie, de théorie du texte, d'histoire et de philosophie des sciences.

<sup>82</sup> Sofia Nikolaïdou est professeure de Lettres et écrivaine. Elle a publié des romans, des recueils de nouvelles, des études et des traductions, ainsi que des pièces de théâtre et des scénarios pour le cinéma.

<sup>83</sup> Argyris Pavliotis (Akraifnio, 1942) a travaillé dans l'enseignement privé. Il a publié quatorze romans, dont neuf sont des romans policiers/noirs. Il est membre fondateur de l'ELSAL (Club des écrivains grecs de littérature policière).

<sup>84</sup> Giorgos Polyrakis est né en Crète. Il vit à Thessalonique et il est chirurgien. Il a publié quatre-vingt-trois articles scientifiques dans des revues médicales grecques et étrangères, a fait des dizaines de communications lors de conférences médicales et a participé à l'organisation de nombreuses conférences. Il est auteur de nombreux bestsellers en Grèce.

grecque : Marilù Oliva, Grazia Verasani et Sofia Nikolaïdou. Pareillement, les détectives protagonistes sont en majorité des hommes ; dans presque une soixantaine des romans, seulement cinq détectives sont des femmes : Grazia Negro (protagoniste d'un cycle de romans de Carlo Lucarelli), Elisa Guerra (héroïne de la trilogie noire de Marilù Oliva<sup>85</sup>), Giorgia Cantini (protagoniste des romans noirs de Grazia Verasani), Marie Délançon (de Franck Bouysse, qui toutefois travaille en couple avec l'agent Bélony) et Cosima Young (protagoniste du seul roman noir de Cyril Herry, *Asile zéro*). On voit donc que, sur trois cas sur cinq, les détectives femmes opèrent à Bologne, et même si dans quelque roman de Argyris Pavliotis le détective protagoniste demande l'aide d'une enquêtrice experte qui s'appelle Lilika (et après de sa fille Tzina) qui est rarement présente dans l'enquête, on n'a aucune détective femme grecque qui soit la protagoniste d'un roman thessalonicien. Comme l'explique Petros Markaris, l'égalité entre les hommes et les femmes a mis longtemps à atteindre les pays méditerranéens, et souvent les protagonistes des romans noirs appartiennent à des générations conditionnées par une éducation traditionnelle<sup>86</sup>, où les femmes étaient souvent vues principalement comme femmes au foyer. En fait, si on excepte Lilika, les détectives femmes de notre corpus sont plus ou moins jeunes (20-40 ans), sans enfants et pleinement émancipées, et elles appartiennent à une génération plus jeune que celle de leurs collègues hommes, qui sont pour la plupart âgés de 40 à 60 ans.

Si on excepte la première production, les romans des auteurs italiens et grecs les plus connus de notre corpus ont été publiés par de grandes maisons d'édition : Mondadori (Milan), Einaudi (Turin), Feltrinelli (Milan) en Italie (Lucarelli, Verasani, Macchiavelli, Bortolotti), Nefeli, Metaichmio, Patakis, Psychogios, Polis, Grammata (toutes à Athènes) en Grèce (Filippou, Petros Martinidis, Pavliotis, Pavliotis, Nikolaïdou), alors que les auteurs les plus jeunes ou au début de leur carrière ont été publiés par des maisons d'édition plus petites et locales : Dalila Sottani (Sasso Marconi, en Emilia-Romagna), Cicogna (Bologne), Elliot en Italie (Carboni, Oliva), Nisides (Skopelos, Thessalonique) et Paratiritis (Thessalonique) en Grèce (Pavliotis au début de sa production). Souvent, certains auteurs publient exclusivement avec une maison d'édition, comme Petros Martinidis avec Nefeli et Marilù Oliva avec Elliot Edizioni (Rome). Par ailleurs, en ce qui concerne les œuvres de Limoges, la régionalisation des intrigues et des histoires s'accompagne de l'apparition d'une édition hors du grand pôle traditionnel de Paris ; en fait, les romans limousins ont été publiés tous par Geste (La Crèche) sauf Serge Vacher, qui a publié des romans avec Nykta (Etrigny) et Après la Lune (Paris),

<sup>85</sup> La trilogie comprend les romans *¡Tù la pagaràs!* (2010), *Fuego* (2011) et *Mala suerte* (2012).

<sup>86</sup> Cf. Petros Markaris, *Io e Kostas Charitos*, trad. Andrea Di Gregorio, Bompiani, Milano, 2010, p. 44.

puisque la collection « Geste noir » n'existait pas encore. Même si, en France, la publication d'un roman noir dans une maison non parisienne, à l'exception d' « Actes noirs<sup>87</sup> », de fait a un effet de minoration symbolique de l'œuvre et de restriction de sa diffusion, Geste est une promettante maison d'édition régionale (la première maison d'édition en Nouvelle-Aquitaine) qui promeut la diffusion de ses œuvres à niveau national et, dans le classement 2018 de 200 premiers éditeurs français en termes de chiffres d'affaires, elle est à la position 62<sup>88</sup>.

Le paratexte des romans qui font partie de notre *corpus*<sup>89</sup> souligne le fait que le genre noir « présente une véritable obsession pour la ville<sup>90</sup> ». Les romans limousins sont ceux qui revendiquent plus souvent une inspiration locale ; comme le note Natacha Levet, « Dès la première de couverture, le lecteur sait que l'intrigue se déroulera en Limousin. Le titre se voit rehaussé d'un sous-titre ou d'un titre de série qui ancre l'univers romanesque dans la région : "Meurtres en Limousin" pour Franck Linol, "Série Noire à Limoges" pour Joël Nivard<sup>91</sup> ». Mais il y a aussi des romans dans lesquels la ville de Limoges est présente dans le titre comme *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges* de Cyril Herry, ou *Les coutures* de Serge Vacher, dont le titre fait référence à un quartier limougeaud. Plusieurs auteurs affichent dès le titre de leurs romans le lien qu'ils entretiennent avec Limoges. De plus, à travers les illustrations choisies, presque toutes les couvertures avouent les inclinations qui les portent vers la ville de Limoges et induisent une familiarité avec l'univers du lecteur local : la rue de la Boucherie, la gare des Bénédictins, les paysages ruraux du Limousin...

Les romans de Bologne dont le titre contient une référence à la ville sont *Nero bolognese (Noir bolognais)* et *Alle spalle del Nettuno (Aux épaules du Neptune)* de Roberto Carboni, et on a plusieurs cas de romans qui montrent des éléments de Bologne dans les images de couverture : le profil de l'église de San Petronio et le Neptune dans les romans de Carboni déjà cités, un aperçu de Deux Tours dans *Velocemente da nessuna parte (Très vite nulle part)* de Grazia Verasani, les arcades dans *Sarti Antonio e l'assassino* de Lorian Macchiavelli et Sandro Toni et une place de Bologne dans le fond de *L'ora nera (L'heure noire)* de Matteo Bortolotti. En ce qui concerne les romans grecs, la ville est présente dans le titre *Αντίο, Θεσσαλονίκη*

---

<sup>87</sup> « Actes noirs » est la collection grand format de romans noirs de la maison d'édition Actes Sud. Cette collection a été créée en 2006 et est actuellement dirigée par Manuel Tricoteaux.

<sup>88</sup> Cf. Fabrice Piault, « Classement 2018. Les 200 premiers éditeurs français », dans *LivresHebdo*, n° 1179, 22 juin 2018, pp. 20-29. Disponible en ligne : [https://www.csp.fr/sites/default/files/content/press/article/file/1806/livre\\_hebdo\\_classement\\_juin\\_2018.pdf](https://www.csp.fr/sites/default/files/content/press/article/file/1806/livre_hebdo_classement_juin_2018.pdf) (consulté le 28 septembre 2020).

<sup>89</sup> Sur le rapport entre éléments paratextuels des romans policiers et attentes créées voir Federica Ambroso, « Lire une couverture, lire les attentes. Analyse de la couverture du roman *Dans les bois éternels* de Fred Vargas en France, Grèce et Italie », *Dialogues Mulhousiens*, n° 4, *L'Attente*, Journées Doctorales Humanités 2019, sous la direction de Marie-Lou Solbach et Régine Battiston, avril 2020, pp. 160-173.

<sup>90</sup> Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, cit., p. 9.

<sup>91</sup> Cf. Natacha Levet, « Noirs desseins en Limousin », cit., pp. 113-114.

(*Adieu, Thessalonique*) de Filippou Filippou, alors que Giorgos Polyrakis utilise le nom d'une rue connue de la ville dans *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού* (*Crime dans la rue Palaion Patron Germanou*). La statue d'Alexandre Magne apparaît dans la couverture de *Ολέθριος δεσμός* (*Lien dégoutant*) d'Argyris Pavliotis et le bord de mer avec la vue de la Tour Blanche dans *Ασυνήθιστη πρόταση* (*Proposée inhabituelle*) de Giorgos Polyrakis.

\*

La recherche bibliographique est un moment important qui a accompagné constamment notre enquête, tant pour la lecture des sources primaires que pour les sources secondaires. Plusieurs visites d'étude dans les bibliothèques italiennes, grecques et françaises ont contribué à définir les limites et les buts de notre travail. Bien entendu, la recherche comparatiste et interdisciplinaire se révèle toujours essentielle.

Si notre bibliographie primaire est constituée par le corpus des romans noirs de Bologne, Limoges et Thessalonique, en ce qui concerne notre bibliographie secondaire, elle comprend : essais d'architecture, urbanistique et sociologie sur la ville et les imaginaires urbains, essais littéraires sur la ville, essais sur le roman noir/policier, essais sur le rapport ville-roman noir/policier, et quelques références aux œuvres littéraires et chansons mentionnées ou en relation intertextuelle avec les romans de notre corpus.

Dans notre analyse, nous avons choisi d'appliquer un ensemble de théories, qui ajuste les méthodes en fonction des sujets abordés. L'approche géocritique a été fondamentale, si bien que nous proposons l'examen des interactions entre espaces humains et littérature. De plus, par ses affinités avec certains pans de la philosophie, de la psychanalyse, de la géographie humaine, de l'anthropologie, de la sociologie, et des sciences politiques, la géocritique est interdisciplinaire. Par ailleurs, selon les affirmations de Bertrand Westphal, il ne serait guère envisageable d'étudier l'espace sans puiser aux différents domaines du savoir<sup>92</sup>. L'approche sociologique et anthropologique domine dans la première partie de notre thèse, alors que dans la deuxième partie, consacrée plutôt à l'analyse des textes, nous avons appliqué une approche linguistique et stylistique basée sur les occurrences et la rhétorique, qui tient aussi compte de certains éléments de la psychocritique.

---

<sup>92</sup> Cf. Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », dans *La Géocritique mode d'emploi*, PULIM, « Espaces Humains », Limoges, n°0, 2000, pp. 9-40. Disponible en ligne : <https://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/> (consulté le 10 septembre 2020).

Nous avons eu le plaisir de connaître personnellement tous les auteurs de notre corpus, qui se sont déclarés disponibles à donner des informations sur leurs travaux et notamment sur le rapport avec leur ville, sur la base des romans objets de nos études. Nous avons réalisé des interviews avec les auteurs, qui figurent dans les annexes de notre thèse.

Les contacts avec Messieurs Loïc Marcou et Henri Tonnet nous ont permis de discuter sur le choix de notre sujet. De plus, notre participation directe à des conférences sur le thème, a contribué de manière significative à la compréhension des auteurs et de leur relation avec le récit du genre. Fondamentale a été notre participation, en avril 2018, au séminaire DETECT : *Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives*<sup>93</sup>, coordonné par Madame Monica Dall' Asta à Bologne, ainsi qu'au cycle de conférences du DESE sur le roman policier dans les littératures européennes, aux conférences consacrées au roman policier à l'exposition du Livre de Thessalonique 2019 et à la Bibliothèque Francophone-Multimédia de Limoges en février 2020.

Nous avons eu l'opportunité de continuer la collaboration avec les participants du projet DETECT à travers des séjours de recherche dans deux universités participantes, Ioannina et Limoges, et de travailler avec des professeurs experts comme Lampros Flitouris, Jacques Migozzi et Natacha Levet.

\*

Le paysage urbain est le lieu où vit et travaille l'homme contemporain. Dans cet espace se déclenchent des événements et se développent des situations avec des conséquences au niveau social, politique, économique et écologique, destinataire desquelles est encore l'homme, qui traduit ces stimuli en une situation sentimentale et psychologique. La gestion de la forme humaine dans le paysage offre des informations importantes sur la géographie humaine de chaque lieu. Capturant des aspects de la vie urbaine dans l'espace public, émerge dans le langage littéraire le « paysage », à la fois de l'espace urbain contemporain et de l'empreinte des personnes qui y vivent.

Au début de notre travail, nous avons fixé notre attention sur les imaginaires urbains. L'œuvre de Gilbert Durand *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* a été fondamentale

---

<sup>93</sup> DETECT aborde la formation de l'identité culturelle européenne en tant que processus de transformation continu stimulé par la mobilité des personnes, des produits et des représentations à travers le continent. Du fait de l'extraordinaire mobilité de ses produits, la culture populaire joue un rôle déterminant dans la circulation des représentations qui constituent un atout culturel partagé pour de larges secteurs de la société européenne. [www.detect-project.eu](http://www.detect-project.eu).

pour bien comprendre la fonction et les structures générales de l'imaginaire humain. Sur le cadre de l'imaginaire culturel occidental de la ville, les œuvres de Burton Pike<sup>94</sup> et de Jacques Ellul<sup>95</sup> ont été d'une grande importance.

Afin de conduire une analyse spécifique sur la représentation de la ville, nous avons étudié les différentes typologies d'images littéraires de la ville. En fait ces images, groupes d'idées et de connaissances globales et agrégées, ne peuvent pas être vraiment isolées des autres formes de création d'un imaginaire urbain. Non seulement les voyageurs et les habitants d'une ville doivent s'orienter à travers des images, mais aussi les architectes et les urbanistes développent également des images du paysage urbain<sup>96</sup>. Chaque ville est caractérisée par plusieurs images et elle essaie de donner l'image de soi qu'elle préfère, afin que chacun puisse trouver l'image la plus adaptée pour communiquer un type particulier d'expérience urbaine. Fondamentale est la capacité de la ville de donner une image de soi unitaire et synthétique qui évoque quelque chose d'important. Joachim Von Der Thüsen souligne que: « image-making of the city is concerned with the assignment of meaning to an otherwise meaningless medley of heterogeneous phenomena<sup>97</sup> ». Toutefois, il reconnaît que le processus de fabrication de l'image suit des procédures qui sont essentiellement des opérations linguistiques et il emploie, pour définir ces opérations, les termes : symbolique, métaphorique et métonymique. Au niveau symbolique, « the city is seen as an image of something larger than the city itself<sup>98</sup> ». D'ailleurs, une ville particulière peut aussi représenter l'expression d'une phase de la civilisation ou d'une culture. La création d'un imaginaire urbain, à ce niveau, a une très longue tradition et elle remonte au tout début de la civilisation humaine. Dans l'antiquité classique, par exemple, le cosmos était représenté comme un monde clos et ordonné (par opposition au chaos) ; une autre projection a été la ville de Jérusalem comme paradis sur la terre, appelée la ville familière en tant que domaine exprimant le potentiel humain de sainteté<sup>99</sup>. À ce niveau donc la ville représente ainsi l'existence humaine dans sa forme la plus idéale et elle révèle, à travers sa forme, une vérité plus générale. Au niveau métaphorique, la ville est exprimée en termes de processus qui n'ont souvent aucun lien manifeste avec la vie urbaine. Ainsi est vue la ville

---

<sup>94</sup> Burton Pike, *The image of the city in modern literature*, Princeton University Press, Princeton, 1981.

<sup>95</sup> Jacques Ellul, *The Meaning of the City*, trad. Dennis Pardee, Eerdmans Grand Rapids, 1970.

<sup>96</sup> Cf. Joachim Von Der Thüsen, « The city as metaphor, metonym and symbol », dans Valeria Tinkler-Villani (éd.), *Babylon or New Jerusalem? Perceptions of the City in Literature*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2005, p. 1.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> Cf. Thomas A. Reiner, Michael A. Hindery, « City planning. Images of the Ideal and the Existing City », dans Lloyd Rodwin, Robert M. Hollister (éds), *Cities of the mind. Images and themes of the city in the social sciences*, Plenum Press, New York and London, 1984, p. 134.

comme corps, monstre, jungle, océan ou volcan. Ces métaphores des villes ont souvent une qualité idéologique et une tendance holistique. Au niveau métonymique émerge une procédure totalement différente : l'image de la ville est composée de coutumes, de structures et d'édifices qui sont spécifiques d'une ville particulière. Par exemple, l'image de Paris est déterminée par la Tour Eiffel, alors que l'image d'Athènes est inséparable de son acropole. Au fil des ans, chaque ville a vu des symboles liés à son existence même. Ceux-ci servent à donner une identité au lieu, à ses habitants, à son histoire et à ses activités actuelles. Certaines sont accidentelles, d'autres sont artificielles<sup>100</sup>. Coutumes et traditions associées à certaines villes peuvent aussi contribuer à leurs images : le Carnaval de Rio, le Palio de Siena. Il apparaît clair que, à ce niveau, il n'y a pas une tendance holistique, mais la ville apparaît comme un agrégat d'images différentes, une collection de visions partielles hétérogènes<sup>101</sup>.

Sous-jacente à la cosmogonie de la fondation de la ville ancienne est l'idée que la ville représente l'imposition de la volonté de l'homme sur un ordre naturel créé par une divinité<sup>102</sup>. La fondation comme un acte d'interférence sur l'ordre divin comporte aussi un sentiment de culpabilité. Ce sentiment peut être connecté au mythe annonçant que tant de villes anciennes ont été fondées par des meurtriers, fraticides ou parricides, comme Caïn, Romulus et Thésée<sup>103</sup>. Il est intéressant de noter, comme le souligne Jacques Ellul, que dans la Bible les synonymes de « ville », plutôt qu'évoquer sécurité, calme et possibilité de refuge, sont étymologiquement liés aux concepts de vengeance et de terreur ; en ancien hébreu, le mot utilisé pour « ville » signifie aussi « ennemi<sup>104</sup> ». Dès le début, donc, l'image de la ville a été caractérisée par des sentiments fortement ambivalents : présomption (Babel), corruption (Babylone), perversion (Sodome et Gomorrhe), pouvoir (Rome), destruction (Troie, Carthage), la mort, la peste (la ville de Dis) et la révélation (la Jérusalem céleste). Dans la pensée chrétienne la ville est venue représenter à la fois le paradis et l'enfer<sup>105</sup>. En effet, l'image de la ville se présente comme étant complexe et contradictoire, comme la grande réification de l'ambivalence. La ville recèle à la fois un caractère symbolique et diabolique, qui incarne la vision bifocale du mythe de la ville dans la culture occidentale : le mythe de la ville en tant que corruption, le mythe de la ville en tant que perfection. À un niveau très profond, la ville semble exprimer le rêve inquiet de notre culture à propos de ses conflits internes et de son incapacité à les résoudre. Sur un plan plus

---

<sup>100</sup> Cf. *ibid.*, pp. 134-135.

<sup>101</sup> Cf. Joachim Von Der Thüsen, « The city as metaphor, metonym and symbol », *cit.* p. 3.

<sup>102</sup> Burton Pike, *The image of the city in modern literature*, *cit.*, p. 5.

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> Cf. Jacques Ellul, *The Meaning of the City*, *cit.*, pp. 9-10.

<sup>105</sup> Cf. Burton Pike, *The image of the city in modern literature*, *cit.*, pp. 6-7.

conscient, cette ambivalence s'exprime dans un mélange de sentiments d'orgueil, de culpabilité, d'amour, de peur et de haine envers la ville<sup>106</sup>. Roberto Dainotto définit la ville avec le mot allemand *unheimlich*<sup>107</sup>, terme utilisé dans le titre d'un essai de Sigmund Freud (*Das Unheimliche*) qui garde une certaine ambiguïté : en fait les termes contraires *heimlich* et *unheimlich*, dont la racine *heim* signifie maison, indiquent le même concept et l'exact contraire, c'est-à-dire ce qui est familier et en même temps ce qui terrifie et dérange. Dans l'imaginaire occidental, la ville a toujours été *unheimlich*, c'est-à-dire perturbante, innaturelle et aliénante en même temps qu'elle est, de manière ambiguë, accueillante, familière, la réalisation ultime de la vie humaine<sup>108</sup>. La ville, porteuse d'ambiguïté et donc de double discours, peut valoir à la fois comme :

lieu de répulsion vs d'attraction ; lieu de liberté vs d'emprisonnement et du cloisonnement ; lieu de fabrication d'identité et d'intégration, lieu d'étrangeté et de marginalité ; lieu de départ et d'exil (vers l'ailleurs), lieu de retour et d'accueil ; lieu où il n'y a pas d'avenir, lieu d'espoir et du possible ; lieu où l'on se retrouve, lieu où l'on se sépare ; lieu d'errance et de stabilité, lieu de l'ordre (policer) et du désordre (de la criminalité)<sup>109</sup>.

À la fois ouverte et fermée, impitoyable et tolérante, transgressive et conservatrice, la ville est aussi un territoire familier qui s'offre à une exploration toujours renouvelée, ayant la capacité d'absorber et de refléter les mondes en son sein et, en même temps, de les différer à l'étranger ; elle reste encore aujourd'hui un point crucial pour comprendre la réalité contemporaine.

\*

Plans de réglementation architecturale et pages de littérature de la ville, qui est constituée très largement par le roman noir, se croisent. Si les premiers ont l'intention de réguler l'espace urbain, les dernières ont l'objectif de l'interpréter. En fait, le roman noir découle de la nécessité de la part des auteurs de raconter la réalité des grandes villes qui constituent l'espace naturel "biologique" dans lequel le crime grandit et se développe.

---

<sup>106</sup> Cf. *ibid.*, p. 8.

<sup>107</sup> Cf. Roberto Dainotto, « La città e il represso. Moderno, postmoderno e l'immaginario del (la) capitale », *cit.*, pp. 49-50.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>109</sup> Anna Madœuf, Raffaele Cattedra, *Lire les villes. Panoramas du monde urbain contemporain*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, « Villes et Territoires », 2012, p. 29.

Si la ville littéraire peut être un miroir de la ville réelle, parfois la ville réelle acquiert du charme à partir de son image littéraire. Sur les rapports entre ville réelle et ville littéraire, les études sont légion. Voir, entre autres, les œuvres de Vincenzo Bagnoli<sup>110</sup>, Elvira Godono<sup>111</sup>, Leonard Lutwack<sup>112</sup>, Richard Lehan<sup>113</sup> et Gianfranco Rubino<sup>114</sup>. Après avoir compris l'importance de la ville dans l'imaginaire et dans la littérature, nous avons voulu nous concentrer plus spécifiquement sur l'étude de la ville contemporaine, à partir de sa définition, en faisant référence aux études du sociologue Giandomenico Amendola, et de certains architectes et urbanistes comme Kevin Lynch<sup>115</sup>, Thomas Reiner et Michael Hindery<sup>116</sup>.

La narration de la ville est née avec la ville et l'histoire de la ville est strictement liée à l'histoire de sa narration. La littérature a produit et continue à produire de la connaissance sur les villes. Comme le souligne Joachim von der Thüsen :

Literature has both celebrated the city as the supreme expression of wealth, of energy, of the amalgam of living styles and, conversely, as representative of modern society's ills, its anonymity, egotism, oppression and anxiety<sup>117</sup>.

L'évolution de la ville procède ainsi en parallèle avec l'évolution de sa narration. En effet, Richard Lehan voit la ville évoluant à travers trois étapes de développement : une ville commerciale, une ville industrielle et une ville « world stage<sup>118</sup> ». Cette évolution est indissociable de divers types de mouvements littéraires, en particulier du développement du roman.

Dans la littérature grecque et latine le rôle de la ville est toujours celui de scénario des histoires racontées. Il faut attendre le Moyen Age pour avoir un embryon de ville littéraire qui

---

<sup>110</sup> Vincenzo Bagnoli, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Pendragon, Bologna, 2003.

<sup>111</sup> Elvira Godono, « La letteratura postmoderna e la percezione dello spazio urbano », dans *Eadem* (éd.), *La città nella letteratura postmoderna*, Liguori, Napoli, 2001, pp.71-144.

<sup>112</sup> Leonard Lutwack, *The Role of Place in Literature*, Syracuse University Press, New York, 1984.

<sup>113</sup> Richard Lehan, *The city in literature. An intellectual and cultural history*, University of California Press, Berkeley, 1998.

<sup>114</sup> Gianfranco Rubino, « Percorrere la città », dans Gianfranco Rubino, Gabriella Violato (éds.), *Itinerari urbani. L'immagine della città nella letteratura francese dal Cinquecento al Duemila*, Bulzoni Editore, Roma, 2005, pp. 263-295.

<sup>115</sup> Kevin Lynch, *L'immagine della città*, éd. Paolo Ceccarelli, trad. Gian Carlo Guarda, Marsilio, Venezia, 2016<sup>17</sup>, et *Idem*, « Reconsidering *The Image of the City* », dans Lloyd Rodwin, Robert M. Hollister (éds.), *Cities of the mind. Images and themes of the city in the social sciences*, cit., pp. 151-161.

<sup>116</sup> Thomas A. Reiner, Michael A. Hindery, « City planning. Images of the Ideal and the Existing City », cit., pp. 133-147.

<sup>117</sup> Joachim Von Der Thüsen, « The city as metaphor, metonym and symbol », cit., p. 2.

<sup>118</sup> Cf. Richard Lehan, *The city in literature. An intellectual and cultural history*, cit., p. 3.

reflète un nouvel espace urbain dans lequel des éléments anciens survivent aux changements introduits par la société féodale, comme la place du marché<sup>119</sup>. Malgré les diverses conceptions architecturales qui ont eu lieu pendant la période humaniste ou les utopies urbaines hypothétiques dans les *Mondes* d'Anton Francesco Doni jusqu'à la ville d'*Eldorado*, une ville qui soit la protagoniste absolue de l'espace littéraire semble toutefois absente. Alors que les romantiques sont souvent perçus comme étant indifférents à la ville au point de lui être hostiles, ce n'est pas tout à fait vrai, comme on le voit dans le réalisme romantique<sup>120</sup>. Ici, une construction mythique se superpose à la ville pour expliquer sa signification en termes symboliques, religieux ou mystiques. Si le scénario du Paris malfamé de Victor Hugo anticipe l'atmosphère malsaine de la ville à l'époque du roman naturaliste français, on est encore loin de la ville comme personnage littéraire. Il faut attendre le génie de Balzac pour voir des romans qui assument la réalité et l'expérience métropolitaine pas comme scénario, mais comme moteur des narrations<sup>121</sup>. Ces narrations mettent en scène les villes comme un ensemble de processus qui, à leur tour, donnent naissance à d'autres processus. Dans l'*Histoire des Treize* (1833-1839), Balzac interprète Paris comme une sorte d'« entité morale », comme un être sensible qui possède sa propre physionomie et sa personnalité et nourrit des images, des pensées, des sentiments :

Paris est le plus délicieux des monstres : là, jolie femme ; plus loin, vieux et pauvre ; ici, tout neuf comme la monnaie d'un nouveau règne ; dans ce coin, élégant comme une femme à la mode. [...] Paris est triste ou gai, laid ou beau, vivant ou mort ; pour eux, Paris est une créature ; chaque homme, chaque fraction de maison est un lobe du tissu cellulaire de cette grande courtisane de laquelle ils connaissent parfaitement la tête, le cœur et les mœurs fantasques<sup>122</sup>.

Dans le modernisme, l'ancienne vision de la ville est transformée par de nouvelles techniques littéraires. Au fur et à mesure que les modernistes se dirigent vers de nouvelles formes de subjectivité, le sens de la ville devient plus dense, jusqu'à ce que nous voyions la ville à travers des couches de signification historique<sup>123</sup>.

Elvira Godono identifie la métropole moderniste comme premier exemple de ville comme personnage littéraire. Elle explique :

---

<sup>119</sup> Cf. Elvira Godono, « La letteratura postmoderna e la percezione dello spazio urbano », *cit.*, p. 2.

<sup>120</sup> Cf. Richard Lehan, *The city in literature. An intellectual and cultural history*, *cit.*, p. 5.

<sup>121</sup> Cf. Gabriella Turnaturi, « Di città in città, da romanzo a romanzo. Leggere e narrare le città », dans Gianfranco Marrone, Isabella Pezzini (éds.), *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Meltemi, Roma, 2006, p. 31.

<sup>122</sup> Honoré de Balzac, *Histoire des Treize* [1833-1839], Paris, Garnier, 1966, p. 41.

<sup>123</sup> Cf. Richard Lehan, *The city in literature. An intellectual and cultural history*, *cit.*, p. 5.

la città diviene personaggio letterario quando si pone su un altro piano rispetto al protagonista, un piano parallelo, talvolta, alla sua sfera emozionale: la città diviene elemento antagonista al soggetto di una narrazione che porta in primo piano la frattura tra l'*io* e il *dove*. Parallelemente, si attiva la frattura fra l'*io* e il *quando*, [...] <sup>124</sup>.

Lorsque la ville devient plus matérialiste, elle engendre, dans l'imaginaire littéraire moderniste, une hostilité allant de pair avec une méfiance à l'égard des valeurs des Lumières, selon lesquelles la ville était une modalité pour contrôler la nature afin d'obtenir des richesses. Les écrivains décrivent la ville matérielle coupée d'énergie spirituelle et envahie par un sentiment de mystère.

Le postmodernisme constitue une rupture radicale avec les paradigmes urbains antérieurs. L'activité urbaine devient plus abstraite et irréelle. Telle ville est à la fois une réalité physique et un état d'esprit : « to read the city is to read an urbanized self, to know the city from within <sup>125</sup> ». La ville prend le sens de texte pur, à créer par chaque individu et après à lire. Bertrand Westphal explique cette idée de ville comme livre, essentielle dans son approche géocritique :

On avait dépeint la ville ; on a modelé la ville ; on lit dorénavant la ville. Car si la ville est souvent transplantée dans le livre, il arrive aussi que l'une et l'autre soient saisies dans des relations de stricte équivalence. En d'autres termes, pour certains auteurs - surtout à partir des années cinquante - la ville est devenue livre, comme le livre est devenu ville. La complexification croissante, et concomitante (est-ce fortuit?), des structures spatiales et des structures de l'œuvre littéraire ont alors fait de l'espace urbain une métaphore du livre, et du roman en particulier <sup>126</sup>.

Le désir ancestral de s'approprié cognitivement la ville trouve cependant une réponse de moins en moins facile. La crise de la ville semble également être une crise d'imagination de la ville, en fait la ville-concept, le modèle de ville présent dans les discours politiques, urbains, architecturaux et philosophiques, est entré en crise ; à sa place, émerge l'idée de la *ville-pour-que-elle-est*, pleine de confusions, de diversité, d'activité, dépourvue de points de vue ou de

---

<sup>124</sup> En français [c'est nous qui traduisons] : « la ville devient un personnage littéraire lorsqu'elle se situe sur un autre niveau par rapport au protagoniste, un plan parallèle, parfois, à sa sphère émotionnelle : la ville devient un élément antagoniste du sujet d'une narration qui met en évidence la fracture entre *moi* et *où*. En même temps, s'active la fracture entre moi et *quand*, [...] ». Elvira Godono, « La letteratura postmoderna e la percezione dello spazio urbano », *cit.*, p. 5.

<sup>125</sup> Richard Lehan, *The city in literature. An intellectual and cultural history*, *cit.*, p. 287.

<sup>126</sup> Cf. Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », *cit.*

contrôle pour l'unifier et la gérer<sup>127</sup>. Le même objet de réflexion ne semble plus être la structure urbaine, mais l'expérience urbaine.

Le désir de la ville est fort, mais l'objet du désir est obscur, évanescent et, surtout, en redéfinition continue. La relation entre l'homme contemporain et sa ville est une relation ambiguë faite de fascination et de peur, d'invitations et d'interdictions, d'attraction et de répulsion ; comme l'explique Amendola :

Luogo di ubriacamento e di eccitazione, la città è tutto e il contrario di tutto. [...] La città sembra essere tornata viva e centrale più che mai stabilendo con la gente un rapporto ambiguo fatto di fascino e di paure, di inviti e di divieti, di attrazione e di repulsione. I suoi stessi abitanti l'abbandonano ma la cercano, la temono ma la sognano. Scappano nei sobborghi ma la desiderano. Attrazione e repulsione segnano questa nuova centralità della città che è insieme pratica e simbolica, concreta ed onirica<sup>128</sup>.

\*

Si d'un côté la ville produit la narration, de l'autre la narration confirme ou modifie l'image de la ville réelle, en créant une nouvelle ville, la ville littéraire, produit d'une conjonction entre la réalité existante de la ville authentique et historique et « l'autre », celle de la littérature, c'est-à-dire sa reproduction qui est créée dans la conscience et l'imagination de l'écrivain<sup>129</sup>. Comme le souligne Giampaolo Nuvolati :

Un testo è *attivamente costitutivo* della città di cui parla. Scrivere non significa semplicemente registrare le caratteristiche di una città o riflettere su di esse, ma anche *costruire* una sua immagine<sup>130</sup>.

---

<sup>127</sup> Giandomenico Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Bari, Laterza, 2000, p. 25.

<sup>128</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Lieu d'ivresse et d'effervescence, la ville est tout et le contraire de tout. [...] La ville semble être de nouveau vivante et centrale, établissant plus que jamais avec les gens une relation ambiguë faite de charme et de peur, d'invitations et d'interdictions, d'attraction et de répulsion. Ses habitants l'abandonnent mais la cherchent, la craignent mais la rêvent. Ils s'enfuient dans la banlieue mais ils la désirent. L'attraction et la répulsion marquent cette nouvelle centralité de la ville à la fois pratique et symbolique, concrète et onirique ». *Ibid.*, p. 28.

<sup>129</sup> Cf. Anna Madœuf, Raffaele Cattedra, *Lire les villes. Panoramas du monde urbain contemporain*, cit., p. 57.

<sup>130</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Un texte est activement constitutif de la ville dont il parle. L'écriture ne signifie pas simplement enregistrer les caractéristiques d'une ville ou y réfléchir, mais aussi construire sa propre image ». Giampaolo Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Il Mulino, Bologna, 2006, p. 93.

La plus grande et véritable action de la littérature dans la création de l'image de la ville n'est pas seulement l'invention, à travers la narration, de villes qui n'existent pas, mais le fait de rendre magiques les villes réelles en les transfigurant<sup>131</sup>. La narration des villes marque souvent les modalités avec lesquelles les voyageurs, les visiteurs, même les habitants d'une ville rencontrent la ville.

La littérature a un énorme pouvoir : celui d'influencer aussi ceux qui n'ont pas lu le texte de référence, et elle peut inspirer même les architectes, les urbanistes qui, à leur tour vont nourrir leur créativité de l'imaginaire littéraire des utilisateurs de la ville :

Ogni scrittore ha creato la sua città e i suoi personaggi, che poi se ne vanno a spasso per le vie della città come dei Frankenstein sfuggiti al controllo del loro creatore che si riproducono e traducono, producendola, la città raccontata in città reale<sup>132</sup>.

Les villes imaginées par la littérature nous restituent les villes réelles, les villes vécues, dans leur continu devenir. Lieux, confins, espaces acquièrent une signification pour ceux qui les vivent et les interprètent. Les protagonistes des romans ont un moyen de perception qui crée une représentation collective consolidée<sup>133</sup>, attribue un nouveau sens et finit par transformer la ville planifiée, la ville projetée<sup>134</sup>.

Il faut bien convenir, selon Pascale Auraix-Jonchière, que « l'écriture des lieux est invention de nouveaux lieux, à l'issue d'un triple processus d'esthétisation, d'intériorisation et de poétisation<sup>135</sup> ». L'écriture, surtout à travers la métaphore, propose une vision nouvelle d'une ville, une vision esthétisée, qui ne saurait coïncider avec son image concrète. Les processus d'intériorisation se révèlent quand les lieux font corps avec l'auteur, et parler du lieu revient alors à parler de soi<sup>136</sup>. Enfin les lieux « sont l'objet d'une écriture spécifique dont les modalités mêmes visent à leur conférer quelque identité<sup>137</sup> ». Les lieux parfois, peuvent être aussi l'objet d'un métadiscours, tout à la fois produits du texte et producteurs du texte<sup>138</sup>.

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>132</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Chaque écrivain a créé sa ville et ses personnages, qui se promènent ensuite dans les rues de la ville comme des Frankenstein échappés au contrôle de leur créateur qui se reproduisent et traduisent, en les produisant, la ville littéraire en ville réelle ». Gabriella Turnaturi, « Di città in città, da romanzo a romanzo. Leggere e narrare le città », *cit.*, p. 36.

<sup>133</sup> Giampaolo Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, *cit.*, p. 191.

<sup>134</sup> Cf. Gabriella Turnaturi, « Di città in città, da romanzo a romanzo. Leggere e narrare le città », *cit.*, p. 33.

<sup>135</sup> Pascale Auraix-Jonchière, « Avant-propos » dans *Eadem*, Alain Montandon, *Poétique des lieux*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004, p. 7.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 10.

Les romanciers n'ont jamais eu l'intention d'arriver à une théorie de la ville ; cependant on peut trouver—disséminées dans la littérature—des indications de lecture, des propositions méthodologiques sur le moyen de regarder les villes, comme par exemple dans les *Villes invisibles* (1972) d'Italo Calvino<sup>139</sup>. Dans cette œuvre, Marco Polo s'oppose à l'idée de Kublai Khan de dériver un modèle général de ville en enregistrant les exceptions et en calculant les combinaisons les plus probables, mais il propose une ville composée d'exceptions, d'incongruités et de contradictions. L'indication méthodologique consiste donc à regarder au-delà des plans et des projets urbains et à observer plutôt les pratiques sociales, les utopies, les souvenirs et les histoires qui donnent forme à une ville.

Robert Park, un des sociologues urbains les plus connus, affirme que beaucoup de ce qu'on connaît sur les villes on le doit aux romanciers. La littérature, grâce à la perspective privilégiée à partir de laquelle elle regarde les villes, peut peut-être aider à examiner les nombreuses formes urbaines.

\*

Dans la lecture des romans de notre corpus, nous avons noté que la ville contemporaine est représentée, de manière similaire dans les trois littératures, avec un double visage : elle est le lieu du crime mais aussi le lieu de l'âme des personnages. Nous avons donc choisi de rechercher la raison de cette double représentation de la même ville.

Sur la base des sources bibliographiques à notre disposition, nous avons organisé notre réflexion en deux temps, plus un chapitre conclusif. Nous avons conçu notre thèse en deux parties spéculaires. Dans la première, nous essayons d'analyser les villes de Bologne, Limoges et Thessalonique dans leurs caractéristiques de villes noires, de lieux du crime à déchiffrer. Avant tout, la métropole « noire » est un lieu obscur et menaçant pour l'individu, un territoire conflictuel par définition : ruelles, rues, parkings, lieux malchanceux et abandonnés où tout peut arriver, banlieues faites d'immeubles où personne ne voit rien, bars et lieux hantés. La ville devient de plus en plus monstrueuse, pleine d'embûches, une présence réelle et dérangeante, qui menace les personnages. Nous avons identifié cinq caractéristiques coprésentes dans la représentation des trois villes comme lieux du crime dans la contemporanéité : dilatation, déshumanisation, désorientation, déculturation, désindividualisation. La disparition des

---

<sup>139</sup> Dans cette œuvre, Calvino a créé onze typologies urbaines avec cinq exemples de villes pour chaque typologie ; dans l'ensemble, il y a donc 55 villes qui représentent diverses manifestations des onze paradigmes cognitifs identifiés et de multiples aspects de la métropole.

frontières physiques, la multiplication des non-lieux, la transformation de la ville en labyrinthe et ensuite en piège urbain, la méfiance et la peur envers les étrangers et la réaction des sous cultures urbaines sont des phénomènes qui intéressent de manière uniforme les villes considérées. Dans la deuxième partie, nous essayons de définir le défi des détectives contemporains : lire les villes, comme codes à déchiffrer, pour résoudre les crimes. La lecture de la ville se développe en cinq phases, spéculaires aux caractéristiques de la première partie : exploration, détection, reconstruction, identification, acceptation.

## 1. BOLOGNE, LIMOGES, THESSALONIQUE NOIRES : LIEUX DU CRIME À DÉCHIFFRER

Considéré par Gilbert Keith Chesterton comme « l'Iliade de la grande ville », le roman policier, à la base du roman noir, n'aurait certainement pas existé en l'absence d'un cadre spatial foncièrement urbain<sup>140</sup>. Le premier chercheur à mettre en évidence la relation symbiotique entre le genre policier et l'espace urbain a été Walter Benjamin ; dans une analyse de 1923 dédiée au poète Charles Baudelaire, il précise que « le contenu social primitif du roman policier est l'effacement des traces de l'individu dans la foule de la grande ville<sup>141</sup> », la disparition des hommes dans les masses. Le flâneur peut être ainsi considéré comme l'ancêtre du détective, qui, dans ses promenades urbaines, tente de saisir les complexités des rapports sociaux modulés par la ville<sup>142</sup>.

La fiction policière a toujours puisé son inspiration et son contenu dans la réalité vécue dans laquelle elle est produite, en répondant aux changements culturels et sociaux, aux angoisses de la population. Les romans policiers, et encore plus les romans noirs, jouent un rôle important pour la compréhension et l'explication des problèmes et des contradictions de la vie urbaine moderne<sup>143</sup>, même si nous ne pouvons pas oublier qu'il s'agit d'œuvres de fiction, basées principalement sur des critères artistiques et esthétiques.

L'association de la fiction policière avec la ville est le résultat de facteurs divers. Depuis l'antiquité, la ville a été condamnée comme un foyer de corruption, d'injustice et de violence, et la fiction policière moderne du XIX<sup>e</sup> siècle a également fait agir ses détectives dans les grands centres urbains<sup>144</sup>. En effet, la grande ville offre à l'écrivain et au lecteur de la fiction policière tant d'avantages qu'il n'est pas difficile de comprendre pourquoi ces phénomènes ont si souvent coïncidé. D'abord, une grande ville fournit un nombre inépuisable de personnes différentes et d'incidents frappants et permet ainsi au romancier d'explorer la société dans une série de romans et de contes. Ensuite, la complexité et l'imprévisibilité du milieu urbain, combinées avec les

---

<sup>140</sup> L'appellation « roman policier » elle-même signifie, étymologiquement, « roman de la ville » (polis : ville). La ville devient parfois même l'héroïne éponyme de l'intrigue policière. Les détectives les plus connus sont en fait inséparables des villes dans lesquelles ils mènent leurs enquêtes : l'inspecteur Dupin d'Edgar Allan Poe et le commissaire Maigret de Georges Simenon à Paris, Sherlock Holmes d'Arthur Conan Doyle à Londres.

<sup>141</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire* [1923], traduit par Jean Lacoste, Payot et Rivages, Paris, 2002, p. 69.

<sup>142</sup> Sur le rapport entre flâneur et détective voir Federica Ambroso, « Du flâneur au détective. La ville à explorer, déchiffrer, aimer », dans *Rilune- Revue des littératures européennes*, n° 14, *Le Roman policier : lire et écrire l'enquête en Europe*, (Michele Morselli, éd.), 2020, pp. 21-35 (version en ligne : [www.rilune.org](http://www.rilune.org)).

<sup>143</sup> Cf. Heather Worthington, *Key concepts in crime fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, London, 2011, p. 4.

<sup>144</sup> Cf. Bill Phillips, « Crime Fiction and the City: the Rise of a Global Urban Genre », dans *IAFOR Journal of Cultural Studies*, n° 2, vol. 2, 2017, p. 103.

capacités extraordinaires du détective (de plus en plus développées), constituent l'essence du genre. En outre, la croissance de la ville a été toujours inextricablement liée à l'augmentation de la criminalité. En conséquence des grandes mutations démographiques et économiques qui s'accroissent au XIX<sup>e</sup> siècle, le centre de la ville devient le lieu de l'entassement, du surpeuplement, de la misère matérielle et morale, donc du crime, qui a généralement été considéré comme un produit direct de la ville, une conséquence de l'urbanisation ; en effet « crime fiction developed as a genre it represented the perceived realities of crime and its connection with city living<sup>145</sup> ». L'aspect de la ville, la densité de la masse des bâtiments, les kilomètres de routes et de rues, les populations énormes et l'anonymat, tout cela se prête à la construction du criminel et à la création du crime<sup>146</sup> :

La città è malvagia e corrotta fin dal momento della sua fondazione e, anzi, è proprio il motivo che determina la sua nascita, cioè i forti interessi commerciali che ruotano attorno a quello specifico territorio, a contenere in sé il germe di tutti i mali che la andranno a inquinare<sup>147</sup>.

Bien que les crimes soient commis aussi dans les villages et les petites villes, la perception du crime en tant que problème urbain est présente dans plusieurs sociétés : c'est dans la topographie urbaine que se cristallisent la peur ou l'obsession du crime. Dans les petits villages, la criminalité était visible, le criminel était reconnaissable par son comportement inusuel ou étrange, tandis que dans le milieu urbain les individus sont étrangers les uns aux autres et donc la criminalité est plus difficile à détecter. Le village ne fait pas peur, parce que ses habitants connaissent très bien tous ses endroits, alors que la ville industrielle, anonyme, demeure un objet de stupéfaction et d'effroi pour la majorité des personnes. Jean-Noël Blanc note que « cette incompréhension fondamentale constitue l'un des éléments essentiels de la façon dont le polar conçoit la grande ville<sup>148</sup> ».

Le roman noir a toujours été fortement localisé, il est né et il prend forme dans des territoires bien définis, et il a toujours étudié et produit des connaissances sur eux. Aujourd'hui plus que jamais, c'est dans ce genre qu'on peut trouver la meilleure expression de la réalité

---

<sup>145</sup> Heather Worthington, *Key concepts in crime fiction*, cit., p. 6.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>147</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « La ville est mauvaise et corrompue depuis sa fondation et, en effet, c'est précisément la raison qui détermine sa naissance, c'est à dire les forts intérêts commerciaux qui tournent autour de ce territoire spécifique, qui contient en elle le germe de tous les maux qui la pollueront ». Michele Righini, « Città degli incubi », cit., p. 145.

<sup>148</sup> Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, cit., p. 47. Comme on a vu dans l'introduction, le mot « polar » est utilisé par l'auteur comme parasynonyme de « roman noir ».

métropolitaine dans toute sa complexité. D'une part, les romans noirs contemporains montrent comment le paysage est perçu par les individus contemporains et, d'autre part, à travers les caractéristiques du scénario choisi, ils proposent une interprétation de notre époque, à travers une stratégie narrative qui met en œuvre une opération de codage, dans laquelle le paysage est un élément central. Comme souligne Walter Geerts :

Il noir contemporaneo offre una lettura molto intensa e profonda del paesaggio nella percezione contemporanea. Nello stesso tempo, queste presenze paesaggistiche nel noir costituiscono anche altrettante letture della modernità di notevole interesse e perspicacia<sup>149</sup>.

Le noir, genre résolument urbain, vampirise les villes au point de les donner à voir comme mimétiques et sombres. Il met en lumière des espaces, des lieux, des sujets cachés, marginaux, exclus, souvent inconnus. De plus, l'aspect biographique des personnages, la sérialité du récit, la coïncidence entre le temps historique et le temps littéraire ont pour résultat que la fiction policière devient l'instrument avec lequel il est possible de raconter la contemporanéité au sens étroit, comme le monde dans lequel on vit<sup>150</sup>.

Les premières pages des romans de notre corpus peuvent souvent être trompeuses et l'histoire semble se dérouler dans un contexte urbain traditionnellement considéré comme paisible<sup>151</sup> : le crime semble être quelque chose de très loin de la réalité de Bologne, Limoges et Thessalonique, qui sont des villes de province et pas des métropoles, et elles sont perçues comme tranquilles, loin de l'image des villes du roman noir. Dans *Il sogno di volare (Le rêve de voler)* de Carlo Lucarelli, un policier remarque : « Sarrina, fatti un giro all'anticrimine a prendere le statistiche: per essere la città che è, a Bologna non succede niente di più, anzi, anche meno<sup>152</sup> ». Pareillement, dans *Orphelines* de Franck Bouysse, les policiers, face à l'hypothèse de l'existence d'un réseau maffieux à Limoges commentent : « — Un réseau maffieux ? —

---

<sup>149</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Le noir contemporain offre une lecture très intense et profonde du paysage dans la perception contemporaine. En même temps, ces apparences du paysage dans le noir constituent aussi autant de lectures de la modernité d'intérêt et de perspicacité considérables ». Walter Geerts, « La pittura dei paesaggi del noir », dans Elisabetta Mondello (éd.), *Roma Noir 2007. Luoghi e nonluoghi nel romanzo nero contemporaneo*, cit., pp. 69-86.

*Ibid.*, p. 73.

<sup>150</sup> Cf. Gianni Ferracuti, « Il "giallo mediterraneo" come modello narrativo », dans Vito Galeota (éd.), *La rappresentazione del crimine sul poliziesco argentino e sul "giallo mediterraneo"*, Aracne Editrice, Roma, 2009, p. 46.

<sup>151</sup> Cf. Elisabetta Mondello, « La post-modernità allo specchio: le città del noir », dans *Eadem* (éd.), *Roma Noir 2011. La città nelle scritture nere*, cit.

<sup>152</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Sarrina, faites un voyage à l'anticrime pour obtenir les statistiques : pour être la ville qu'elle est, il ne se passe rien de plus à Bologne, en fait, encore moins ». Carlo Lucarelli, *Il sogno di volare*, Torino, Einaudi, 2013, p. 91.

Limoges, ce n'est pas Marseille ! Faut pas déconner...<sup>153</sup> ». La mention de Marseille évoque peut-être les atmosphères des romans noirs de Jean-Claude Izzo, qui apparaissent incompatibles avec « une ville à l'univers balzacien : terne, triste, comme inhabitée, mais tranquille. Une ville en proie à la mélancolie...<sup>154</sup> ». Si le roman de Franck Bouysse évoque le roman noir marseillais pour en prendre les distances, les romans thessaloniciens de Giorgos Polyrakis préfèrent remarquer la distance avec les atmosphères des œuvres américaines *hard-boiled* (Chicago, le prohibitionnisme, Al Capone, Dillinger) : « Σιγά, βρε Αντώνη. Στη Θεσσαλονίκη ζούμε. Κι όσο και να έχει αυξηθεί η παραβατικότητα στις μέρες μας, δεν έχουμε γίνει Σικάγο στην εποχή του Αλ Καπόνε και του Ντίλιγκερ<sup>155</sup> », et encore « Η Θεσσαλονίκη δεν είχε γίνει ξαφνικά Σικάγο της εποχής της ποτοαπαγόρευσης...<sup>156</sup> ». La vie à Thessalonique est très loin d'être considérée comme dangereuse, la moindre possibilité que la ville soit devenue soudainement dangereuse n'est pas acceptée.

Bien que les histoires semblent se dérouler dans un contexte urbain paisible et que rien de bouleversant ne semble perturber la vie des personnages, la situation est fatalement destinée à changer. Le fait que ces villes, caractérisées par une image traditionnelle de calme et de tranquillité, connaissent une brusque, exceptionnelle augmentation de la criminalité est également souligné dans les romans des trois pays considérés. Soudain, le côté obscur de la ville éclate : Bologne, Limoges, Thessalonique sont destinées à se transformer, dans les pages des romans noirs, dans des villes très dangereuses, de plus en plus monstrueuses, pleines d'embûches, des présences réelles et dérangeantes, qui menacent constamment le personnage :

Η Θεσσαλονίκη ήταν πάντα ήσυχη πόλη. Βέβαια τα τελευταία χρόνια είχε αυξηθεί η εγκληματικότητα και σ' αυτήν, όμως τρεις άγριες δολοφονίες μέσα σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα ήταν κάτι πρωτοφανές και αποτελούσε το θέμα συζήτησης σε όλα τα στέκια της πόλης<sup>157</sup>.

---

<sup>153</sup> Franck Bouysse, *Orphelines*, Geste, La Crèche, 2013, p. 106.

<sup>154</sup> Franck Linol, *La onzième carcasse*, Geste, La Crèche, p. 174.

<sup>155</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « "Bien sûr, Antonis. Nous vivons à Thessalonique. Et peu importe l'ampleur de la criminalité de nos jours, nous ne sommes pas devenus Chicago à l'ère d'Al Capone et de Dillinger ». Giorgos Polyrakis, *Ασυνήθιστη πρόταση*, Psychogios, Athènes, 2012, p. 90.

<sup>156</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Thessalonique n'était pas soudainement devenue une Chicago de l'ère de la prohibition... ». *Idem*, *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού*, Psychogios, Athènes, 2011, p. 212.

<sup>157</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Thessalonique a toujours été une ville tranquille. Bien sûr, la criminalité avait également augmenté ces dernières années, mais trois meurtres brutaux en si peu de temps ont été sans précédent et ont fait l'objet de discussions dans tous les lieux de rencontre de la ville ». *Idem*, *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού*, *op. cit.*, p. 216.

La peur est devenue le menu quotidien des citoyens, qui vivent dans une épouvante continue, « qui n'a de cesse lorsqu'ils peuvent se barricader dans un lieu sûr<sup>158</sup> », comme les protagonistes bolognais de *Il sogno di volare (Le rêve de voler)* de Lucarelli :

Campanello, spioncino, porta blindata, serratura di sicurezza, perché qua il quartiere è buono, mica come certe zone di Bologna che guardi bene non si esce più, di notte c'è il coprifuoco, con tutti questi romeni in giro, e poi gli zingari, stia buono, non mi faccia parlare, com'è diventata questa città, guardi, io non lo so<sup>159</sup>.

Mais aussi dans la Limoges de Cyril Herry :

Tout le monde s'enferme, se barricade. Trop peur des intrusions, des cambrioleurs, des colporteurs, des étrangers, des squatteurs, des quidams ivres qui dégueulent et pissent où ils peuvent<sup>160</sup>.

Les romans adoptent le même schéma : auparavant la ville était très agréable, puis l'invasion s'est produite. La ville n'est plus la ville, elle ne se ressemble plus. Dans les pages des romans noirs étudiés apparaît, encore une fois, la référence aux atmosphères *hard-boiled*, qui semblent soudainement redevenir actuelles et s'adapter au scénario contemporain :

Limoges n'était plus une ville tranquille. Chicago in Limousin, oui, certainement. Quelques semaines plus tôt, on jugeait au tribunal correctionnel des caïds albanais qui, dans les rues calmes de Limoges, réglèrent leurs comptes à coups de mitraillette, de carabine et de pistolet semi-automatique<sup>161</sup>.

Le fantôme de Chicago, emblème de l'insécurité, apparaît à nouveau derrière l'image de la Thessalonique actuelle : « Άκουγα τα σχόλια των συγκατοίκων. Πού καταντήσαμε, σε ποια κοινωνία ζούμε και τα παρόμοια, ενώ κάποιοι αφελείς παρομοίαζαν τη χώρα με το

---

<sup>158</sup> Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, cit., p. 218.

<sup>159</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Sonnette de porte, judas, porte de sécurité, serrure de sécurité, car ici le quartier est bon, contrairement à certaines zones de Bologne où l'on ne peut plus sortir, le soir il y a un couvre-feu, avec tous ces Roumains alentour, et puis ces Gitans, sois sage, ne me laisse pas parler... regarde comment est devenue cette ville... c'est mieux de ne pas le dire ». Carlo Lucarelli, *Il sogno di volare*, cit., p. 50.

<sup>160</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, Geste, La Crèche, 2014, pp. 124-125.

<sup>161</sup> Franck Linol, *La onzième carcasse*, cit., p. 16.

σύγχρονο Σικάγο<sup>162</sup> ». Les villes sont souvent comparées aux endroits emblématiques du crime et de la peur, les mêmes qui étaient considérés comme exemples négatifs et aux antipodes de leur atmosphère tranquille ; si Limoges est devenue « Chicago in Limousin<sup>163</sup> », Bologne « *ha qualcosa di terribile, è maledetta*<sup>164</sup> » et ressemble à Sarajevo<sup>165</sup>, alors qu'un certain quartier de Thessalonique, pendant la nuit, se transforme dans une « μικρή Συγγρού<sup>166</sup> ». De plus, ces villes acquièrent des caractéristiques typiques du genre noir. Parmi les lieux les plus représentatifs du genre, la rue déserte est la première à apparaître. Elle doit nécessairement être « noire, vide, solitaire. Rue silencieuse et lugubre, dans une ville opaque, oppressante. On se demande où elle conduit, et si elle correspond à un monde véritablement humain<sup>167</sup> ». À Limoges « L'avenue du Maréchal-de-Lattre-de-Tassigny était déserte. La ville semblait figée, comme soumise à un ordre de couvre-feu<sup>168</sup> », comme la rue Dialeti à Thessalonique dans *To επικηρυγμένο πρόβλημα (Le problème effronté)* de Argyris Pavliotis : « Ο δρόμος είναι στενός, ήσυχος και σκοτεινός<sup>169</sup> », alors que dans *Παράξενοι ελκυστές (Etranges attracteurs)* « Η οδός Λαμίας, εκτός από μικρός, είναι και στενός και στενόχωρος δρόμο<sup>170</sup> ». Ces ruelles désertes et malchanceuses cachent souvent des menaces :

<sup>162</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « J'écoutais les commentaires des colocataires. Que sommes-nous devenus, dans quelle société vivons-nous, etc., tandis que certaines personnes naïves ont comparé le pays au Chicago moderne ». Argyris Pavliotis, *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»*, Metechmio, Athènes, 2013, p. 156.

<sup>163</sup> Franck Linol, *La onzième carcasse*, cit., p. 16.

<sup>164</sup> « elle a quelque chose de terrible, elle est maudite ». Matteo Bortolotti, *L'ora nera*, Novecento Editore, Milano, 2014, p. 251.

<sup>165</sup> « Sono un poliziotto, minchia, ho sette anni di servizio sulle spalle e con tutto quello che succede in giro, sparatorie per le strade, rapinatori che ammazzano, Bologna che sembra Sarajevo... ». Carlo Lucarelli, *Il giorno del lupo. Una storia dell'ispettore Coliandro*, Einaudi, Torino, 1998 [1994], p. 5. En français [C'est nous qui traduisons] : « Je suis policier, merde, j'ai sept ans de service sur les épaules et tout ce qui se passe autour, des coups de feu dans les rues, des voleurs qui tuent, Bologne qui ressemble à Sarajevo... ». Cette référence aux guerres yougoslaves des années 90 lie les premiers romans de Lucarelli à cette période, et bien qu'il s'agisse d'une comparaison de nature extrême, elle accentue sa conception de la Bologne contemporaine comme terrain de tensions raciales. Cf. Lucia Rinaldi, « Bologna's Noir Identity: Narrating the City in Carlo Lucarelli's Crime Fiction », cit., p. 128.

<sup>166</sup> « petit Syngrou ». Argyris Pavliotis, *Ο ποινικόλογος. Έγκλημα στον Παρατηρητή*, cit., p. 28. Syngrou est une avenue au centre de la ville d'Athènes fréquentée par les prostituées, où il y a des bars de strip-tease, des boîtes de nuit malfamées et la criminalité est très présente.

<sup>167</sup> Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, cit., p. 62. Cf. Estelle Riquois, « L'espace urbain du polar français », dans Alain Milon, Marc Perelman (éds.), *Le livre et ses espaces*, Presses Universitaires de Paris Nanterre, Nanterre, 2007, p. 583. Disponible en ligne : <http://books.openedition.org.ezproxy.unilim.fr/pupo/537> (consulté le 27 mars 2020).

<sup>168</sup> Franck Linol, *La onzième carcasse*, cit., p. 10.

<sup>169</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « La rue était étroite, silencieuse et obscure ». Argyris Pavliotis, *To επικηρυγμένο πρόβλημα*, Patakis, Athènes, 2006, p. 123.

<sup>170</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « La rue Lamia, en plus d'être petite, est également une route étroite et pénible ». Argyris Pavliotis, *Παράξενοι ελκυστές*, cit., pp. 19-20.

En sortant de la boutique, je jette machinalement un coup d'œil dans la ruelle. Malgré la pénombre, j'aperçois un type qui reluque ma voiture avec insistance<sup>171</sup>.

Dans *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού* (*Crime dans la rue Palaion Patron Germanou*) de Giorgos Polyrakis, la jeune Elena Filippou se rend au rendez-vous avec l'homme qui se révélera être son assassin dans une zone déserte, sombre et malfamée :

Ο δρόμος ήταν κατασκότεινος [...]. Από τη στιγμή που είχε αφήσει τον κεντρικό δρόμο που οδηγούσε στη Μηχανιώνα και πήρε κατεύθυνση κατά την παραλία, η ψυχή της σφίχτηκε. Οι δρόμοι ήταν κακοφημισμένοι και μόνο κάποια μαγαζιά είχαν φως—άνθρωπο όμως δεν είχε δει κανέναν<sup>172</sup>.

La vision hostile de l'espace urbain que ces romans nous montrent est sans doute une réminiscence du mythe du désordre urbain du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>173</sup> ; le paysage urbain est troublant ou destiné à se révéler dans toute sa brutalité cachée.

Les romans des trois pays décrivent des atmosphères similaires, typiques du genre noir. Le froid, l'obscurité et l'insécurité constituent les trois ingrédients basiques de l'alchimie scripturale du roman noir contemporain et ils transforment le cadre urbain en zone rouge, menaçante et impénétrable. Dans la Thessalonique de Giorgos Polyrakis « Η νύχτα ήταν κρύα, προς τα δυτικά αυλάκωναν το στερέωμα συχνές αστραπές και ήταν πιθανό να ξεσπάσει μπόρα<sup>174</sup> », alors que Argyris Pavliotis mets son protagoniste agissant « μέσα στο σκοτάδι, στις αστραπές, στις βροντές και στη βροχή, με μια ελαφριά ανατριχίλα να με διαπερνά—φανταστικό σκηνικό για θρίλερ—<sup>175</sup> », comme avoue le même auteur. Pareillement, sous les arcades de la Bologne de Carlo Lucarelli « le ombre sono più ombre delle altre e i volti sono neri<sup>176</sup> » et

---

<sup>171</sup> Franck Bouysse, *Oxymort*, Geste, La Crèche, 2014, p. 28.

<sup>172</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « La rue était très sombre. À partir du moment où elle a quitté la route principale menant à Michaniona et s'est dirigée vers la plage, son âme s'est resserrée. Les rues étaient malfamées et seules quelques boutiques étaient éclairées – toutefois elle n'avait vu personne ». Giorgos Polyrakis, *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>173</sup> Cf. Estelle Riquois, « L'espace urbain du polar français », *cit.*, p. 577.

<sup>174</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « La nuit était froide, l'ouest était inondé d'éclairs fréquents et il était probable qu'il avait plu ». Giorgos Polyrakis, *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού*, *op. cit.*, p. 199.

<sup>175</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « dans le noir, dans la foudre, dans le tonnerre et sous la pluie, avec un léger frisson qui me traverse – un scénario de thriller fantastique— ». Argyris Pavliotis, *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»*, *cit.*, p. 139.

<sup>176</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Quand le soleil se couche, quand il part complètement derrière les maisons et si bas qu'il semble descendre sous terre, sur Piazza Verdi, les réverbères s'allument. Et jusqu'à ce qu'ils chauffent, jusqu'à ce qu'ils soient encore chauds, opaques et pâles, la lumière reste haute, comme attachée au verre et ne descend pas sous les arcades, où les ombres sont plus ombrées que les autres et les visages sont noirs ». Carlo Lucarelli, *Il giorno del lupo. Una storia dell'ispettore Coliandro*, *cit.*, p. 105.

parfois « quando il sole se ne va del tutto, c'è il buio<sup>177</sup> ». Les arcades acquièrent un caractère sombre, agressif, comme si elles étaient le refuge des criminels :

Le ombre sotto i portici si arrossano, si macchiano, quasi, tagliate dai raggi giallastri che entrano dritti sotto le volte, scivolano veloci sui muri e a fissarli, tenendo lo sguardo fermo verso il fondo delle colonne, brillano insanguinati agli angoli degli occhi<sup>178</sup>.

Dans la périphérie de Bologne décrite par Marilù Oliva les réverbères, dans l'obscurité, sont menaçants comme des fantômes : « Il buio è bucato solo dalla luna piena che, in aperta periferia, illumina più dei pochi lampioni disseminati a lunghe distanze. La loro luce è così fioca che sembrano fantasmi di lampioni<sup>179</sup> ». Dans *Il giorno del lupo (Le jour du loup)* de Carlo Lucarelli, l'affirmation de la jeune Nikita, qui dit que : « Bologna è bella, di notte<sup>180</sup> » est rapidement niée par l'inspecteur Coliandro, qui associe la nuit à la pègre et au danger : « Certo, certo... è bellissima. Fai un giro davanti alla stazione, di notte, a vedere come sono belli gli spacciatori tunisini, che quella è zona loro... Vai, vai, passa dal Pilastro dopo le dieci e poi dimmi se torni a casa intera<sup>181</sup> ».

Dans les romans analysés, la réalité sociale est souvent présentée dans toute sa nudité et sa monstruosité et il y a souvent une insistance sur la dépravation et la déchéance des milieux urbains. Prostituées, mendiants, trafiquants de drogue, voleurs, ressortissants des Pays tiers sans permis de séjour qui vivent au bord de la loi sont décrits collectivement dans les endroits sombres des villes, par exemple autour des gares ou dans des banlieues dégradées, ou sont pris séparément pour accomplir de petits et de grands crimes<sup>182</sup>. Le détective éprouve souvent un

---

<sup>177</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Sous les arcades, à Bologne, il fait un peu froid même les après-midis d'avril, car le soleil du printemps ne les atteint pas, il y a une ombre sous les arcades et parfois, quand le soleil disparaît complètement, il y a l'obscurité ». *Ibid.*, p. 99.

<sup>178</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Les ombres sous les arcades rougissent, elles se tâchent presque, coupées des rayons jaunâtres qui entrent directement sous les voûtes, glissent rapidement sur les murs et quand on les fixe, en tenant le regard constant vers le bas des colonnes, ils brillent sanglants aux angles des yeux ». *Ibid.*, p. 101.

<sup>179</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « L'obscurité n'est percée que par la pleine lune qui, dans les banlieues ouvertes, éclaire plus que les quelques lampadaires dispersés sur de longues distances. Leur lumière est si faible qu'ils ressemblent à des fantômes de lampadaires ». Marilù Oliva, *¡Tù la pagaràs!*, Elliot Edizioni, Roma, 2010, p. 243.

<sup>180</sup> « Bologna est belle, la nuit ». ». Carlo Lucarelli, *Il giorno del lupo. Una storia dell'ispettore Coliandro*, cit., p. 53.

<sup>181</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Bien sûr, bien sûr ... c'est magnifique. Faites un tour devant la gare, la nuit, pour voir à quel point les trafiquants tunisiens sont beaux, que c'est leur quartier ... Allez, allez, passez le Pilastro après dix heures et dites-moi si vous rentrez chez vous tout entière ». *Ibid.*

<sup>182</sup> Elisabetta Mondello (éd.), *Roma Noir 2007. Luoghi e nonluoghi nel romanzo nero contemporaneo*, cit., p. 97.

sentiment de consternation face à la déchéance des milieux urbains et à la froideur et la fragilité des rapports humains au sein de la ville.

Bologne, Limoges et Thessalonique sont ainsi des villes avec des particularités sans doute, mais aussi avec des constantes liées au genre noir, qui les légitiment comme villes fondamentalement violentes, caractérisées par la peur, le crime, la pègre et une inquiétude constante : elles sont de véritables lieux du crime<sup>183</sup>.

### 1.1. Dilatation : la disparition des frontières physiques

Les territoires de Bologne, Limoges et Thessalonique sont intéressés par un phénomène commun aux pays industrialisés qui, depuis les années 80, avaient connu une perte de population constante dans les grandes villes, et cela semblait être la fin du processus d'urbanisation qui, depuis au moins deux siècles, paraissait irréversible et consubstantiel à la même modernisation. Cependant, au moment de sa crise la plus intense, lorsque certains prédisaient la dissolution de la ville et la fin de la civilisation urbaine, la ville semble avoir redécouvert sa capacité ancienne de se réinventer et de renaître. Le résultat d'un processus à la fois de désurbanisation et de délocalisation est un nouveau scénario territorial constitué d'un tissu urbain étendu, qui englobe de grandes et de petites villes, des villages, des campagnes et des métropoles dans une logique de dérégulation absolue<sup>184</sup>. Cette nouvelle réalité urbaine en formation a été définie avec plusieurs termes : « ville diffuse », *edge city*, « ville éclatée », « ville de la marge » ou bien « ville postmoderne ». Il s'agit d'une forme particulière d'organisation de l'espace caractérisée par les éléments suivants<sup>185</sup> :

- un réseau de centres urbains de petite et moyenne taille ;
- un processus motivé par "l'occupation" du territoire compris entre ces villes, tant par des résidences que par des activités de production et de services ;
- la construction de cette zone est de faible intensité et densité ;
- en plus d'être répandues, les activités de services sont d'une taille telle qu'elles peuvent

---

<sup>183</sup> On a voulu vérifier si cette caractérisation des trois villes comme lieux du crime reflète la situation réelle et on a vu que ce n'est pas le cas : le niveau de criminalité n'est pas très élevé dans la période 1995-2015. Même si parfois à partir des premières années 2000 on observe une petite augmentation des délits, surtout des vols, le nombre des homicides reste petit et à Limoges c'est presque nul. Voir les données statistiques : Bologne <http://inumeridibolognametropolitana.it/dati-statistici/giustizia/criminalita>, Limoges <http://www.cacraint.fr/delinquance-et-criminalite-a-limoges-87000>, Thessalonique : <https://www.statistics.gr/el/statistics/-/publication/SJU03/->.

<sup>184</sup> Cf. Giandomenico Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, cit., p. 12.

<sup>185</sup> Cf. Francesco Indovina, « La città diffusa: cos'è e come si governa », dans *Idem* (éd.), *Territorio. Innovazione. Economia. Pianificazione. Politiche. Vent'anni di ricerca al Daest*, IUAV, Venezia, 1999, pp. 88-89.

desservir une part substantielle de la population vivant dans la région. De plus, ces services ont un aspect urbain-métropolitain ;

- dans l'ensemble, ce territoire apparaît fonctionnellement peu spécialisé ;

- l'utilisation faite de ce territoire par les habitants est de type urbain, chaque partie vit simultanément avec sa propre vie indépendante (comme le voisinage d'une ville) mais ensemble, elle est fortement intégrée à toutes les autres ;

- l'utilisation du territoire est rendue possible par un taux de mobilité très élevé de la population, de sorte qu'il n'y a pas de relation ou de régularité entre la population installée dans chaque partie et la population qui utilise cette même partie du territoire ;

- le territoire a tendance au fil du temps à présenter un certain niveau de spécialisation sociale.

La ville de la marge offre des espaces verts et des quartiers socialement homogènes, faits sur mesure par les résidents. La ville diffuse est née *a posteriori*, comme la somme des parties nées à des moments différents, par des acteurs et des populations différents, avec des intentions différentes. L'historique monocentralité urbaine dans le développement de la ville a été transformée dans une multicentralité et l'idée traditionnelle de la ville a également changé. La mutation de la ville dans la contemporanéité n'est pas seulement structurelle, mais aussi, tout d'abord, culturelle. Dans la ville contemporaine, non seulement la forme, l'organisation, l'image, mais aussi l'esprit de ceux qui y vivent sont différents par rapport au passé. Ses limites physiques sont dissoutes, et avec elles la même idée de limitation et la distinction traditionnelle entre intérieur et extérieur. Les distances sont éliminées grâce à des réseaux télématiques ou comprimées grâce aux transports à grande vitesse. Le marché urbain devient régional, puis national et enfin international. Espace du même et de l'autre, la ville contemporaine réunit les deux structures anthropologiques de l'ici et de l'ailleurs : ici, dans son immanence géographique, ailleurs dans ses polyédriques projections, qui sont son imaginaire et les réseaux de connexion virtuelles. Dans les mots de Cosima Young, la jeune protagoniste du roman *Asile zéro* de Cyril Herry, on a une image fidèle de l'omniprésence de la vitesse dans la ville contemporaine, grâce à la répétition des mots « trop vite » : « Tout va trop vite. Je vais trop vite. La faute au monde, ou juste ma faute. Je marche trop vite, je mange trop vite, je parle trop vite, je dors trop vite. Plus le temps de rêver, il faut filer<sup>186</sup> ». La ville devient un ensemble aux frontières mobiles et variables selon l'usage de ses lieux, elle n'est plus un espace unitaire. Les confins de la ville s'étendent à l'infini, grâce à Internet et aux réseaux sociaux ; comme expliqué

---

<sup>186</sup> Cyril Herry, *Asile zero. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, Geste, La Crèche, 2014, p. 162.

dans *Mala suerte* de Marilù Oliva, « basta un nuovo link e le loro prodezze tagliano l'etere della provincia, si propagano su MSN, Netlog, Facebook e passano di telefonino in telefonino<sup>187</sup> ».

Dans les romans noirs contemporains de Bologne et de Thessalonique on ne rencontre plus souvent la dichotomie traditionnelle ville / campagne, où le premier terme indique une modernité déshumanisante par opposition à une vie plus naturelle et authentique, alors que les romans de Limoges décrivent encore, parfois, un territoire urbain qui s'étend jusqu'à la campagne, comme le souligne Franck Bouysse dans le roman *Orphelines* : « Ils embarquèrent dans le véhicule, traversèrent la ville en direction du sud. Quelques minutes plus tard, ils se retrouvèrent au milieu d'une campagne verdoyante<sup>188</sup> ». Dans *Le linceul de l'aube*, Joël Nivard remarque la présence d'une « ceinture périphérique encerclant la ville<sup>189</sup> », alors que Christian Viguié, dans *Passé décomposé*, décrit le passage entre ville et campagne : « Bois, champs, bourgades, maisons isolées, retenues d'eau. Le paysage défilait. Tranquillement. Pas trop pressé d'affronter l'agitation et le brouhaha de la cité<sup>190</sup> ». Dans certains passages, la ville semble se perdre au milieu de la campagne :

De la route, les maisons lui étaient apparues comme un troupeau aux teintes paille et ocre, une masse engourdie dont l'étonnement figé résultait de cette urbanité inachevée perdue au milieu de la campagne<sup>191</sup>.

Par ailleurs, dans les romans bolognais et thessaloniens, la dichotomie plus évidente est centre / périphérie, même si la limite virtuelle entre le centre et la périphérie est souvent éliminée. Parfois, les limites physiques aussi se dissolvent et on retrouve des descriptions détaillées des villes de la marge, protagonistes de l'espace urbain postmoderne, comme dans les romans de Carlo Lucarelli, qui étend géographiquement la ville de Bologne, décrite comme :

una cosa grande che va da Parma fino a Cattolica, un pezzo di regione spiaccicato lungo la via Emilia, dove davvero la gente vive a Modena, lavora a Bologna e la sera va a ballare a Rimini. Questa è una strana metropoli di duemila chilometri quadrati e due milioni di abitanti, che si

---

<sup>187</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « juste un nouveau lien et leurs exploits coupent l'éther de la province, se propagent sur MSN, Netlog, Facebook et passent de portable en portable ». Marilù Oliva, *Mala suerte*, Lit Edizioni, Milano, 2012, p. 10.

<sup>188</sup> Franck Bouysse, *Orphelines*, cit., p. 191.

<sup>189</sup> Joël Nivard, *Le linceul de l'aube*, Geste, La Crèche, 2013, p. 25.

<sup>190</sup> Christian Viguié, *Passé décomposé*, cit., p. 157.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 215.

allarga a macchia d'olio tra il mare e gli Appennini e non ha un vero centro ma una periferia diffusa che si chiama Ferrara, Imola, Ravenna o la Riviera<sup>192</sup>.

La Bologne de Lucarelli est en effet représentée comme une ville indéfinissable, en expansion constante, où la division traditionnelle entre le centre et la périphérie n'existe plus. Bologne s'étend au-delà des frontières traditionnelles de la ville pour intégrer une zone qui atteint la côte émilienne : « un'unica grande città che da Reggio arriva fino a Cattolica... una specie di Los Angeles con qualche milione di abitanti e una superficie estesissima<sup>193</sup> ». Matteo Bortolotti aussi conçoit la région Emilia-Romagna comme un territoire unifié par une grande rue : « A poche centinaia di metri dalla strada provinciale c'è la lunga striscia d'asfalto che taglia la bassa fino a Ferrara<sup>194</sup> ». Pareillement, Thessalonique est souvent décrite comme une ville diffuse ; comme dit Argyris Pavliotis, maintenant « στην πραγματικότητα, δεν υπάρχουν όρια της πόλης<sup>195</sup> ». Les confins de la ville s'étendent de plus en plus et les banlieues deviennent de véritables petites villes, englobées dans le territoire dilaté de la ville. Giorgos Martinidis nous offre un portrait fidèle de la situation urbaine en dehors de Thessalonique :

Η γνώση για τους οικισμούς ανατολικά της Θεσσαλονίκης τελείωνε κάπου στο Πανόραμα. Στα νότιά του, η Θέρμη είχε σχεδόν τριπλασιαστεί σε μέγεθος τα τελευταία χρόνια, και αποτελούσε κάτι σαν μικρή κωμόπολη. Λίγο ανατολικότερα το Τριάδι είχε γίνει πλέον προάστιο του προαστίου, ένας αραιωμένος οικισμός από πολυτελείς μονοκατοικίες<sup>196</sup>.

---

<sup>192</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « une grande chose qui va de Parme jusqu'à Cattolica, une partie de la région qui s'est brisée le long de la Via Emilia, où les gens vivent vraiment à Modène, travaillent à Bologne et dansent le soir à Rimini. C'est une métropole étrange de deux mille kilomètres carrés et deux millions d'habitants, qui se répand comme une traînée de poudre entre la mer et les Apennins et n'a pas de véritable centre mais une périphérie très répandue appelée Ferrare, Imola, Ravenne ou la Riviera ». Carlo Lucarelli, *Almost blue*, Torino, Einaudi, 1997, p. 100.

<sup>193</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « une grande ville qui s'étend de Reggio à Cattolica... une sorte de Los Angeles avec quelques millions d'habitants et une très grande superficie ». *Idem*, *Lupo mannaro*, Torino, Einaudi, 2001 [1994], p. 36-37. Le roman cité a été publié pour la première fois en 1994 mais nous avons pensé l'insérer dans les textes de notre corpus puisqu'il est le premier de la série de Grazia Negro que l'on a analysée dans son intégralité.

<sup>194</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « À quelques centaines de mètres de la route provinciale, il y a la longue bande d'asphalte qui coupe la basse jusqu'à Ferrare ». Matteo Bortolotti, *L'ora nera*, cit., p. 109.

<sup>195</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « en réalité, il n'y a pas de confins de la ville ». Argyris Pavliotis, *Ο ποινικολόγος. Έγκλημα στον Παρατηρητή*, cit., p. 51.

<sup>196</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Ma connaissance des banlieues à l'est de Thessalonique se terminait quelque part dans Panorama. Au sud, Thermi avait presque triplé de taille ces dernières années, et il était devenu plutôt une petite ville. Un peu plus à l'est, Triadi était devenue une banlieue de la banlieue, un quartier délabré avec de luxueuses maisons individuelles ». Giorgos Martinidis, *Από το πουθενά (ένα μοντέρνο νουάρ)*, Grammata, Athènes, 2011, p. 77.

L'évolution de Thessalonique est résumée à travers le regard d'architecte de Petros Martinidis, qui voit la Thessalonique contemporaine comme :

μια ρυμοτομία χωριού, με πολυώροφα κτίσματα πόλης. Μπορεί η Θεσσαλονίκη να ήταν πόλη, τα πρώτα 1.800 χρόνια της ιστορίας της. Τα τελευταία 500, όμως, έγινε χωριό. Ιδίως τα τελευταία 50, έγινε κάτι σαν συνένωση χωριών, με την πάνω Θεσσαλονίκη, τη θαλασσινή Θεσσαλονίκη, τους όμορους δήμους σε δύση η ανατολή και τις αγροικίες του Πανοράματος η Ωραιοκάστρου...<sup>197</sup>

De grande ville historique, Thessalonique se prête à devenir un ensemble de villages, ou bien, un agrégat de plus en plus étendu de petites réalités, de « petites Thessaloniques » qui grandissent le territoire de la ville. C'est-à-dire, une ville diffuse. La nouvelle action de transformation urbaine construit alors des histoires et des images de plusieurs villes à l'intérieur de la même ville ; comme l'explique Giandomenico Amendola, « Nascono più città dai destini separati e ciò che era presente solo in tendenza nella città tradizionale diventa nella città contemporanea evidente ed enfatizzato<sup>198</sup> ».

Dans le passé, les villes étaient délimitées par des murs de protection à l'intérieur desquels les êtres humains, unis les uns aux autres, trouvaient refuge contre les menaces extérieures. Maintenant que la démarcation n'existe plus, que les points de référence entre l'intérieur et l'extérieur ont été perdus, le danger peut être caché n'importe où et l'on se sent nulle part en sécurité<sup>199</sup>. Comme l'expliquent Carlo Lucarelli et Massimo Picozzi :

E ora che i boschi e le paludi non ci sono più, ora che anche lo spazio cosmico sembra a portata di mano, la *metà oscura* in cui immaginare i mostri da *fuori* si è proiettata *dentro*, ed è nelle nostre stesse città, nelle nostre strade, dentro noi stessi, nel nostro cuore e nella nostra mente che andiamo a cercare i mostri del nuovo millennio<sup>200</sup>.

---

<sup>197</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « une planification de village, avec des immeubles de grande hauteur. Thessalonique a peut-être été une ville, les 1 800 premières années de son histoire. Les 500 derniers, cependant, elle est devenue un village. Au cours des 50 dernières années en particulier, elle s'est transformée en une union de villages, avec la haut Thessalonique, la Thessalonique marine, les belles municipalités de l'ouest, l'est et les campagnes de Panorama ou Oreokastro... ». Petros Martinidis, *Η ελίδα πεθαίνει τελευταία*, Nefeli, Athènes, 2005, pp. 26- 27.

<sup>198</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Plus de villes sont nées avec des destins séparés et ce qui était présent seulement comme tendance dans la ville traditionnelle devient évident et accentué dans la ville contemporaine. Giandomenico Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, cit., p. 18.

<sup>199</sup> Cf. Barbara Meazzi, « Il ventre della città nel giallo contemporaneo: Torino, Bologna e Napoli », cit., p. 120.

<sup>200</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Et maintenant que les bois et les marécages n'existent plus, maintenant que l'espace cosmique même semble proche, la *moitié sombre* dans laquelle l'image des monstres de l'extérieur a été projetée dans nos propres rues, et est dans nos propres villes, en nous-mêmes, dans notre cœur et

La nature a été domestiquée, la forêt a perdu ses ténèbres, ses mystères ; les bois sacrés des anciens, refuges de toutes les énigmes, ne sont plus. Comme l'explique Francis Lacassin, « D'autres jungles, plus sinistres, ont poussé. Jungles de pierre, hantées non par des monstres anthropomorphes ou des magiciens imaginatifs, mais par des monstres humains cupides et cruels<sup>201</sup> ».

## 1.2. Déshumanisation : l'omniprésence des non-lieux

L'un des traits marquants du paysage noir contemporain, après les dichotomies ville/campagne et centre/périphérie, est la présence de la dichotomie lieux / non-lieux, en se référant aux deux concepts proposés par Marc Augé dans son travail *Non-Lieux* (1992), qui peuvent être appliquées aussi au genre noir. Selon l'anthropologue français, le lieu a trois particularités : il est *identitaire*, c'est-à-dire qu'il marque l'identité de ceux qui y vivent, *relationnel*, dans le sens qu'il identifie les relations réciproques entre les sujets selon leur appartenance commune, et *historique*, parce qu'il rappelle à l'individu ses racines. Les exemples des lieux les plus connus sont les maisons, les restaurants, les cafétérias, les prisons, etc. D'autre côté, les non-lieux ont des caractéristiques opposées : ils ne fournissent pas d'identité, ils ne sont ni relationnels ni historiques. Ce sont des lieux consacrés au transport, au transit, au commerce, au loisir, des passages dépersonnalisés et anonymes, interchangeables, construits de manière standardisée et égales dans tous les pays du monde, qui caractérisent la ville postmoderne. Ils sont constitués d'hypermarchés, d'autoroutes, de gares, d'aéroports, de trains, d'avions... . Chaque ville contemporaine peut être vue comme un éclatement de lieux et de non-lieux, un inventaire d'espaces intertextuels, sujet à démultiplication.

Dans le roman noir contemporain, on assiste à l'apparition d'une myriade de non-lieux, en raison de la volonté des auteurs de souligner leur caractère d'espaces non identitaires. Parfois, même les lieux se transforment en non-lieux, surtout dans les romans limousins. Dans *Rendez-vous avec le tueur* de Franck Linol, l'inspecteur Dumontel constate que l'entrée du Lycée Renoir de Limoges « ressemblait désormais à tous les halls des bâtiments publics. On ne savait plus si on pénétrait dans un hôpital, l'hôtel des impôts ou un bureau de l'A.N.P.E<sup>202</sup> ».

---

dans notre esprit que nous allons chercher les monstres du nouveau millénaire . Carlo Lucarelli, Massimo Picozzi, *Serial killer. Storie di ossessione omicida*, Milano, Mondadori, 2003, p. 6.

<sup>201</sup> Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1993 [1974], p. 25.

<sup>202</sup> Franck Linol, *Rendez-vous avec le tueur*, « Meurtres en Limousin », Geste, La Crèche, 2011, p. 93.

D'ailleurs, dans *Asile zéro* de Cyril Herry, le vieil hôpital de Limoges, « Il ne s'agissait plus d'un hôpital à proprement parler, mais d'un espace soumis à un autre temps. Une sorte de non-lieu où ces squats étaient apparus de façon logique, comme des champignons sur des corps délaissés<sup>203</sup> ». L'emploi de cette image des « corps délaissés » suggère et remarque une subtile référence avec l'un des thèmes fondamentaux du genre noir : la découverte du corps de la victime, souvent abandonné ou caché dans un endroit.

Comme Elisabetta Mondello le souligne, ces non-lieux dans la ville sont des « spazi senza tempo, che hanno tutti un'aria di déjà-vu<sup>204</sup> ». Est évident le déplacement de l'attention sur des parties individuelles de l'environnement urbain qui sont plus susceptibles de s'adapter aux caractéristiques du non-lieu. Les aéroports, les chaînes hôtelières, les autoroutes, les supermarchés et les parkings décrits dans les romans noirs offrent les mêmes garanties d'anonymat et donnent aux villes contemporaines une image uniforme et dépourvue des références historiques et culturelles. Les villes perdent ainsi leur identité reconnaissable, elles sont démunies de leur image d'identification, pour la description de laquelle la langue littéraire actuelle ne fournit pas les instruments nécessaires, empêchant le recouvrement de son image authentique.

L'architecture moderne, faite de blocs, de bureaux, de grands magasins, qui ont la fonction fondamentale de conteneurs fonctionnels, donnent au paysage des trois villes un aspect fade et uniforme. Fred, un des protagonistes de *Le linceul de l'aube* de Joël Nivard, regarde par la fenêtre de son habitation chez Rue Eugène Jamot à Limoges et distingue une icône exemplaire de ville contemporaine, caractérisée par la présence obsessive du béton et des non-lieux : « La structure en béton du centre Saint Martial en face. Le parking. Vide. Des espaces éclairés. Tâches claires. Découpées dans l'aridité du ciment<sup>205</sup> ». Dans *Le vol de l'Ange* de Franck Linol, l'espace urbain est aussi détestable, caractérisé par une grisaille qui influence l'état d'esprit des personnages :

Il la vit sortir de son quartier fait de cubes de béton. Territoire disqualifié, île gorgée de mythes où des existences incertaines luttèrent pour survivre, sans autre ambition que de tuer les jours les uns après les autres<sup>206</sup>.

---

<sup>203</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges, cit.*, p. 155.

<sup>204</sup> En français [c'est nous qui traduisons] : « espaces intemporels, qui ressemblent tous à déjà-vus ». Elisabetta Mondello (éd.), *Roma Noir 2007. Luoghi e nonluoghi nel romanzo nero contemporaneo, cit.*, p. 107.

<sup>205</sup> Joël Nivard, *Le linceul de l'aube, cit.*, p. 27.

<sup>206</sup> Franck Linol, *Le vol de l'Ange*, Geste, La Crèche, 2013, p. 277.

L'absence de contact avec l'environnement alentour, où « Les rues serpentaient au travers de cet agglomérat de blocs de béton<sup>207</sup> », constitue un aspect essentiel de ces bâtiments qui ont fait oublier aux habitants l'écologie plus large qui entoure la topographie des bâtiments, effaçant la conscience et le respect de son existence même<sup>208</sup>. Les habitants déportés dans ces périphéries dépourvues d'urbanité sont en proie à la tristesse, à la résignation. Le protagoniste de *La morsure du silence* réfléchit sur la possibilité de se suicider et il conclut : « Se jeter par la fenêtre ? Mais il réalisait chaque fois qu'il habitait au premier étage d'un immeuble gris, dans un quartier gris<sup>209</sup> ». C'est une vie grise qui n'a rien à envier à la mort. Pareillement, dans *Passé décomposé* de Christian Viguié, la grisaille et les bâtiments de la ville deviennent une chose unique : « Les immeubles de Limoges s'imprimèrent dans la grisaille<sup>210</sup> ». Grisaille uniforme qui domine : un portrait qui rappelle celui de Bologne dans *L'ora nera (L'heure noire)* de Matteo Bortolotti, où « La cappa di smog sopra la città è una macchia grigia che sembra schiacciare i palazzi sotto di essa<sup>211</sup> ». Un coup d'œil superficiel sur la Thessalonique de Petros Martinidis capturerait l'image analogue d'une métropole submergée de voitures, congestionnée par la circulation et étouffée par le smog ; un lieu obscur, affreux, qui « βρομούσε καυσαέριο, το τσιμέντο κατάπινε τα πάντα<sup>212</sup> », une ville qui semble une mer infinie de béton à cause de la construction excessive qui a traversé toute son histoire contemporaine et l'absence conséquente, presque totale, d'espaces verts et ouverts. Les descriptions de la ville insistent sur des détails menaçants, qui véhiculent une idée de fermeture, de manque d'air, presque d'asphyxie, comme dans le mots de Nikos Olmezoglou dans le roman *Μοιραίοι αντικατοπτρισμοί (Reflets du destin)* :

Δρόμοι που ήταν φτιαγμένοι να περιβάλλονται από διώροφα σπιτούδια με αυλές και να τους ξεσηκώνει πού και πού το πέρασμα το αραμπά, απέκτησαν εξάωρες πολυκατοικίες. Τα δρομάκια πνίγηκαν στο πανδαιμόνιο. Κατάντησαν άσχημα, ανήλιαγα, ασφυκτικά<sup>213</sup>.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>208</sup> Cf. Paul Connerton, *Come la modernità dimentica*, Einaudi, Torino, 2010 [2009], pp. 46-47.

<sup>209</sup> Franck Linol, *La morsure du Silence*, Geste, La Crèche, 2012, p. 8.

<sup>210</sup> Christian Viguié, *Passé décomposé*, *cit.*, p. 192.

<sup>211</sup> En français [c'est nous qui traduisons] : « Le capot de smog au-dessus de la ville est une tache grise qui semble écraser les bâtiments en dessous ». Matteo Bortolotti, *L'ora nera*, *cit.*, p. 177.

<sup>212</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « avait une odeur de gaz d'échappement, le ciment avalait tout ». Sofia Nikolaïdou, *Χορεύουν οι ελέφαντες*, Metechmio, Athènes, 2012, p. 119.

<sup>213</sup> En français : « Les rues avaient été conçues pour être bordées de petites maisons de deux étages avec des cours intérieures. Le passage d'une charrette de temps en temps y était un événement. On a construit des résidences de six étages et les rues ont été envahies par une agitation infernale. Elles sont devenues sans beauté, sans soleil, sans air ». Petros Martinidis, Nefeli, Athènes, 2003, p. 34, trad. Henri Tonnet, *Reflets du Destin*, L'Harmattan, Paris, 2013, p. 24.

Dans ces espaces urbains dans lesquels on construit sans aucune logique esthétique, une fonction fondamentale est assignée aux jonctions passagères entre des zones relativement stationnaires. L'exemple le plus frappant est l'aéroport, qui est devenu un nouveau type de carrefour, une sorte de ville en miniature, un concentré de toutes les villes abstraites de toute spécificité historique et culturelle, de toute stratification temporelle. Ici, l'environnement est immense et les protagonistes sont plongés dans une forêt d'avertissements, de rappels, de communiqués. Giorgia Cantini, la détective de Grazia Verasani, voit l'aéroport de Bologne comme un « spazio aseptico—un misto di plastica e acciaio—affollato di turisti e personale<sup>214</sup> ». L'aéroport, avec ses *duty free shops*, ses boutiques et ses restaurants, est également devenu un lieu de consommation important, comme l'aéroport de Thessalonique dans le roman de Giorgos Polyraakis *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού* (*Crime dans la rue Palaion Patron Germanou*) ; il n'est pas seulement un non-lieu mais une véritable concentration de non-lieux, et comprend dans son territoire parking, fast-food, magasins :

Έφτασε στο πάρκινγκ του αεροδρομίου λίγα λεπτά πριν από τις έξι και, έχοντας δύο ολόκληρες ώρες στη διάθεσή του, ανέβηκε κατευθείαν στο Goodys, παρακαλώντας καθώς ανέβαινε τις σκάλες να έβρισκε κάποιο ελεύθερο τραπέζι, δίπλα στη τζαμαρία, με θέα την πίστα<sup>215</sup>.

Les non-lieux sont nés pour faciliter le déplacement, et donc la consommation, dans une réalité de dimensions planétaires. Toutefois, dans les romans considérés, au lieu de favoriser la consommation et la circulation, les non-lieux semblent souvent entraver la circulation des personnages et même l'expansion de la ville, comme l'aéroport de Thessalonique dans *Δεύτερη φορά νεκρός* (*Mort pour la deuxième fois*) de Petros Martinidis : « όσες βελτιώσεις να του κάνουν, παραμένει προβληματικό κι επί πλέον εμποδίζει τη φυσική επέκταση της πόλης προς ανατολάς<sup>216</sup> ».

Les personnages éprouvent des sensations négatives et opprimantes face aux non-lieux dont ils sont entourés dans la ville. La détective Giorgia Cantini, au lieu de profiter des services fournis par la Bologne contemporaine, désire seulement fuir « lontano dalla città e dal suo clima

---

<sup>214</sup> En français [c'est nous qui traduisons] : « espace aseptique- un mélange de plastique et d'acier- bondé de touristes et de personnel ». Grazia Verasani, *Velocemente da nessuna parte*, Mondadori, Milano, 2006, p. 7.

<sup>215</sup> En français [c'est nous qui traduisons] : « Il est arrivé au parking de l'aéroport quelques minutes avant six heures et, ayant eu deux heures complètes disponibles, est monté directement au resto fast-food Goodys, espérant, en montant les escaliers, de trouver une table libre à côté du vitrage donnant sur la piste ». Giorgos Polyraakis, *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού*, cit., p. 151.

<sup>216</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « quelles que soient les améliorations qu'il y apporte, il reste problématique et il entrave encore l'extension naturelle de la ville à l'est ». Petros Martinidis, *Δεύτερη φορά νεκρός*, Nefeli, Athènes, 2002, p. 212.

umido, lontano da ipercoop, banche, pizzerie d'asporto, uffici postali, burocrazie incomprensibili<sup>217</sup> ». Les non-lieux lui rendent la ville hostile, compliquée, aliénante, et ces sentiments sont partagés avec sa secrétaire, Genzianella, qui déclare aussi de ne pas tolérer

l'ansia della gente, dice, la fretta, [...], i Mac Book sui tavolini unti di un McDonald's, i tramonti nascosti da palazzoni di trenta piani, [...], le vetrate scorrevoli, il rumore incessante del traffico, la pacchianeria dei centri commerciali<sup>218</sup>.

Pareillement Lilly, copine de Luis, protagoniste disparu du roman *Oxymort* de Franck Bouysse, entre dans le supermarché Monoprix pour acheter tout ce que son copain aimait, mais elle ne peut pas fuir son angoisse et se sent perdue : « Lilly entre dans le magasin, attrape au passage un panier, puis déambule dans les allées, comme si son salut pouvait se trouver quelque part au sous-sol d'un supermarché<sup>219</sup> ». Le magasin constitue une parenthèse aliénante dans la vie quotidienne de la femme : « En sortant du Monoprix, Lilly a la sensation d'être au-delà du cercle polaire<sup>220</sup> ». Limoges est une ville en mouvement constant, avec une incroyable et étrange capacité de redimensionner ses espaces, de les amplifier, de les intensifier, de donner l'impression que leurs contours se déplacent à une vitesse disproportionnée qui écrase celui qui est à l'intérieur, comme Bologne dans *Almost blue* de Carlo Lucarelli:

[...] all'improvviso, di colpo, le sembrò che il parcheggio di piazza Roosevelt si allargasse attorno a lei e Bologna diventasse grandissima, una città immensa che si dilatava all'infinito, velocissima e lei al centro, da sola, sola, con le mani affondate nelle tasche del bomber e quella voglia di piangere che le si stringeva sulle labbra<sup>221</sup>.

---

<sup>217</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « loin de la ville et de son climat humide, loin des hypermarchés, des banques, des pizzerias à emporter, des bureaux de poste, des bureaucraties incompréhensibles ». Grazia Verasani, *Velocemente da nessuna parte*, cit., p. 200.

<sup>218</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « l'angoisse des gens, dit-elle, la hâte, [...], les Mac Books sur les tables grasses d'un McDonald's, les couchers de soleil cachés par des immeubles de trente étages, [...], les fenêtres coulissantes, le bruit incessant de la circulation, le collant des centres commerciaux ». Grazia Verasani, *Senza ragione apparente*, Feltrinelli, Milano, 2015, p. 22.

<sup>219</sup> Franck Bouysse, *Oxymort*, cit., p. 79.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>221</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Soudain, il lui sembla que le parking de Piazza Roosevelt s'élargissait autour d'elle et que Bologne devenait très grande, une immense ville qui s'étendait sans fin, très vite et elle au centre, seule, seule, avec ses mains enfoncées dans les poches du blouson et ce désir de pleurer qui se resserrait sur ses lèvres ». Carlo Lucarelli, *Almost blue*, cit., p. 31.

Bologne est présentée comme un symbole de la ville postmoderne : un espace en transition caractérisé par des transformations constantes et des identités insaisissables<sup>222</sup>, une ville non représentée qui devient dynamique, convulsive, sans forme, une ville sans visage ni corps. Le gigantesque parking, non-lieu par excellence, prend une dimension onirique-fantastique et tend à se transformer en un carrousel tourbillonnant qui risque de détruire le désir de savoir et de découvrir de l'inspectrice Grazia Negro<sup>223</sup>. Ceci n'est pas le seul cas d'utilisation d'une description fantastique pour les non-lieux, qui parfois, surtout dans les romans limousins, acquièrent des caractéristiques qui renvoient à la science-fiction. Dans *Carole, je vais te tuer !* de Franck Linol, « le building hospitalier constitué de blocs en béton de hauteurs différentes avait des airs de vaisseau spatial<sup>224</sup> ». Et Cosima Young, protagoniste d'*Asile zéro* de Cyril Herry, décrit ainsi l'entrée aux Archives départementales : « Sous cet angle et dans la brume matinale diluée à la chaleur croissante, son béton brut, ses vitres et ses canalisations lui donnaient l'allure d'un vaisseau futuriste fantôme<sup>225</sup> ». Ces non-lieux garantissent aux personnages une parenthèse dans la vie normale, ils les éloignent du monde; dans leur quasi-irréalité, ils deviennent des espaces d'évasion de la réalité.

Les non-lieux ne sont pas utilisés comme de simples scénarios ou des scènes occasionnelles de différentes histoires, ni avec la fonction de décors purs. Parfois, surtout les parkings, ils deviennent véritables lieux du crime ou de la découverte des criminels. Dans le roman de Lucarelli *Il sogno di volare (Le rêve de voler)*, le crime est constitué d'« un omicidio a Bologna, nel parcheggio sotterraneo dell'autostazione. Brutale, efferato, dettagli irripetibili<sup>226</sup> », alors que dans *La onzième carcasse* de Franck Linol un témoin affirme avoir vu une fillette disparue « sur le parking de l'aire des « "Portes de Corrèze", sur l'A 20, à une quarantaine de bornes au sud de Limoges<sup>227</sup> » et dans *Oxymort* de Franck Bouysse on retrouve un indice important, « une voiture dans le parking souterrain de la médiathèque<sup>228</sup> ». Dans *Carole, je vais te tuer!* de Franck Linol deux infirmières, Carole Reignier et Eliane Jarry, sont retrouvées assassinées sur le « parking du CHU<sup>229</sup> ». La victime du roman *Senza ragione apparente (Sans raison apparente)* de Grazia Verasani « si è ritrovata con un coltello piantato dritto nel cuore

<sup>222</sup> Cf. Laura Eugenia Tudoras, « *Bologna* en la Postmodernidad: un laberinto urbano de imágenes sonoras », *cit.*, p. 197-205.

<sup>223</sup> Cf. Walter Geerts, « La pittura dei paesaggi del noir », *cit.*, p. 75.

<sup>224</sup> Franck Linol, *Carole, je vais te tuer !*, Geste, La Crèche, 2012, p. 82.

<sup>225</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, *cit.*, p. 11.

<sup>226</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « un meurtre à Bologne, dans le parking souterrain de la gare routière. Détails brutaux, odieux et irremplaçables ». Carlo Lucarelli, *Il sogno di volare*, *cit.*, p. 174.

<sup>227</sup> Franck Linol, *La onzième carcasse*, *cit.*, p. 91.

<sup>228</sup> Franck Bouysse, *Oxymort*, *cit.*, p. 45.

<sup>229</sup> Franck Linol, *Carole, je vais te tuer !*, *cit.*, p. 195.

mentre sceglieva una vaschetta di gelato nel reparto surgelati di un minimarket<sup>230</sup> », alors que son assassin « lo avevano trovato a notte fonda, seduto nel terminal semideserto dell'aeroporto Marconi [...]»<sup>231</sup> ». Dans le roman *Un giorno dopo l'altro* (*Un jour après l'autre*) de Carlo Lucarelli, Grazia Negro chasse un tueur appelé Pit Bull le long de la Via Emilia. Une partie de l'action se déroule sur l'autoroute, dans l'Autogrill et à l'aéroport, des non-lieux aliénants où l'assassin, également aliéné, se déplace<sup>232</sup> :

Autostrada, una geografia che non segue il paesaggio ma lo taglia e che può essere disegnata come un albero da bambini: con due righe parallele e righine singole che se ne distaccano, tutte uguali a parte l'indicazione sul cartello dell'uscita<sup>233</sup>.

L'autoroute conçue comme un réseau de liaisons rapides est étrangère au paysage, elle change de perception, elle n'est pas un lieu de rencontre, elle fait disparaître toute trace et disparaît sans laisser de trace<sup>234</sup>. Si l'autoroute dans *Un giorno dopo l'altro* devient une idée géométrique et abstraite, dépourvue d'histoire et de culture, dans la collection d'histoires *Autosole*, où les protagonistes sont des automobilistes bloqués sur l'autoroute, elle est représentée comme un être vivant, un serpent :

L'autostrada diventa un serpente dalle scaglie fitte, che lentamente si allunga, si stende, abbagliante di riflessi, e attende, immobile, sotto al sole, respirando piano al ritmo roco dei motori accesi<sup>235</sup>.

Grâce à l'allitération et à l'emploi de la lettre « r » (« ritmo roco dei motori accesi »), en lisant ce passage on peut presque sentir le « serpent » respirer au rythme des moteurs des voitures. L'autoroute est même personnalisée et devient partie d'un corps humain imaginaire,

---

<sup>230</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « elle s'est retrouvée avec un couteau coincé droit dans le cœur tout en choisissant un plateau de crème glacée dans le rayon des surgelés d'une supérette ». Grazia Verasani, *Senza ragione apparente*, cit., p. 17.

<sup>231</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « ils l'avaient trouvé tard dans la nuit, assis dans le terminal semi-désert de l'aéroport Marconi ». *Ibid.*, p. 18.

<sup>232</sup> Cf. Barbara Pezzotti, *The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction: A Bloody Journey*, cit.

<sup>233</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Autoroute, une géographie qui ne suit pas le paysage mais le coupe et peut être conçue comme un arbre dessiné par un enfant : avec deux lignes parallèles et des lignes simples qui se séparent, tout de même à l'exception de l'indication sur le panneau de sortie ». Carlo Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro*, Torino, Einaudi, 2000, p. 177.

<sup>234</sup> Cf. Francesca Gatta, « Autostrada », dans Gian Mario Anselmi, Gino Ruoizzi et al. (éds.), *Luoghi della letteratura italiana*, cit., p. 18.

<sup>235</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « L'autoroute devient un serpent aux écailles épaisses, qui s'étire lentement, s'étale, éblouit de reflets, et attend, immobile, sous le soleil, respirant lentement au rythme rude des moteurs allumés ». Carlo Lucarelli, *Autosole*, Rizzoli, Milano, 2006 [1998], p. 48.

alors que l'Autogrill est présenté de façon ironique, à travers l'accumulation qui souligne la confusion qui y règne :

Con l'autostrada intasata peggio delle arterie di un ottantenne, hanno pensato tutti di fermarsi lì in attesa che la coda si sblocchi e adesso la cassa, la macchina del caffè, la spina delle coche, il banco dei camogli e il rullo dei gratta e vinci sono presi d'assedio da un'orda armata di scontrino<sup>236</sup>.

L'Autogrill, non-lieu emblématique, est un espace non permanent, non habituel, destiné à partager le destin de chaque objet de consommation, c'est-à-dire à suivre le changement périodique des tendances collectives, à ne durer pas longtemps, exactement comme une « carte à gratter ». Par ailleurs, l'autoroute est comparée à l'artère d'un vieux corps humain, et déjà dans le mot « circulation » il y a une métaphore qui va avoir des conséquences sur l'imaginaire urbain : comme la circulation du sang dans le corps, la circulation dans la ville semble indispensable au maintien de la vie urbaine. D'ailleurs, les clients de l'Autogrill deviennent une « horde » impersonnelle : l'acquisition des caractéristiques humaines de la part des non-lieux procède parallèlement avec une déshumanisation des personnages qui les utilisent, et cela aussi dans d'autres romans bolognais. Le boulevard périphérique de Bologne est décrit par Marilù Oliva comme « una cannuccia intasata da bricioline di pane<sup>237</sup> », alors que les automobiles dans un parking « paiono relitti nell'oceano<sup>238</sup> » et le bruit de la rue, par Lorian Macchiavelli et Sandro Toni, « è più il bollire di un immenso calderone con il coperchio, che il suono di un mondo che vive<sup>239</sup> ». Par ailleurs, les êtres humains apparaissent fréquemment comme des insectes ou des animaux. Dans la Limoges de Franck Bouysse les individus qui se déplacent dans ses rues sont de « petits insectes bariolés, apeurés par l'obscurité du dehors qui leur tend les bras et qu'ils sont pressés de fuir<sup>240</sup> ». Ce regard d'entomologiste est présent aussi dans les mots du commissaire Varlaud, héros de Joël Nivard, qui en entrant dans la ville « trouvait que

---

<sup>236</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Avec l'autoroute obstruée plus que les artères d'un octogénaire, ils ont tous pensé s'arrêter là, en attendant que la queue se libère et maintenant la caisse, la machine à café, la manette du coca-cola à la pression, le comptoir des sandwichs et le rouleau des cartes à gratter sont assiégés par une horde armée de reçus ». *Ibid.*, p. 25.

<sup>237</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « une paille bouchée de miettes de pain ». Marilù Oliva, *¡Tù la pagaràs!*, *cit.*, p. 67.

<sup>238</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « ressemblent à des épaves dans l'océan ». *Ibid.*, p. 33.

<sup>239</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « c'est plus l'ébullition d'un immense chaudron avec le couvercle que le bruit d'un monde qui vit ». Lorian Macchiavelli, Sandro Toni, *Sarti Antonio e l'assassino*, Mondadori, Milano, 2004, p. 377.

<sup>240</sup> Franck Bouysse, *Oxymort*, *cit.*, p. 52.

la différence entre lui et un hanneton, à part la saison, ne tenait qu'à un fil<sup>241</sup> ». Dans *Little Bighorn*, le personnage de Camarade marche sous la pluie et « Sa démarche lourde le trimballe d'un bord à l'autre, comme un albatros ivre<sup>242</sup> ». Dans *Passé décomposé* de Christian Viguié, « La nuit avait éveillé autour de lui des lucioles mécaniques dévorant l'asphalte. Il appartenait à cet étrange manège guidé par une unique loi : être avalé par la ville ou recraché comme ceux qui venaient d'en face<sup>243</sup> », alors que les personnes qui se promènent dans la Bologne de Roberto Carboni dans la nuit devient une « fauna notturna<sup>244</sup> ». On voit donc comment la déshumanisation des personnes qui fréquentent les non-lieux dans les romans limousins est accompagnée par la perte de leur capacité de choisir. L'homme contemporain, continuellement aux prises avec une réalité en évolution qui offre à la fois des milliers de stimuli, ne se sent plus capable de décider son parcours et il choisit de ne pas choisir, de se déplacer au hasard, comme l'inspecteur Bélony, protagoniste du roman *Orphelines* de Franck Bouysse :

Me promener au hasard supposerait que ma propre volonté puisse me désertir à un moment ou à un autre. Pourtant, je choisis de suivre qui je veux, ou de ne suivre personne. Je choisis de tourner à l'angle de cette rue-là, ou de continuer tout droit<sup>245</sup>.

Sur l'autoroute, Bélony parle avec sa collègue Marie Délançon, et ils notent que la plupart des conducteurs sont sur la file du milieu. Marie commente : « — Justement, la file du milieu ne mène nulle part, elle conduit à ne pas choisir, à pouvoir bifurquer si on se trompe, vitesse moyenne, ni trop lente, ni trop rapide<sup>246</sup> ».

La métaphore du mouvement éternel, de l'impossibilité de s'arrêter, de l'absence de sens du chemin et, par conséquent, de l'inconsistance même de la vie moderne, est incarnée tant par l'autoroute que par les lieux de départ, desquels les romans noirs contemporains des trois pays tirent une image obsédante et insistante. En fait, leur protagonistes sont continuent en mouvement, à travers taxis, trains et métros, souvent bondés et chaotiques, et ils sont caractérisés par la même indifférence à la réalité, par un sens d'ennui, de désintérêt. Dans la Thessalonique de *Δεύτερη φορά νεκρός* (*Mort pour la deuxième fois*) de Petros Martinidis :

---

<sup>241</sup> Joël Nivard, *Le linceul de l'aube*, cit., p. 266.

<sup>242</sup> *Idem*, *Little Bighorn. Un été en Limousin*, Geste, La Crèche, 2015, p. 7.

<sup>243</sup> Christian Viguié, *Passé décomposé*, cit., p. 224.

<sup>244</sup> « faune nocturne ». Roberto Carboni, *Alle spalle del Nettuno*, Cicogna Editore, Bologna, 2012, p. 153.

<sup>245</sup> Franck Bouysse, *Orphelines*, cit., p. 101.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 85.

Στη στάση των λεωφορείων που χρησιμοποιούσα κι εγώ κάποτε, εξακολουθούσε να συνωστίζεται πλήθος κόσμου που αγνοούσε αν το επόμενο λεωφορείο θα εμφανισθεί σε πέντε ή σε πενήντα λεπτά<sup>247</sup>.

Dans *Mala Suerte* de Marilù Oliva, l'indifférence s'étend aux autres personnes qui se servent des transports en commun ; les passagers sont victimes d'une aliénation routinière, d'un hébètement collectif qui les rend insensibles à la réalité :

Sono quasi le dodici, l'autobus è gremito. La gente non scorre e anziché fare spazio ai nuovi passeggeri se ne sta lì con la faccia imbambolata a contare chi non riesce a salire<sup>248</sup>.

Des individus anonymes se déplacent dans les rues de la ville et peuvent être observés, espionnés, jugés sans se rapporter à eux. La difficulté de trouver une place dans ces villes pleines de foule peut être lue métaphoriquement dans la difficulté emblématique, exprimée par les protagonistes des romans, de trouver un parking dans la ville. À Thessalonique Alexis Olmezoglou, le jeune journaliste protagoniste de *Ο Θεός φυλάει τους άθεους* (*Dieu protège les athées*) de Petros Martinidis « Προτίμησε να παρκάρει στο Πανεπιστήμιο. Σαββατόβραδο, θα ήταν αδύνατο να βρει κάτι πιο κοντά στο κέντρο<sup>249</sup> ». Dans *Κατά συρροήν* (*L'Accomplissement*), c'est une femme qui rencontre des difficultés à se garer :

Είχε ανηφορίσει την Κόκκαλη, μεταξύ Μεγάλου Μουσικής και Αμερικανικής Πρεσβείας, και προσπερνώντας τη Δεινοκράτους, είχε μπει στο στενό της Δημοχάρους, ελισσόμενη εξαιρετικά ανάμεσα στα παρκαρισμένα αυτοκίνητα, που ίσα ίσα άφηναν χώρο για έναν διερχόμενο<sup>250</sup>.

---

<sup>247</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « À l'arrêt de bus que j'utilisais, il y avait encore des foules de gens qui ne savaient pas si le prochain bus arriverait dans cinq ou cinquante minutes ». Petros Martinidis, *Δεύτερη φορά νεκρός*, *cit.*, p. 43.

<sup>248</sup> En français [c'est nous qui traduisons] : « Il est presque midi, le bus est plein à craquer. Les gens ne coulent pas et au lieu de faire de la place pour de nouveaux passagers, ils se tiennent là, le visage hébété, en comptant ceux qui ne peuvent pas monter ». Marilù Oliva, *Mala suerte*, *cit.*, p. 44

<sup>249</sup> En français [c'est nous qui traduisons] : « Il a préféré se garer à l'université. Samedi soir, il serait impossible de trouver quelque chose de plus près du centre ». Petros Martinidis, *Ο Θεός φυλάει τους άθεους*, Athènes, Nefeli, 2006, p. 203.

<sup>250</sup> En français [c'est nous qui traduisons] : « Elle avait gravi la rue Kokkali, entre l'Auditorium et l'Ambassade américaine et, dépassant la rue Dinokratous, elle était entrée dans la ruelle Dimocharous, en slalomant avec virtuosité entre les voitures en stationnement qui laissaient juste la place pour le passage d'une voiture ». *Idem*, *Κατά συρροήν*, Athènes, Nefeli, 1998, p. 108, trad. Henri Tonnet, *L'Accomplissement*, Nefeli, Athènes, 2018, pp. 113-114.

Se garer implique une habilité exceptionnelle, une capacité à se trouver une place ou même à la créer. Dans le roman de Carlo Lucarelli *Un giorno dopo l'altro* (*Un jour après l'autre*) les personnes se volent les places de parking à Bologne :

Passò lungo una fila di camion parcheggiati sul bordo della piazzola e accelerò per inserirsi in un posto libero sotto una tettoia di paglia, rubandolo a una Punto che si era fermata per lasciar passare tre ragazzi che stavano correndo in ritardo verso il barrito bitonale di un pullman pronto a partire<sup>251</sup>.

Dans *Sarti Antonio e l'assassino* (*Sarti Antonio et l'assassin*) de Lorian Macchiavelli et Sandro Toni, l'agent Felice Cantoni « si guarda attorno, fa il giro della piazza dinanzi al tribunale, ma non c'è un posto a pagarlo. Normale in una città come Bologna, costruita a misura di somaro. O di cavallo<sup>252</sup> ». Et à Limoges aussi, dans *Rendez-vous avec le tueur* de Franck Linol, « Quel que soit le jour, quelle que soit l'heure, le stationnement au CHU pose toujours problème<sup>253</sup> ».

Les romans noirs contemporains des trois pays mettent ainsi en scène des sujets désorientés et solitaires, résultat du profond changement socio-anthropologique qui s'est opéré dans la société d'aujourd'hui. En fait, les non-lieux sont les responsables de l'annulation du paysage au sens traditionnel, historique et culturel ; ces endroits aseptiques et anti-idylliques sont peuplés d'une variété hétérogène de personnes déroutées, qui ressemblent davantage à des insectes, des animaux ou même des êtres inanimés. Si les bâtiments, leurs formes et les objets qu'ils encadrent ne permettent plus de distinguer une ville de l'autre et parlent la nouvelle langue de la ville, cela signifie que l'autre langue, celle utilisée chez les hommes à des fins de communication, est profondément aliénée<sup>254</sup>, déshumanisée. La foule anonyme dépourvue d'individualité s'oppose aux individualités qui habitent les bureaux et les maisons, alors que la plénitude des lieux se rétorque au trop-plein—qui équivaut au vide—des non-lieux<sup>255</sup>.

---

<sup>251</sup> En français [c'est nous qui traduisons] : « Il passa devant une rangée de camions garés sur le bord du terrain et accéléra pour s'insérer dans un endroit vacant sous un toit de chaume, le volant à un point qui s'était arrêté pour laisser passer trois garçons qui couraient tard vers la barre à double canon d'un bus prêt à partir ». Carlo Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro*, cit., p. 75.

<sup>252</sup> En français [c'est nous qui traduisons] : « il regarde autour de lui, fait le tour de la place devant la cour, mais il n'y a pas de place pour le payer. Normal dans une ville comme Bologna, construit sur une taille d'âne. Ou de cheval ». Lorian Macchiavelli, Sandro Toni, *Sarti Antonio e l'assassino*, cit., p. 31.

<sup>253</sup> Franck Linol, *Rendez-vous avec le tueur*, cit., p. 244.

<sup>254</sup> Cf. Walter Geerts, « La pittura dei paesaggi del noir », cit., p. 82.

<sup>255</sup> Cf. Elisabetta Mondello, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*, cit., p. 104.

### 1.3. Désorientation : les labyrinthes et les pièges urbains

La destruction urbaine et la spéculation de la construction imposent la diffusion d'espaces méconnaissables, même dans des situations sociales et géographiques diverses. En effet, les détectives, les policiers et les meurtriers, toujours en mouvement à travers les villes, sont contraints à faire face à la perte de points de référence. L'impression des protagonistes des romans noirs étudiés est celle d'être dans des villes fantômes dont les rues sont des labyrinthes qui ne mènent nulle part, qui sont perdus dans rien, des villes qui semblent ne pas arrêter leur territoire dans des limites géographiquement établies, comme Bologne dans le roman de Carlo Lucarelli *Almost blue* :

Ci sono strade nel centro di Bologna che, imboccate da una parte, finiscono in via Indipendenza [...]. Imboccate dall'altra, invece, non portano a niente, ad altre vie, sempre più piccole, che piegano ad angolo e poi si perdono<sup>256</sup>.

La désorientation dans ces espaces méconnaissables s'accompagne de l'angoisse de se déplacer dans une ville devenue également inconnue, où la solitude est multipliée et tout est perçu comme étrange, étranger, dépourvu de sens et de références. Enrico, ex-détenu qui se trouve à jouer le rôle de détective dans le roman de Roberto Carboni *Nero bolognese (Noir bolognais)*, « Percorse strade che si rimpicciolivano quasi a ogni incrocio, fino a diventare una striscia d'asfalto sconnessa [...] »<sup>257</sup>. Pareillement, le protagoniste de *Σύρριζα*<sup>258</sup> (*De très près*) de Petros Martinidis déclare : « χάθηκα σε μία λάθος στροφή. Με το σκοτάδι ο οικισμός γινόταν πιο δαιδαλώδης από όσο τον ήξερα<sup>259</sup> », alors que les personnages du roman de Giorgos

---

<sup>256</sup> En français : [C'est nous qui traduisons] « Il y a des rues dans le centre de Bologne qui, d'un côté, se terminent dans la Via Indipendenza [...]. D'un autre côté, en revanche, elles ne mènent à rien, à d'autres rues, toujours plus petites, qui se plient à angle et ensuite se perdent ». Carlo Lucarelli, *Almost blue*, cit., p. 161.

<sup>257</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il a parcouru des routes qui se rétréciraient à presque toutes les intersections, jusqu'à ce qu'elles deviennent une bande d'asphalte rugueuse [...] ». Roberto Carboni, *Nero bolognese*, Dalila Sottani Editrice, Sasso Marconi, 2011, p. 185.

<sup>258</sup> Le titre de ce roman propose un jeu de mots entre « Syrriza » (*De très près*) et « SYRIZA », le nom du parti politique fondé par Alexis Tsipras et gagnant aux élections 2014 (année de parution du roman), auquel Martinidis était extrêmement contraire. Comme l'explique l'auteur lui-même dans une interview au quotidien *To Βήμα* : « Το "σύρριζα" ταιριάζει σ' ένα τέτοιο μυθιστόρημα επειδή κατά κανόνα οι ντετέκτιβ περνάνε σύρριζα από τον θάνατο. Πάντως το ένα "ρ" του SYRIZA έπαιξε ρόλο ». En français (notre traduction) : « Le terme "syrriza" (de très près) s'inscrit dans un tel roman parce que les détectives passent généralement de très près la mort. Cependant, le single "r" des SYRIZA a joué un rôle ». Grigoris Bekos, « Πέτρος Μαρτινίδης: Σύρριζα από τη νομιμότητα », dans *To Βήμα*, 28/03/2015. Disponible en ligne : <https://www.tovima.gr/2015/03/28/society/petros-martinidis-syrriza-apo-ti-nomimotita/> (consulté le 12 février 2021).

<sup>259</sup> En français [c'est nous qui traduisons] : « Je me suis perdu au mauvais tour. Avec l'obscurité, le règlement est devenu plus dédaléen que je ne le pensais ». Petros Martinidis, *Σύρριζα*, Nefeli, Athènes, 2014, p. 101.

Martinidis *Από το πουθενά (ένα μοντέρνο νουάρ) (De nulle part (un noir moderne) )* se perdent aussi dans un labyrinthe urbain :

Οι οικοδομές άρχισαν να αραιώνουν, αν συνεχίζαμε ευθεία θα βγαίναμε στα νεκροταφεία. Καθόλου ευχάριστη σκέψη. [...] Μπλεχτήκαμε σε ένα λαβύρινθο στενών με χαμηλές πολυκατοικίες<sup>260</sup>.

Si les protagonistes des romans grecs sont perdus dans le réseau de routes courbes, comme des explorateurs perdus, l'expérience du labyrinthe urbain est partagée aussi par les personnages qui apparaissent dans les romans français. Si, dans *Little Bighorn* de Joël Nivard, les touristes à Limoges « sacs à dos, sandalettes au pieds, plan de la ville à la main, tentent de se repérer dans le dédale des ruelles du centre-ville<sup>261</sup> », Lilly, copine du protagoniste du roman *Oxymort* de Franck Bouysse, arrive à se perdre en se promenant dans la ville :

Elle marche longtemps, comme dans un labyrinthe, d'une démarche imprécise, changeant parfois de trottoir. Son corps en flash, lorsqu'elle passe devant des vitrines encore éclairées. Les boutiques se font de plus en plus rares, les rues de plus en plus sombres. Elle ne saurait dire comment elle est parvenue dans ce quartier du sud de la ville. Elle est épuisée, se sent incapable de rentrer à pied<sup>262</sup>.

Les itinéraires urbains semblent changer constamment leurs coordonnées vérifiables, ce qui rend l'orientation difficile et déroutante, comme si la ville elle-même changeait à volonté la direction d'une certaine section, permettant une direction différente pour le même itinéraire, selon le sens du déplacement<sup>263</sup>. L'intérieur de la ville, au lieu d'offrir un espace rassurant, est devenu une jungle inextricable dans laquelle la perte du sens de l'orientation correspond à la perte du manichéisme moral primaire qui prévoyait une distinction claire entre l'extérieur et l'intérieur, le bien et le mal<sup>264</sup>. De plus, le caractère labyrinthe du réseau routier est le terrain idéal pour la mise en scène des voies de recherche des enquêteurs ; dans cet espace

---

<sup>260</sup> En français [c'est nous qui traduisons] : «Elle avait gravi la rue Kokkali, entre l'Auditorium et l'Ambassade américaine et, dépassant la rue Dinokratous. Les bâtiments ont commencé à se diluer, si nous continuions tout droit, nous irions aux cimetières. Pensée pas du tout agréable. [...] Nous nous sommes impliqués dans un dédale de bâtiments étroits et peu élevés ». Giorgos Martinidis, *Από το πουθενά (ένα μοντέρνο νουάρ)*, cit., p. 161.

<sup>261</sup> Joël Nivard, *Little Bighorn. Un été en Limousin*, cit., p. 207.

<sup>262</sup> Franck Bouysse, *Oxymort*, cit., p. 49.

<sup>263</sup> Cf. Laura Eugenia Tudoras, « *Bologna* en la Postmodernidad: un laberinto urbano de imágenes sonoras », cit., p. 200.

<sup>264</sup> Cf. Barbara Meazzi, « Il ventre della città nel giallo contemporaneo: Torino, Bologna e Napoli », cit., p. 120.

problématique et incertain, peut se déclencher et s'amplifier la dynamique sophistiquée qui génère le suspense, l'attente, le défi, le désir, et qui peut conduire à la résolution plus ou moins ouverte de l'énigme sur laquelle l'intrigue a été construite<sup>265</sup>.

Les labyrinthes urbains sont constitués surtout par les grandes rues, système nerveux de la ville, avec le flot continu presque ininterrompu des véhicules, qui conservent un mouvement et une instabilité constante. Plusieurs références au trafic, au smog et à la confusion, accompagnées par des minutieuses descriptions des routes et des parcours, sont présentes dans les romans de Carlo Lucarelli, comme par exemple *Laura da Rimini* :

Incastrato nella curva che porta in via del Pratello, c'era un autobus che suonava il clacson contro un'auto parcheggiata male. [...].

-Dio, com'è diventata isterica questa città, - mormorò il Pacio<sup>266</sup>.

Dans les rues de la Bologne de Grazia Verasani « E' come se ognuno vedesse nell'altro l'acerrimo nemico pronto a superarlo, a tagliargli la strada, a rubargli il parcheggio<sup>267</sup> ». Petros Martinidis aussi décrit minutieusement les routes de Thessalonique, en soulignant le trafic et la difficulté à s'orienter dans le labyrinthe urbain ; dans *H ελπίδα πεθαίνει τελευταία* (*L'espoir meurt dernier*) Alexis Olmezoglou se perd dans les ruelles de sa ville :

Βγήκα όμως λάθος στην Περιφερειακή, προς Τούμπα όχι προς επταπύργιο. Όταν δεν οδηγείς εσύ, δεν προσέχεις εισόδους και εξόδους. Έστριψα αμέσως προς 40 Εκκλησιές, για να γυρίσω πίσω. Εκεί χάθηκα στα στενά. Πήρα ανάποδα έναν μονόδρομο, την Αγαθουπόλεως νομίζω<sup>268</sup>.

Limoges aussi est décrite comme une ville frénétique où la circulation engourdit les individus, comme dans *Le vol de l'Ange* de Franck Linol :

---

<sup>265</sup> Cf. Alessandra Teatini, *Voci della città. Piccola guida narrativa di Bologna e dintorni, cit.*, pp. 25-26.

<sup>266</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Coincé dans le tournant qui mène à Via del Pratello, il y avait un bus qui klaxonnait contre une voiture mal garée.-"Dieu, comme cette ville est devenue hystérique ", murmura le Pacio ». Carlo Lucarelli, *Laura di Rimini*, Torino, Einaudi, 2001, p. 46.

<sup>267</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « C'est comme si tout le monde voyait l'autre comme un ennemi prêt à le vaincre, à se frayer un chemin, à lui voler son parking ». Grazia Verasani, *Senza ragione apparente, cit.*, p. 151.

<sup>268</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Mais je me suis trompé dans la rue régional, à Toumpa pas à Eptapyrgio. Lorsque on ne conduit pas, on ne se soucie pas des entrées et des sorties. Je me suis immédiatement tourné vers 40 Eglises pour revenir. Là je me suis perdu dans le détroit. Je me suis tourné dans une rue à sens unique, Agathoupoleos je pense ». Petros Martinidis, *H ελπίδα πεθαίνει τελευταία, cit.*, p. 99.

La ville commençait à émerger de son engourdissement. Des voitures pressées qui accéléraient dans la côte, après le passage du feu au vert. Des gens, avec encore le noir de la nuit collé à leurs paupières, se rendaient au turbin. Un nouveau jour qui serait sans soleil<sup>269</sup>.

Il s'agit clairement d'une hyperbole, d'une citation non représentative ; ceux qui connaissent bien Limoges savent que c'est une ville très tranquille, rarement frénétique et presque jamais engourdie par le trafic. C'est comme si l'auteur, à travers cette description, voulait aligner la ville fictive sur la dominante du genre noir pour en établir une correspondance.

Dans les villes contemporaines, les voitures restructurent la topographie en détruisant la fonction de lieu de rencontre qui avait jadis la route, elles mettent en péril les structures de cohésion sociale de la ville en effritant l'espace social partagé<sup>270</sup>. En fait, l'animation urbaine et la foule ne servent qu'à souligner la solitude des personnages<sup>271</sup>, encore plus évidente à cause du bruit, de la circulation effrénée qui règne constamment dans les rues de la ville : « Η κίνηση ήταν ακόμα στο φόρτε της. Άνθρωποι κάθε λογής με πλαστικές σακούλες στα χέρια πήγαιναν προς κάθε κατεύθυνση<sup>272</sup> ». Même si le labyrinthe de la ville est toujours plein de foule, les personnes dans la foule sont des monades incommuniantes qui, comme dans la Limoges de *Oxymort* de Franck Bouysse, « se désagrègent ou s'agglutinent. Ils sont lourds du poids qui les rive au sol<sup>273</sup> ». Les personnes qui déambulent composent une humanité grise, malheureuse, qui s'enfouit dans une existence médiocre, où règne l'ennui :

[...] on coupe par des ruelles transversales, apercevant des gens qui montent ou descendent. Corps profilés qui se déplacent sur des escalators invisibles. Se dissimulant du reste du monde, regards baissés, ou prenant la pose<sup>274</sup>.

Les corps humains se touchent sans se connaître, sans se comprendre, sans établir aucune forme, même minime, de relation. Dans un tel espace, le meurtrier peut se dissimuler partout et attraper qui que ce soit dans les labyrinthes urbains. Aux yeux d'Elisa Guerra, protagoniste de la trilogie noire de Marilù Oliva, les rues sur le plan de Bologne apparaissent comme une toile d'araignée tissée par la ville :

---

<sup>269</sup> Franck Linol, *Le vol de l'Ange*, cit., pp. 197-198.

<sup>270</sup> Paul Connerton, *Come la modernità dimentica*, cit., p. 136.

<sup>271</sup> Cf. Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, cit., p. 23.

<sup>272</sup> En français [c'est nous qui traduisons] : « Le trafic était toujours à son paroxysme. Des gens de toutes sortes avec des sacs en plastique à la main se dirigeaient dans toutes les directions ». Argyris Pavliotis, *Παράξενοι έλκυστές*, cit., p. 401.

<sup>273</sup> Franck Bouysse, *Oxymort*, cit., p. 52.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 23.

Mi concentro un minuto sui labirinti secondari, sulle linee bianche di misure diverse che zigzagano lo sfondo grigio della pagina, sull'esagono sbilenco che delimita i viali e sulle grandi arterie gialle che, come zampe di ragno, tengono in piedi il corpo peloso della città<sup>275</sup>.

Si dans la Bologne tentaculaire de Marilù Oliva les grandes rues prennent la forme des pattes qui soutiennent un imaginaire corps d'araignée, la Thessalonique de Petros Martinidis prend la forme d'un papillon, qui cependant a des caractéristiques particulières :

-Εσείς που είστε από τη Θεσσαλονίκη, είναι αλήθεια ότι η πόλη μοιάζει με πεταλούδα ;  
-Ασφαλώς. Γνωρίζω τουλάχιστον δέκα εντομοφοβικούς που μεταδημότευσαν, μόλις η πόλη απέκτησε αυτό το σχήμα<sup>276</sup>.

Même si c'est à travers une remarque ironique, l'idée que la forme de la ville puisse avoir une influence directe sur ses habitants est prise en considération. À Limoges aussi, la ville acquiert des caractéristiques de corps vivant ; chez Franck Bouysse « Les rues ressemblent à des saignées dans un corps de pierre, de brique, de parpaing, de bois, de métal et de plastique<sup>277</sup> », alors que chez Christian Viguié « Les maisons ici étaient hautes et l'on apercevait leurs escaliers puissants derrière les vitres s'élevant comme d'insolites colonnes vertébrales<sup>278</sup> ». La métaphore de la ville comme organisme vivant permet également d'autres lectures de ce qui se passe dans les espaces urbains. Certains phénomènes de violence apparaissent par exemple comme une conséquence inévitable du principe physique selon lequel un système fermé a tendance à se développer toujours vers le désordre. Autrement dit, la ville, précisément en tant qu'organisme, paie sa fermeture, son indisponibilité à l'extérieur avec le chaos<sup>279</sup>.

L'espace de la ville, s'étendant et se réfractant dans une série kaléidoscopique de figures énigmatiques, finit par produire un effet paradoxal d'encerclement obsessionnel et

---

<sup>275</sup> En français [c'est nous qui traduisons] : « Je me concentre pendant une minute sur les labyrinthes secondaires, sur les lignes blanches de différentes tailles qui zigzaguent sur le fond gris de la page, sur l'hexagone déséquilibré qui délimite les avenues et sur les grandes artères jaunes qui, comme les pattes d'araignée, soutiennent le corps velu de la ville ». Marilù Oliva, *Fuego*, Elliot Edizioni, Roma, 2011, p. 153.

<sup>276</sup> « -Dites-moi, vous qui êtes de Thessalonique, est-il vrai que la ville ressemble à un papillon ? -Sans aucun doute. Je connais même beaucoup de personnes allergiques aux insectes qui ont dû déménager quand la ville a pris cette forme ». Petros Martinidis, *Μοιραίοι Αντικατοπτρισμοί*, cit., p. 13, trad. Henri Tonnet, *Reflets du Destin*, cit., p. 11.

<sup>277</sup> Franck Bouysse, *Oxymort*, cit., p. 121.

<sup>278</sup> Christian Viguié, *Passé décomposé*, cit., p. 207.

<sup>279</sup> Cf. Elisabetta Mondello (éd.), *Roma Noir 2011. La città nelle scritture nere*, cit., p. 34.

claustrophobe. Ainsi, la ville devient un vrai piège, dans lequel les personnages se sentent perdus et seuls. En effet, les personnages remarquent souvent leur solitude, comme un des protagonistes de *Le linceul de l'aube* de Joël Nivard, « seul dans la nudité urbaine d'un décor désespérant<sup>280</sup> ». La ville de Bologne semble représenter un piège incontournable non seulement pour ceux qui arrivent sans le savoir, mais aussi pour ses habitants. Elisa Guerra, La Guerrera de la trilogie noire de Marilù Oliva, se trouve piégée dans un endroit inconnu de sa ville et sa sensation de solitude est amplifiée :

Attraversa una piazzetta di cui non conosceva l'esistenza, taglia un incrocio minimo, si ritrova in un vicolo occupato per metà dai quattro bidoni della raccolta differenziata, un colore diverso per ogni lerciume che i cittadini producono. Avvista un tendone sul lato perpendicolare che chiude la via, non c'è anima viva in giro<sup>281</sup>.

Pareillement, Giorgia Cantini, la détective de Grazia Verasani, dans le roman *Senza ragione apparente* (*Sans raison apparente*), aperçoit Bologne comme un être vivant qui attrape ses habitants et amplifie leur isolement et leur malaise :

è una città che avvolge con la sua benevola pigrizia da matrona possessiva, e non ti sgancia mai, non ti lascia andare. Non è immune da quel nervosismo strisciante che fa strillare i clacson, che alimenta imprecazioni e scoraggiamenti, che ci rende tutti maleducati e sigillati in noi stessi. [...]. Osservo le facce inespressive dei passanti e c'è un senso di estraneità che mi inquieta<sup>282</sup>.

Il faut noter le changement des pronoms utilisés dans cette description de la ville : d'abord, la troisième personne singulière (« avvolge », « enveloppe »), qui après, soudainement, s'adresse à un tu impersonnel (« non ti sgancia mai, non ti lascia andare », « elle ne te libère jamais, elle ne te laisse pas partir »), pour rechercher plus de complicité avec le lecteur, auquel la voix narrante, qui correspond à celle de Giorgia Cantini, se réfère directement ; ensuite, la troisième singulière (« non è immune », « elle n'est pas immune ») devient première

---

<sup>280</sup> Joël Nivard, *Le linceul de l'aube*, cit., p. 48.

<sup>281</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Elle traverse une petite place dont elle ignorait l'existence, coupe un minimum de carrefour, se retrouve dans une ruelle à moitié occupée par les quatre bacs de la collection séparée, une couleur différente pour chaque grunge que les citoyens produisent. Elle voit une tente du côté perpendiculaire qui ferme la rue, il n'y a pas d'âme vivante autour ». Marilù Oliva, *Mala suerte*, cit., p. 18.

<sup>282</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « c'est une ville qui enveloppe de sa paresse bienveillante de matrone possessive, et elle ne te libère jamais, elle ne te laisse pas partir. Elle n'est pas immune à cette nervosité rampante qui fait hurler la corne, qui alimente la malédiction et le découragement, qui nous rend tous impolis et scellés en nous-mêmes. [...]. Je regarde les visages sans expression des passants et il y a un sentiment d'aliénation qui m'inquiète ». Grazia Verasani, *Senza ragione apparente*, cit., p. 27.

personne plurielle (« ci rende tutti maleducati », « nous rend tous impolis ») pour souligner les effets négatifs produits par la ville dans ses habitants, parmi lesquels il y a aussi Giorgia elle-même. On peut voir comment, après avoir attiré les personnages, la ville va les pervertir, les broyer ; la séduction de la ville « couvre l'atrocité d'un piège où les individus vont se perdre<sup>283</sup> ». L'image de Bologne comme matrone possessive rappelle la description de Thessalonique dans le roman *O Θεός φυλάει τους άθεους* (*Dieu protège les athées*) de Petros Martinidis, comme « λατρευτή κι αντιπαθής ταυτόχρονα, σαν φορτική μαμά<sup>284</sup> ».

Certaines fois, ce caractère de piège de la ville est exploité aux détriments des criminels fugitifs. Enrico et Primo, dans le roman de Roberto Carboni *Nero bolognese*, chassent Arrigo Ceschi à travers la ville de Bologne :

Sgasarone giù per il reticolo di viuzze che partiva da via Sant'Apollonia, protettrice dei dentisti, ritrovando la Smart in fondo alla strada. Tallonandola, giunsero fino all'università: via San Giacomo e poi il viale, che era completamente stritolato dal traffico. Ceschi era in trappola<sup>285</sup>.

Les personnages, attrapés dans les pièges urbains, essaient d'échapper à un danger ou d'éviter la police en grim pant sur les arbres et sur les balcons, comme le protagoniste de *Κατά συρροήν* (*L'accomplissement*) de Petros Martinidis :

Έπειτα δρασκελίσα το κάγκελο του μπαλκονιού, πάτησα στην έξω μεριάς της πλάκας του, κρατήθηκα με το ένα χέρι από το κιγκλίδωμα και άπλωσα το άλλο, μαζί και το ένα πόδι, καβαλώνοντας προσεκτικά το κλαδί<sup>286</sup>.

Ou comme ceux de *O Θεός φυλάει τους άθεους* (*Dieu protège les athées*), où le protagoniste est pris dans un piège ; cet élément est en rapport avec les œuvres de James Hadley Chase, mais aussi dans *H ελπίδα πεθαίνει τελευταία* (*L'espoir meurt dernier*), du même Martinidis :

---

<sup>283</sup> Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, cit., p. 138.

<sup>284</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « adorable et dégoûtant en même temps qu'une maman pesante ». Petros Martinidis, *O Θεός φυλάει τους άθεους*, cit., p. 88

<sup>285</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Ils ont parcouru le réseau de ruelles qui partaient de via Sant'Apollonia, protectrice des dentistes, trouvant la Smart au bout de la rue. Derrière d'elle, ils sont parvenus à l'université : via San Giacomo puis l'avenue, complètement écrasée par la circulation. Ceschi était piégé ». Roberto Carboni, *Nero bolognese*, cit., p. 154.

<sup>286</sup> En français : « Puis j'enjambai la grille du balcon, je mis le pied sur le rebord de sa base, je me retins d'une main au parapet en fer et j'étendis l'autre main et un pied pour monter prudemment à califourchon sur la branche ». Petros Martinidis, *Κατά συρροήν*, cit., p. 219, trad. Henri Tonnet, *L'Accomplissement*, cit., p. 230.

Τα δέντρα των κήπων έκρυβαν τον στενό δρόμο από τα φωτισμένα παράθυρα γειτονικών επαύλεων, [...] Διάλεξε το πιο προσφέρω σημείο της μάντρας, τινάχτηκε, πιάστηκε από ένα κλαδί δέντρου που προεξείχε και πάτησε στην κορυφή του τοίχου<sup>287</sup>.

Διέκρινε μέσα από τα δέντρα την αυλή του, αναστατωμένη από τις έξαλλες εκσκαφές. Εντόπισε το χαμηλό μέρος της περίφραξης, απ' όπου και πήδηξε μέσα<sup>288</sup>.

Anghelos Mánesis, le médecin militaire protagoniste de *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού* (*Crime sur la rue Palaion Patron Germanou*) de Giorgos Polyraakis, se trouve aussi à grimper sur les portes pour se retrouver derrière la femme qu'il cherche :

Ανέβηκε τις τρεις –όλες κι όλες– κερκίδες που ήταν σ' εκείνη την πλευρά του διαδρόμου, δρασκέλισε τα χαμηλά κάγκελα και βρέθηκε ακριβώς πίσω από τη ράχη της<sup>289</sup>.

Les passages secrets et méconnus de la ville offrent aux détectives l'opportunité de suivre les coupables sans être vu, de gagner du temps, de découvrir des indices. Dumontel, l'inspecteur de Franck Linol, dans le roman *Matin de cendre*, s'engouffre dans un parking souterrain, où « Il en fit plusieurs fois le tour<sup>290</sup> » mais enfin il réussit par en ressortir « par un autre passage en sens interdit<sup>291</sup> ». Toutefois, il s'agit du seul cas où le protagoniste d'un roman limousin semble être piégé à l'intérieur de sa ville, en fait les descriptions de la ville de Limoges ne sont jamais construites comme piège<sup>292</sup> ; dans la ville française, la possibilité de se retrouver piégés ou de piéger quelqu'un dans ses coins ne semble être pas possible<sup>293</sup>. Cosima Young, la jeune protagoniste d' *Asile zéro* de Cyril Herry, exprime le désir de trouver

---

<sup>287</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Les arbres des jardins cachaient la rue étroite aux fenêtres illuminées des villas voisines, [...] Il a choisi le point le plus tendre du mantra, elle frissonnait, il s'est attrapé par une branche d'arbre saillante et il a marché jusqu'au sommet du mur ». *Idem, Ο Θεός φυλάει τους άθεους, cit.*, p. 153.

<sup>288</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il a traversé les arbres de sa cour, bouleversé par les fouilles à l'excès. Il a détecté la partie basse de la clôture, d'où il a sauté ». *Idem, Η ελπίδα πεθαίνει τελευταία, cit.*, p. 247.

<sup>289</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il a grimpé les trois stands–toutes et toutes–qui se trouvaient de ce côté de la piste, supera les rampes basses et se retrouva juste derrière son dos ». Giorgos Polyraakis, *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού, cit.*, p. 200.

<sup>290</sup> Franck Linol, *Matin de cendre*, Geste, La Crèche, 2014, p. 209.

<sup>291</sup> *Ibid.*

<sup>292</sup> Paradoxal semble le manque de descriptions de la ville de Limoges comme piège, si on pense qu'au nom de la ville on doit le verbe « limoger », verbe qui provient du nom de la ville de Limoges, chef-lieu de la 12<sup>ème</sup> région militaire où, en 1914, le maréchal Joffre assigna à résidence des officiers généraux qu'il avait relevés de leur commandement au début de la première guerre mondiale. Le verbe, de sa signification militaire (Relever de son commandement un officier général) s'applique, par analogie, à des personnes occupant un poste élevé.

<sup>293</sup> Le fait que la caractérisation de la ville comme piège soit fréquente dans les romans de Bologne et de Thessalonique, mais qu'elle soit presque absente dans ceux de Limoges est un élément qui tend à marquer un clivage entre le noir méditerranéen, qui est d'abord un genre métropolitain, auquel les romans de Bologne et de Thessalonique appartiennent, et un noir plutôt régional, comme celui de Limoges.

des interstices entre des pignons, des jardins munis de portails, des murets à enjamber, d'autres cours à traverser. [...]. Mais je sais bien que je rêve ; ce cas de figure est devenu rare en centre-ville. On en trouvait encore quand j'étais adolescente et que je passais mes vacances d'été à vadrouiller avec mes rares amis dans le quartier du parc Victor Thuillat. [...] on aimait bien trouver des caves, des recoins, des secrets, mais à présent c'est terminé<sup>294</sup>.

Peu après, Cosima elle-même apprend par sa mère l'existence d'un père biologique qu'elle n'a jamais connu et elle s'infiltré dans sa maison, en sautant le grillage d'entrée : « C'est un grillage que je trouve de l'autre côté du jardin, tendu par des piquets en métal pris dans le ciment du mur qui me sépare du parking. Je ne vais pas devoir l'escalader, mais au contraire sauter<sup>295</sup> ». Il s'agit toutefois d'un saut dans une maison privée, et pas d'un espace public, comme celui de Giannis Benakis, le détective de Giorgos Martinidis, qui passe « μ' ένα σάλτο στο πάρκινγκ της διπλανής πολυκατοικίας<sup>296</sup> », alors que La Guerrera de Marilù Oliva doit faire les comptes avec

Bologna e le sue strade bastarde.

Quelle anguste e traditrici del centro storico, impregnate di olezzi centenari—muri decrepiti, muffa, restauro fresco, perfino un retrodore di bosco—, costellate di sensi unici, di buche, di numeri civici offuscati dall'usura<sup>297</sup>.

La désorientation d'Elisa, à travers les rues « bâtardes », « étroites », « traîtresses » et pleines d'obstacles ( « rues à sens unique », « trous ») du piège urbain, se reflète dans la disparition de l'individualité des numéros de maison, qui à cause de l'usure apparaissent comme indéchiffrables et illisibles. Dans cet espace qui contient le neuf et l'ancien, dans lequel le nouveau a transformé l'ancien, le rendant sinistre et sapant sa cohérence jusqu'à le submerger, la condition de solitude est partagée par tous les habitants de la ville, et le roman noir contemporain devient ainsi récit de la déstructuration de l'identité dans le monde postindustriel. Comme l'explique Jean-Noël Blanc :

---

<sup>294</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, cit., pp. 124-125.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>296</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « avec un saute dans le parking à côté de l'immeuble ». Giorgos Martinidis, *Από το πουθενά (ένα μοντέρνο νουάρ)*, cit., p. 167.

<sup>297</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Bologne et ses rues bâtardes. Ces rues étroites et traîtresses du centre historique, imprégnés d'arômes centenaires—murs décrépits, moisissure, restauration fraîche, même une retrodeur de bois—, parsemées de rues à sens unique, de trous et de numéros de maison obscurcis par l'usure ». Marilù Oliva, *Fuego*, cit., p. 11.

On assiste dans le polar à un véritable retournement des principes urbains. Là où devrait s'offrir au regard et à l'entendement un territoire limité et délimité, [...] ne subsiste qu'un espace aussi infini qu'indéfini. Là où devrait se montrer un ordre humain, tout paraît désordonné. Au lieu d'un monde structuré, c'est l'éparpillement qui domine. [...]. Au milieu de la presse, c'est l'isolement et l'incompréhension<sup>298</sup>.

#### 1.4. Déculturation : l'étranger qui fait peur

La mondialisation induit des processus de grand changement et de conséquente désorientation parmi les personnes habituées, depuis des siècles, à vivre dans des horizons nationaux ou plus petits. Sur cette désorientation, qui est le manque de références sûres et de frontières protectrices, se greffe la grande peur de nombreux individus, qui a des conséquences déplorables en termes de relations et de dialogue avec les autres : elle les rend à la fois défensifs et agressifs, elle a horreur du dialogue et de la rencontre. Au contraire, elle se sent rassurée lorsque des guerres culturelles entre mondes et civilisations éclatent, qui s'exécutent et délimitent les frontières.

L'incompréhension et le conflit entre les groupes, les individus et les classes sociales qui se confrontent continuellement pour la définition et l'utilisation des espaces urbains est au centre de la représentation du territoire dans les romans noirs contemporains. L'immigration et le développement du tourisme international suscitent plusieurs réactions d'inquiétude et d'indignation, surtout chez les protagonistes des romans des années 2000 qui expriment leur malaise lorsqu'ils se sentent des étrangers dans leur ville, entourés des personnes qui ne parlent pas leur langue. Dans *Σύρριζα (De très près)* de Petros Martinidis, Alexis Olmezoglou, assis dans un restaurant de place Navarin à Thessalonique, observe : « Στο διπλανό τραπέζακι μιλούσαν τούρκικα, πρόσεξα, στο παραδιπλανό σέρβικα ή κάτι συναφές<sup>299</sup> » et pareillement Giorgia Cantini, dans *Velocemente da nessuna parte (Très vite nulle part)* commente : « E' strano cenare in una pizzeria da soli in pieno agosto, sentendo le frasi in lingua straniera dei turisti al tavolo vicino. E' come essere invisibili<sup>300</sup> ». Si à Bologne et à Thessalonique l'inconnu s'insinue dans la ville par la présence de cultures et de langues incompréhensibles, à Limoges

---

<sup>298</sup> Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, cit., p. 59.

<sup>299</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « À la table à côté d'eux, ils parlaient turc, j'ai remarqué, du côté serbe ou quelque chose de similaire ». Petros Martinidis, *Σύρριζα*, cit., p. 39.

<sup>300</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « il est étrange de dîner seule dans une pizzeria à la mi-août, en entendant les phrases en langue étrangère des touristes à la table voisine. C'est comme être invisible ». Grazia Verasani, *Velocemente da nessuna parte*, cit., p. 175.

la déculturation s'étend plutôt sur le plan de la consommation. Les petits magasins locaux ont disparu, alors qu'on assiste à la globalisation du marché et à la diffusion des produits chinois :

Les habitués flâneurs tuaient la fin d'après-midi en faisant du lèche-vitrine. Même s'il n'y avait pas de quoi frémir devant ces boutiques franchisées de prêt-à-porter made in China<sup>301</sup>.

Le conflit qui dans les villes se manifestait traditionnellement entre les citoyens d'origine et les urbanisés, dans la contemporanéité a comme protagonistes les habitants autochtones et les immigrants. En Italie comme en France et en Grèce, la relation souvent difficile entre les citoyens et les immigrants conduit à une méfiance mutuelle ou à un antagonisme déclaré. Comme le remarque Marc Blancher, dans la fiction policière et noire, « les populations d'origine immigrées sont souvent renvoyées à des stéréotypes autour de leur culture d'origine ou bien autour du positionnement social qui leur est souvent attribué<sup>302</sup> ». Dans *Matin de cendre* de Franck Linol, les stéréotypes sur les étrangers se reflètent sur leur accent spécifique, ils sont identifiés à leurs langues :

Les accents étrangers véhiculent de nombreux préjugés. L'accent anglais est attendu comme celui d'un lord précieux ; le belge comme un fêtard à la fin d'un banquet de mariage ; le sud-américain (« *Caramba !* ») comme un révolutionnaire à moustache très macho...<sup>303</sup>

L'inspecteur Coliandro de Carlo Lucarelli n'apprécie pas l'invasion de Bologne par les immigrés qui travaillent comme laveurs de vitres en bordure de route, et il fournit un portrait de l'immigré lesté de stéréotypes : « Deve essere un albanese, o uno slavo, scuro di pelle, i capelli lunghi, i calzoni rotti, una maglietta Adidas chiazzata di sapone e quella faccia da culo che hanno solo loro<sup>304</sup> ». Coliandro, cependant, a un remède : il active les essuie-glaces, afin que l'immigrant cesse immédiatement de prendre soin de sa vitre, au risque d'un doigt noir. La ville, selon le policier, est trop tolérante. De manière analogue, le sergent de Loriano Macchiavelli Sarti Antonio exprime sa vision sur la ville, et même si elle coïncide avec la vision d'un concitoyen marocain, il veut marquer une distinction entre lui, le véritable bolognais, et l'étranger :

---

<sup>301</sup> Franck Linol, *Le vol de l'Ange*, cit., p. 239.

<sup>302</sup> Marc Blancher, *Polar et postmodernité*, L'Harmattan, Paris, 2016, p. 375.

<sup>303</sup> Franck Linol, *Matin de cendre*, cit., p. 131.

<sup>304</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il doit être un Albanais ou un Slave, à la peau foncée, avec de longs cheveux, un pantalon déchiré, un t-shirt Adidas taché, et ce visage de cul qui n'appartient qu'à eux ». Carlo Lucarelli, *Il giorno del lupo. Una storia dell'ispettore Coliandro*, cit., p. 51.

Da qualche tempo anche Sarti Antonio, sergente, pensa che Bologna sia una città di merda, ma non sopporta che lo dica un maledetto marocchino. Urla: “Cosa brontoli tu? Cosa brontoli, coglione d’un marocchino? Sarà meglio la tua città!” e va a prepararsi un caffè<sup>305</sup>.

Comme Bob, dans *Lo cro do diable* de Serge Vacher, battu par un Chinois dans un concours de tir à l’arc, qui ne reconnaît pas l’Asiatique comme un pair même s’il a la citoyenneté française et commente :

Quelle merde ! Normalement, les étrangers n’avaient pas droit aux concours nationaux. C’était ce qu’il avait dit aux juges. Mais ce connard était Français. Comme vous et moi, de quoi se rendre malade. Français, cette gueule de citron !<sup>306</sup>

Les stéréotypes racistes font leur apparition aussi dans des discours métatextuels, comme dans *Matin de cendre* de Franck Linol où Dumontel, en regardant la télé, « fut abasourdi par les stéréotypes véhiculés par le film qui avait pourtant émerveillé la France. On y voyait un Black de banlieue concentrant tous les clichés qui font les délices des xénophobes<sup>307</sup> ». Les vendeurs ambulants noirs sont associés à la saleté et regardés avec méfiance par Michalis Vlantis, protagoniste du roman *Ασυνήθιστη πρόταση* (*Proposée inhabituelle*) de Giorgos Polyrakis : « Στο απέναντι πεζοδρόμιο ένας μαύρος μικροπωλητής έδενε τις άκρες τού αμφίβολης καθαριότητας σεντονιού πάνω στο οποίο είχε απλώσει τηνπραμάτεια του στο πεζοδρόμιο [...]»<sup>308</sup> ». L’image du noir sale et puant est présente aussi dans le roman *Χορεύουν οι ελέφαντες* (*Dansent les éléphantés*) de Sofia Nikolaïdou, où le protagoniste dit de sa grand-mère : « Οι μαύροι της βρομάνε και ας λέει ο μπαμπάς πως είναι θέμα διατροφής και μπαχαρικών<sup>309</sup> ». Dans les romans grecs, les victimes de la discrimination sont souvent les Albanais : « "Είναι κυνηγοί Αλβανών", μου απάντησε. "Μεθοκοπούν και βγαίνουν τη νύχτα παγανιά μήπως και βρουν κανέναν Αλβανό για να τον δείρουν. Αυτή είναι η διασκέδασή

---

<sup>305</sup> En français [C’est nous qui traduisons] : « Depuis quelque temps également Sarti Antonio, sergent, pense que Bologne est une ville de merde, mais ne supporte pas qu’un maudit marocain le dise. Hurlé: « Que grommèle-toi? Qu’est-ce que tu marmottes, connard d’un marocain? Ta ville sera meilleure! » et il va faire du café ». Lorianò Macchiavelli, Sandro Toni, *Sarti Antonio e l’assassino*, cit., p. 21.

<sup>306</sup> Serge Vacher, *Lo cro do diable*, Après la Lune, Paris, 2010, pp. cit., pp. 69-70.

<sup>307</sup> Franck Linol, *Matin de cendre*, cit., p. 127.

<sup>308</sup> En français [C’est nous qui traduisons] : « Sur le trottoir opposé, un vendeur noir a attaché les extrémités du linge douteux sur lequel il avait étalé son trottoir ». Giorgos Polyrakis, *Ασυνήθιστη πρόταση*, cit., p. 330.

<sup>309</sup> En français [C’est nous qui traduisons] : « Les noirs ne lui conviennent pas, et laisse papa dire que c’est une question de nourriture et d’épices ». Sofia Nikolaïdou, *Χορεύουν οι ελέφαντες*, cit., p. 100.

τους"<sup>310</sup> ». Les Albanais sont dépréciés, considérés inférieurs, ils sont employés au service des citoyens grecs, qui sont fréquemment décrits en train de les exploiter, de les humilier. Les personnages du roman *Ολέθριος δεσμός (Lien dégoûtant)* de Argyris Pavliotis déclarent « Δεν θα βάλουμε σε δοκιμασία το καλό μας όνομα για ένα Αλβανάκι...<sup>311</sup> », alors que même le détective Andreas Anagnostou avoue « Όπως πολλοί νεοέλληνες, έτσι κι εγώ έχω και εκμεταλλεύομαι τους Αλβανούς μου<sup>312</sup> », et encore dans un autre roman « Στο μεταξύ, ειδοποίησα και την απαραίτητη Αλβανίδα της γειτονιάς για ένα γρήγορο καθάρισμα του σπιτιού<sup>313</sup> ».

On peut apercevoir, dans les trois pays, les difficultés d'une société multiculturelle avec tous les problèmes d'injustices sociales, de discriminations, de prévarications au détriment des étrangers. Non seulement ils sont tenus à distance, mais ils ne sont même pas reconnus comme des proches, donc on ne peut pas s'identifier à eux ou reconnaître la violence dont ils souffrent ; une violence qui pour cela peut être extrêmement destructrice et qui semble toujours une conséquence inévitable de la pauvreté, de la domination ou de l'ignorance. Il y a dans ces œuvres un discours aux tendances xénophobes qui déshumanise les étrangers, qui deviennent les victimes de l'exclusion, les germes de la perte d'ordre et de l'urbanité ; ils sont peints, dans la majorité des cas, comme des parias, dérangeants et dangereux, une menace pour l'ordre social et la sécurité urbaine, encore plus s'ils sont aussi toxicomanes, jeunes et marginalisés. En raison de cela, la menace représentée par les immigrants devient évidente jusqu'à justifier une attitude préventive d'autodéfense ; les étrangers sont beaucoup contrôlés par les policiers plus fréquemment que ne le sont les autochtones. Dans les cas où l'enquête ne procède pas, ils deviennent les boucs émissaires et ils sont les premiers suspects, comme dans , *¡Tù la pagaràs!*, de Marilù Oliva : « Non si scopriì mai il colpevole, anche se Torinelli preferì spargere la voce che qualcuno aveva visto allontanarsi dal capannone un gruppetto di romeni. E una polizia abbastanza compiacente lasciò che il caso fosse archiviato<sup>314</sup> ». L'étranger devient ainsi le

<sup>310</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « "Ce sont des chasseurs d'Albanais", a-t-il répondu. "Ils sont ivres et sortent la nuit dans le mauvais sens et pour trouver des Albanais à virer. C'est leur plaisir" ». Argyris Pavliotis, *To επικηρυγμένο πρόβλημα*, cit., p. 331.

<sup>311</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Nous ne testerons pas notre bonne réputation pour un petit Albanais ». *Idem*, *Ολέθριος δεσμός*, Nisides, Skopelos, 2001, p. 149.

<sup>312</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Comme beaucoup de Grecs, j'ai et j'exploite mes Albanais ». *Ibid.*, p. 20.

<sup>313</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « En attendant, j'ai également informé la femme albanaise du quartier nécessaire pour un nettoyage rapide de la maison ». *Idem*, *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»*, Metechmio, Athènes, 2013, p. 321.

<sup>314</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Le coupable n'a jamais été découvert, même si Torinelli a préféré faire passer le mot que quelqu'un avait vu un groupe de Roumains quitter le hangar. Et une police assez complaisante a laissé que l'affaire soit classée ». Marilù Oliva, *¡Tù la pagaràs!*, cit., p. 20.

prototype du criminel, alors que l'étrangère est fréquemment une prostituée. Dans *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»* (*Organisation secrète "Tetraktys"*) de Argyris Pavliotis, on découvre que le mari marocain d'une jeune femme grecque est un criminel : « Δεκατεσσάρων μηνών ήταν το μωρό όταν τον Μαροκινό τον έπιασε η Ιντερπόλ με την κατηγορία της ένοπλης και αιματηρής ληστείας σε τράπεζα του Μιλάνου πριν από καιρό<sup>315</sup> », alors que dans *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού* (*Crime dans la rue Palaion Patron Germanou*) de Giorgos Polyraakis, on trouve la description des prostituées en bordure du rue, et dans la plupart des cas elle sont étrangères : « Ρουμάνες, Βουλγάρες, Ρωσίδες, Αλβανίδες— ό,τι μπορείς να φανταστείς<sup>316</sup> ». La russe Eva dans *Orphelines* de Franck Bouysse, l'ukrainienne Z Janet dans *Αντίο, Θεσσαλονίκη* (*Adieu, Thessalonique*) de Filippou Filippou, Svetlana et Siria Stanic dans *Questo è il mio sangue* de Matteo Bortolotti, la jeune africaine tuée de *Rendez-vous avec le tueur* de Franck Linol en sont d'autres exemples.

Souvent la distinction sociale entre les autochtones et les immigrants est remarquée par une distinction spatiale : les étrangers habitent souvent certains endroits de la ville, séparés des autochtones. D'un côté, on a les Asiatiques, qui s'installent dans certains quartiers dans lesquels ils essaient de reproduire des caractéristiques du pays d'origine. C'est le cas des Chinois qui, à Bologne, ont transformé le quartier Corticella en une espèce de Chinatown qui semble éloignée et opposée à la réalité de la ville : « Mi inoltro in questa Chinatown che è il quartiere Corticella, tra bolognesi infuriati per qualunque cosa e la gentilezza indecifrabile, quasi servile di Xin, [...]»<sup>317</sup> ». D'ailleurs, dans *Carole, je vais te tuer !* de Franck Linol, on a la description d'un quartier asiatique dans la périphérie de Limoges, dans la rue des Sabines, où apparaissent tous les éléments qu'un occidental associe aux pays de l'Orient :

La rue des Sabines jouxtait un centre commercial. Il se gara en face d'une épicerie de produits exotiques venus de Chine, du Laos et de Thaïlande. [...]. En vitrine, des bouddhas, des lampions, des bières, du saké, des marmites Wok, des épices, l'inévitable vermicelle et les immanquables crevettes décortiquées<sup>318</sup>.

<sup>315</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Le bébé avait quatorze mois lorsqu'il a été arrêté par Interpol pour vol à main armée et sanglant dans une banque de Milan il y a quelque temps ». *Ibid.*, p. 108.

<sup>316</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Roumains, Bulgares, Russes, Albanais—tout ce que vous pouvez imaginer ». Giorgos Polyraakis, *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού*, *cit.*, p. 131.

<sup>317</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « J'entre dans ce quartier chinois qui est le quartier de Corticella, entre des bolognais furieux de tout et la gentillesse indéchiffrable, presque servile de Xin, [...] ». Grazia Verasani, *Senza ragione apparente*, *cit.*, p. 19.

<sup>318</sup> Franck Linol, *Carole, je vais te tuer !*, *cit.*, p. 188.

D'autre part, on a le cas des immigrés africains et maghrébins, qui vivent souvent relégués dans des ghettos, aux marges des villes. La ségrégation spatiale à base ethnique ou raciale à l'époque coloniale est reproduite dans la ville contemporaine, à travers les frontières qui balisent les territoires des pauvres et des riches, comme dans le quartier de La Bastide à Limoges :

C'était un quartier un peu chaud pour une ville de province. Le taux de chômage y atteignait 50% de la population et dans les barres grises vivaient essentiellement des familles maghrébines et africaines. Un ghetto [...] <sup>319</sup>.

Le caractère dangereux qui entoure ces quartiers « au nord de la ville, dans les ghettos, là où on entasse les Africains et les Maghrébins » <sup>320</sup> par rapport aux autres parties de la ville est un fait donné. Aux yeux des citoyens autochtones, ces quartiers forment un véritable espace marginal pour abriter les pauvres, les immigrés et les délinquants, et qui constituent toutefois une partie urbaine qui exprime des signes manifestes de sa fonction sociale. C'est le quartier sinistre, lieu-clé des romans noirs, avec beaucoup de problèmes sociaux, politiques et économiques, et qui est situé dans la plupart des cas à la périphérie de la ville, témoignage ultérieur du mouvement du roman noir qui redessine ou redéfinit un lieu parallèle à la ville connue. On voit donc qu'il y a encore des rapports métonymiques, entre certains lieux de la ville et le crime. Certains endroits contribuent à fabriquer des criminels : les lieux fréquentés par les étrangers sont représentés comme des zones de trafic dégradées et dangereuses où se propagent des délits petits et grands <sup>321</sup>. La saleté, les vices et tous les autres défauts de ces quartiers sont portés au compte des habitants eux-mêmes. Dans ces micro-villes constituées par les ghettos, parfois même la police, au lieu de tenter de résoudre les problèmes sociaux et criminels, fait rage contre les étrangers et les vire, comme expliqué dans le roman *To δίχτυ* (*Le réseau*) de Argyris Pavliotis :

[...] οι άντρες της αστυνομίας συλλαμβάνουν όσους και όποιους από τους ξένους θέλουν, δέρνουν όποιους και όσους θέλουν, κάποιους τους ληστεύουν κιόλας, χωρίς να δώσουν λογαριασμό σε κανέναν <sup>322</sup>.

---

<sup>319</sup> *Idem, La morsure du Silence, cit.*, p. 121.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>321</sup> Cf. Elisabetta Mondello (éd.), *Roma Noir 2011. La città nelle scritture nere, cit.*, p. 37.

<sup>322</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « les policiers arrêtent quiconque et quel nombre des étrangers qui veulent, virent qui et quel nombre ils veulent, certains les volent aussi, sans rendre de compte à personne ». Argyris Pavliotis, *To δίχτυ*, Nisides, Skopelos, 2003, p. 52.

Mais aussi à Limoges, dans *Le vol de l'Ange* de Franck Linol : « Dans ce pays, vous êtes payés, vous les flics pour protéger les grandes fortunes et pour virer les Arabes et les Blacks !<sup>323</sup> ». La méfiance envers les étrangers se transforme parfois en agression défensive ; la justice devient ainsi complice du crime puisqu'elle ne travaille pas réellement à l'éradiquer<sup>324</sup>.

Les citoyens se déclarent victimes de l'anxiété et de la peur du crime perçu comme impitoyable et sans règles, se plaignent de la violence d'une vie blindée, obsédés par la défense de leur territoire<sup>325</sup>, alors que les étrangers sont victimes de la violence d'un système intolérant qui les stigmatise en tant que sujets dangereux, les éloigne au nom de préjugés racistes.

Dans les pages des romans noirs contemporains, émerge l'hypocrisie de l'attitude des autochtones envers les étrangers. Si d'un côté ils ont peur d'eux et ils les discriminent, de l'autre ils se limitent à critiquer la situation actuelle sans rien faire pour l'améliorer. Cette déclaration de Coliandro dans *Il giorno del lupo (Le jour du loup)* de Carlo Lucarelli illustre les inquiétudes que beaucoup de gens éprouvent dans cette ville en mutation progressive, mais aussi leur lutte pour l'acceptation et leur approche confuse des nouveaux problèmes de la ville, soulignés ici par leur attitude hypocrite et leur volonté de profiter de la situation<sup>326</sup> :

i travestiti in Fiera, le tossiche sui viali, le nigeriane, le austriache, le checche albanesi che battono nel piazzale delle corriere... e 'ste minchie di cittadini che prima si incazzano perché hanno i brasiliani che gli fanno casino sotto casa e poi, quando cominci ad andare in giro a rompere, si incazzano di nuovo perché non possono andare a puttane in pace. Bologna è una città ipocrita<sup>327</sup>.

Dans *O ποινικολόγος. Έγκλημα στον Παρατηρητή (Le criminologue. Crime à l'Observateur)* de Argyris Pavliotis, on a aussi une scène où la pauvreté des étrangers s'oppose à l'indifférence des citoyens, qui sont toujours prêts à juger négativement les trafics de drogue, mais ils les voient et ils ne font rien :

---

<sup>323</sup> Franck Linol, *Le vol de l'Ange, cit.*, p. 173.

<sup>324</sup> Cf. Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier, cit.*, p. 251.

<sup>325</sup> Cf. Paola Rebughini, « La violenza come relazione nella città contemporanea », dans Eadem (éd.), *Violenza e spazio urbano. Rappresentazioni e significati della violenza nella città contemporanea*, Guerini Studio, Milano, 2001, p. 71.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>327</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « les travestis à la Foire, les toxiques sur les avenues, les nigérianes, les autrichiennes, les queers albanaises qui se prostituent sur la place des autobus... et ces cons des citoyens qui se fâchent d'abord parce qu'ils ont des Brésiliens qui font du bruit sous leur maison et ensuite, quand vous commencez à faire le tour pour y mettre un terme, ils sont de nouveau énervés parce qu'ils ne peuvent pas aller aux putes en paix. Bologne est une ville hypocrite ». Carlo Lucarelli, *Il giorno del lupo. Una storia dell'ispettore Coliandro, cit.*, p. 52.

χαμένα άτομα, στην πλειονότητά τους παιδιά, να ζητιανεύουν, να ψάχνουν στα σκουπίδια και να αυτοεξευτελίζονται. Και, όπως βεβαιώναν πολλοί, είχαν δει εκεί τριγύρω, αλλά και ανάμεσά τους, να κυκλοφορούν με άνεση τα βαποράκια, να συναλλάσσονται, να δίνουν και να παίρνουν και οι πολίτες να περνούμε αδιάφοροι για το πρόβλημα αλλά αυστηροί κριτές, σα να μη μας αφορά όλο αυτό το θέαμα και το αλισβερίσι<sup>328</sup>.

Le brusque passage entre la troisième personne plurielle, utilisée pour décrire les activités illicites des étrangers, et la première personne plurielle, souligne la pleine participation du protagoniste aux comportements hypocrites de ses concitoyens (« et nous les citoyens qui passons indifférents au problème »). Tous les Grecs semblent acclamer l'homme politique qui « δηλώνει στα τηλεοπτικά κανάλια πως οι Έλληνες έχουμε γίνει ξένοι στη χώρα μας και πρέπει να ξεφορτωθούμε τους μετανάστες<sup>329</sup> », d'ailleurs « Έτσι όπως γεμίζουμε ασταμάτητα μετανάστες, εάν δε γίνουμε ισχυροί, θα μας παρασύρουν στην τριτοκοσμικότητά τους και θα μας αφανίσουν σαν έθνος<sup>330</sup> ». Toutefois, il n'est pas un mystère que « “Οι κακοι λαθρομετανάστες, που είναι και η μειονότητα, χωρίς τη συνεργασία ή την απαράδεκτη συμπεριφορά των ντόπιων, είναι πολύ αδύναμοι”<sup>331</sup> ». Et surtout que, comme explique Andreas Anagnostou dans le roman *Το δίχτυ* :

[...] μπορεί κάποιος να είναι αντίθετος γενικά με τους οικονομικούς μετανάστες, αλλά όχι με τον δικό του Αλβανό που του περιποιείται τον κήπο, ούτε με τη Ροσοπόντιά της που καθαρίζει το σπίτι και ξεσκατώνει τους ηλικιωμένους<sup>332</sup>.

---

<sup>328</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « des personnes perdues, dans la majorité des enfants, mendiant, regardant à la poubelle et se réduisant à néant. Et, comme beaucoup de gens l'ont affirmé, ils avaient vu là-bas, mais aussi parmi eux, la circulation des bonnes affaires, la négociation, le don et la prise, et nous les citoyens qui passons indifférents au problème mais des juges stricts, comme si nous n'étions pas intéressés par tout ce spectacle et ce trafic ». Argyris Pavliotis, *Ο ποινικολόγος. Έγκλημα στον Παρατηρητή*, cit., p. 89.

<sup>329</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « déclare aux chaînes de télévision que les Grecs que nous sommes sont devenus des étrangers dans notre pays et que nous devons nous débarrasser des immigrants ». Petros Martinidis, *Δεύτερη φορά νεκρός*, cit., p. 97.

<sup>330</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Ainsi, comme nous sommes constamment remplis d'immigrants, si nous ne devenons pas forts, ils nous entraîneront dans leur tiers monde et nous détruiront en tant que nation ». *Ibid.*, p. 212.

<sup>331</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Les immigrants illégaux, qui sont également une minorité, sans la coopération ou le comportement inacceptable des habitants, sont très faibles ». Argyris Pavliotis, *Ολέθριος δεσμός*, cit., p. 90.

<sup>332</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « on pourrait être opposé aux immigrants économiques en général, mais pas à son propre Albanais qui s'occupe du jardin, ou à sa Russe du Ponto qui nettoie la maison et récuré les personnes âgées ». *Idem*, *Το δίχτυ*, cit., p. 29.

Les travaux exercés par les étrangers semblent indispensables et insubstituables. Comme le dit le vieux Fotis Axarlàs, dans *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»* (*Organisation secrète “ Tetraktys ”*) : « Έχεις φανταστεί τι θα κάναμε εμείς οι ανήμποροι γέροι αν δεν υπήρχαν τούτες οι δύστυχες αλλοδαπές για να μας ξεσκατώνουν;<sup>333</sup> ». L'étranger qui fait peur, prototype du criminel, l'étrangère marquée comme prostituée, sont aussi des figures auxquelles les Italiens, les Grecs et les Français ne peuvent plus renoncer dans certains domaines.

Les romans noirs contemporains sont très attentifs à enregistrer et à raconter le changement social, l'accélération et la multiplication des conflits entre autochtones et étrangers, mais aussi l'expression de l'indignation et de la dénonciation, de la peur mais aussi de la volonté de quelqu'un de profiter de la situation. À travers les opinions de différents protagonistes émerge la difficulté d'accepter ce présent marqué par de nouvelles pauvretés et de nouvelles marginalités, mais aussi par la remise en cause de l'inéluctabilité de certains choix politiques. À contre-jour, une veine douloureuse se dégage : la peur de perdre sa propre identité, la perte de relations simples et immédiates et d'espaces urbains dans lesquels se reconnaître ; en un mot, une progressive déculturation. Nous nous trouvons face à une culture qui a perdu son ancrage traditionnel dans des certitudes religieuses et philosophiques prémodernes et qui se découvre désormais sans fondations, avec un sens fragile de valeurs infiniment contestables.

### 1.5. Désindividualisation : la réaction des sous cultures urbaines

Dans une modernité qui réduit l'épaisseur individuelle à zéro et où règnent la pluralité et l'instabilité, on assiste très fréquemment à la volonté de créer de nouvelles identités et à leur émergence. En fait, dans la société fragmentée et postmoderne, il est nécessaire de créer de nouvelles communautés avec des identités originales. C'est un besoin diffus surtout chez les jeunes générations, traditionnellement à la recherche d'une identité bien définie qui s'exprime souvent à travers l'appartenance. Comme l'explique Lucia Rinaldi :

Belonging is the key word: in Lucarelli's narrative, Bolognese youths become symbols of a disorienting world in which the quest for a sense of belonging makes identities inconsistent: they can be blurred, plural, arbitrary, or constantly changing<sup>334</sup>.

---

<sup>333</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Avez-vous déjà imaginé ce que nous vieillards impuissants ferions s'il n'y avait pas ces malheureuses étrangères qui s'occupent de nous ? ». *Idem, Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς», cit.*, p. 37.

<sup>334</sup> Lucia Rinaldi, « Bologna's Noir Identity: Narrating the City in Carlo Lucarelli's Crime Fiction », *cit.*, p. 127.

Ce besoin d'appartenance, uni à la désintégration du tissu social traditionnel, porte à la formation de sous-cultures juvéniles qui, comme le prétend Giandomenico Amendola, « costituiscono i nuovi reticoli di socialità e di identificazione »<sup>335</sup>.

La vie de la jeune génération de la fin des années 90—en détresse et insatisfaite, à la recherche de sa propre identité et de stabilité dans les villes contemporaines mondialisées en mutation rapide—est incarnée par le personnage de Nikita, dans le roman homonyme de Carlo Lucarelli. Nikita s'appelle Simona, mais elle veut être appelée Nikita pour sa ressemblance, assez vague, avec Anna Parillaud du film homonyme de Luc Besson et pour son habitude à s'habiller avec de vêtements noirs moulants, de bas noirs percés et d'amphibiens noirs. À travers les mots de Nikita et les yeux de l'inspecteur Coliandro, Lucarelli entraîne le lecteur dans un labyrinthe métropolitain caractérisé par des « tribus urbaines », les représentants desquelles suivent leurs règles et ne se distinguent que par leurs codes vestimentaires distincts, dictés par des conventions de mode précises, influencées par le consumérisme et les médias<sup>336</sup>. Au début de *Nikita*, l'inspecteur Coliandro décrit les patrons d'un club à la mode comme il suit :

C'è un tizio con i jeans tutti sfrangiati, tagliati corti sulle ginocchia e un cappellino rosso girato all'indietro. Ce n'è uno alto, con la maglietta nera con un teschio sopra e una cresta di capelli dritti che gli attraversa la testa, come un moicano che abbia preso la scossa e poi ci sono due ragazze, due racchie bassotte con un paio di scarpe dalla zeppa altissima, color leopardo e un piccolino tutto rasato con un ciuffo di capelli rossi sulla fronte tipo Picchiarello. E poi una spranga pallida e magrissima, che sembra uscita dalla famiglia Addams e un basettone in giubbotto di pelle nera, con Harley Davidson in rilievo sulla schiena<sup>337</sup>.

Les coiffures (« cresta di capelli », « ciuffo », « basettone ») et les vêtements des jeunes (« jeans », « cappellino », « maglietta », « scarpe », « giubbotto ») constituent une tentative de se distinguer des autres, d'exprimer une individualité qui semble perdue pour toujours ; ils deviennent l'affirmation visible de leur identité, ils marquent l'appartenance à une certaine «

---

<sup>335</sup> « ils constituent les nouveaux réseaux de socialité et d'identification ». Giandomenico Amendola, *La città postmoderna*, cit., p. 55.

<sup>336</sup> Cf. Lucia Rinaldi, « Bologna's Noir Identity: Narrating the City in Carlo Lucarelli's Crime Fiction », cit., p. 126.

<sup>337</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il y a un gars avec un jean tout en fourrure coupé aux genoux et un bonnet rouge qui se retourne en arrière. Il y en a un grand, avec une chemise noire avec un crâne dessus et une crête de cheveux raides qui lui traverse la tête, comme un mohawk qui a pris le choc et puis il y a deux filles, deux moches très basses avec une paire de chaussures du très haut coin, couleur léopard et un petit garçon rasé avec une touffe de cheveux roux sur le front comme Picchiarello. Et puis un bar pâle et maigre, qui semble sortir de la famille Addams et un côté en veste de cuir noir, avec Harley Davidson en relief à l'arrière ». Carlo Lucarelli, *Nikita*, Edizioni EL, Trieste, 1997, pp. 9-10.

tribu urbaine », au choix d'un certain style de vie et de sa politique et leurs descriptions rappellent, même si dans un langage différent, les publicités, dans le but de dénoncer le système des biens et le consumérisme. Le regard de Coliandro, qui dépeint la vie nocturne des jeunes bolognais, leurs clubs et bars à la mode, leurs codes vestimentaires, souligne la profonde influence de la télévision et d'autres modèles médiatiques sur leurs attitudes et comportements. En fait, la représentation de Coliandro est manifestement déformée par sa propre obsession de la culture télévisuelle, fortement soulignée dans les histoires du cycle et soulignée ici par la référence à Picchiarello et à la famille Addams, et elle véhicule un sentiment d'étrangeté et de déplacement. C'est la représentation d'un monde souterrain caché avec lequel lui—et peut-être le lecteur—n'est pas familier<sup>338</sup>. Les jeunes bolognais apparaissent profondément influencés par la culture pop et l'américanisation généralisée, ou plutôt, par la mondialisation ; la jeunesse bolognaise et ses « tribus » peuvent également être interprétées comme une métaphore de cette tendance mondiale. Cette notion valide son idée que Bologne n'est plus une petite ville de province, mais un espace urbain en pleine expansion, caractérisé par des identités en transformation rapide<sup>339</sup>. Ces nouvelles identités juvéniles naissent surtout autour de l'université, véritable cœur pulsant à l'intérieur de la ville, qui peut se transformer en une ville parallèle et clandestine :

L'Università? Quella è una città parallela, di cui si sa ancora meno. Studenti che vanno e che vengono da tutta l'Italia, che lasciano i corsi e poi li riprendono, che dormono da amici e parenti, che subaffittano, sempre in nero e senza ricevute e documenti. Ma lei lo sa che negli anni Settanta stavano tutti qui i terroristi, tutti nascosti a Bologna e lo sa perché? Perché in qualunque città un ragazzo strano, con un accento strano, che entra ed esce di casa a tutte le ore del giorno e della notte e non sa chi è, cosa fa e di che vive e a volte sparisce e poi torna, in qualunque altra città sarebbe stato notato da qualcuno, ma a Bologna no. A Bologna questo è l'identikit dello studente medio. Lei dice l'Università, ispettore? L'Università è una città clandestina<sup>340</sup>.

---

<sup>338</sup> Cf. Lucia Rinaldi, « Bologna's Noir Identity: Narrating the City in Carlo Lucarelli's Crime Fiction », *cit.*, p. 125. Dans les histoires de Coliandro par Lucarelli, l'écrivain transmet un sens de réalisme en évoquant la topographie de Bologne, ses places, ses routes et ses quartiers, son atmosphère à travers des enquêtes maladroites de Coliandro sur le monde souterrain surpeuplé des étudiants. Cependant, comme l'explique l'auteur, sa représentation est une caricature du côté obscur de la ville et c'est avec des moments comiques et avec ironie que Lucarelli dépeint cet aspect « invisible », à travers les yeux et les préjugés de son détective inepte. L'image de Bologne qui est présentée au lecteur est déformée par le point de vue de Coliandro, filtré à travers sa réponse désorientée face à la complexité de la ville.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>340</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « L'Università? C'est une ville parallèle, que nous connaissons encore moins. Les étudiants qui vont et viennent de toute l'Italie, qui abandonnent les cours puis les reprennent, qui dorment chez amis et parents, qui les sous-louent, toujours au noir et sans reçus ni documents. Mais vous savez que dans les années soixante-dix, tous les terroristes étaient ici, tous cachés à Bologne et vous savez pourquoi? Parce que, dans n'importe quelle ville, un garçon étrange, avec un accent étrange, qui entre et sort de la maison à

La description de l'université comme ville clandestine est présente aussi dans les romans de Thessalonique, comme *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»* (*Organisation secrète "Tetraktys"*), où le campus universitaire de Thessalonique devient l'emblème de la clandestinité, de la protestation, mais aussi de la déchéance urbaine :

Το να περπατούσες τότε στην πανεπιστημιούπολη δεν ήταν ιδιαίτερα ευχάριστο. Βρομιά, οι τοίχοι μπογιατισμένοι με συνθήματα σε επάλληλα στρώματα, όπως και οι σχισμένες και κακόγουστες αφίσες. Μικροπωλητές από κάθε φυλή της γης εμπορεύονταν τηνπραμάτεια τους, όλα made in china, εκτός από τις ουσίες, ενώ στις εισόδους των κτιρίων τα τραπεζάκια με εκπροσώπους των κομμάτων συγκέντρωναν αρκετή πελατεία που ζητούσε εξυπηρέτηση. Επίσης, στις προσόψεις κάποιων σχολών υπήρχαν τεράστια πανό με τη λέξη ΚΑΤΑΛΗΨΗ<sup>341</sup>.

Saleté, vendeurs ambulants abusifs, commerce de drogue et de produits étranges tous « made in China », formule écrite en anglais et pour cela bien en évidence dans le texte, à suggérer que, à la base de tous cette déchéance, il y a peut-être la globalisation.

L'université de Thessalonique, avec les représentants de sous-cultures juvéniles mais aussi les professeurs et les étudiants, est souvent la protagoniste des romans noirs thessaloniens, surtout ceux de Petros Martinidis, qui sont de véritables *campus novels*, mais aussi dans le roman de Giorgos Martinidis *Από το πουθενά (ένα μοντέρνο νουάρ)*, où le fait que la population de Thessalonique soit composée par un très grand nombre d'étudiants est bien souligné : « η Θεσσαλονίκη έχει πάνω από 100.000 φοιτητές σε πανεπιστήμια και ΤΕΙ. Υπάρχουν πόλεις με μικρότερο πληθυσμό<sup>342</sup> ». D'ailleurs, à Limoges Alex Vernher dans *Carole je vais te tuer !* de Franck Linol travaille à l'université en tant que professeur de Lettres,

---

toute heure du jour et de la nuit et on ne sait pas qui il est, ce qu'il fait et ce qu'il vit et qui disparaît parfois pour revenir ensuite dans n'importe quelle autre ville quelqu'un l'aurait remarqué, mais pas à Bologne. À Bologne, c'est l'identité de l'étudiant moyen. Vous dites l'université, inspecteur? L'université est une ville clandestine ». Carlo Lucarelli, *Almost blue*, cit., pp. 103-104.

<sup>341</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Marcher dans le campus n'était pas très agréable. La saleté, les murs peints de slogans en couches successives, ainsi que les affiches déchirées et de mauvais goût. Vendeurs ambulants de toutes les races de la Terre vendaient leurs produits, tous made in China, à l'exception des substances stupéfiantes, tandis qu'à l'entrée des bâtiments, les tables avec des représentants des parties politiques avaient rassemblé de nombreux clients qui demandaient un service. De plus, sur les façades de certaines facultés, il y avait d'énormes bannières avec le mot OCCUPATION ». Argyris Pavliotis, *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»*, cit., p. 82.

<sup>342</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Thessalonique compte plus de 100 000 étudiants dans les universités et les ΤΕΙ. Il y a des villes avec une population plus petite ». Giorgos Martinidis, *Από το πουθενά (ένα μοντέρνο νουάρ)*, cit., p. 40.

et dans le même roman on assiste à l'apparition d'une représentante des tribus urbaines juvéniles : « Une fille brune, à la coiffure punk ou skin<sup>343</sup> ».

Les jeunes générations, surtout les étudiants, expriment souvent leur angoisse et leur indignation à travers des manifestations urbaines comme les graffitis et des protestations dans les rues de la ville. Les adultes, représentés dans les romans de notre corpus surtout par les professeurs ou les policiers, essaient de comprendre et de s'expliquer la fonction de ces manifestations, comme dans le roman de Franck Linol *La morsure du silence* :

— Le but, pour les tagueurs, c'est de laisser leur signature, les blazes. Ils cherchent des lieux risqués : les trains, les endroits bien hauts, difficiles à atteindre...

— Comme la façade de l'immeuble...

— Exactement, ou comme les ponts. Des sociologues ont étudié ce phénomène totalement urbain. En gros, c'est une immense protestation contre la solitude, l'anonymat, la vie dans les villes<sup>344</sup>.

Ces policiers trouvent une motivation sociologique derrière les graffitis, qui parfois coexiste avec une motivation politique, évidente dans *Carole, je vais te tuer !*, où le mur de l'université est « couvert de graffitis contre la bourgeoisie et les patrons, et de slogans pour une université populaire et démocratique<sup>345</sup> ». Cependant, les enquêteurs et les policiers expriment souvent leur irritation à l'encontre des tags colorés et frappants qui couvrent les murs de la ville :

Les deux flics furent tout de suite frappés par l'amoncellement de tags qui jonchaient, nappaient, enduisaient littéralement le quartier pourtant situé sur une hauteur de verdure. [...] Et pas un seul espace n'avait été épargné par les bombes de peinture ou les stylos-feutres spécifiques dont la règle, chez les vrais tagueurs, voulait qu'ils aient été volés<sup>346</sup>.

L'indignation exprimée de la part des enquêteurs limousins contre les tags est partagée avec leur collègues bolognais, parmi lesquels l'inspecteur Sarrina, dans le roman *Il sogno di volare (Le rêve de voler)* de Carlo Lucarelli :

---

<sup>343</sup> Franck Linol, *Carole, je vais te tuer !*, cit., p. 111. Il s'agit des cas isolés : en fait, même si Limoges aussi est une ville universitaire, dans les romans noirs cette dimension n'est presque jamais présente.

<sup>344</sup> *Idem*, *La morsure du Silence*, cit., p. 222.

<sup>345</sup> *Idem*, *Carole, je vais te tuer !*, cit., p. 109.

<sup>346</sup> *Idem*, *La morsure du Silence*, cit., p. 221.

*Madonna, com'è sporca questa città di merda* stava dicendo Sarrina, e intendeva gli scarabocchi arrotondati che attraversavano un muro ocra spento, perché aggiunse *ma non c'era una legge contro questi stronzi?* [...]

Ogni tanto parole come *merdaio, extracomunitari, punkabbestia e paura* attraversavano il muro di fiacca indifferenza che la avvolgeva come nebbia<sup>347</sup>.

Le registre linguistique des tags utilise souvent des mots vulgaires, idiomatiques (p.e. « merde »), et même si Sarrina déplore ces manifestations urbaines, il en emploie le même registre (« Putain ! Comment cette ville de merde est sale »), peut-être parce qu'il n'en est pas indifférent. Le phénomène des tags n'épargne pas la ville de Thessalonique : « τα εγγόνια βγαίνουν να γράφουν σε τοίχους: "αυτή η ζωή μας πνίγει, ας οικοδομήσουμε μια άλλη" <sup>348</sup> », et les slogans exprimée par les graffitis deviennent souvent cris de protestation, « συνθήματα διαδηλωτών<sup>349</sup> » dans les rues de la ville, qui devient le théâtre quotidien de l'expression de l'indignation des étudiants : « Κάπου εκατό φοιτητές με πλακάτ κατέκλυζαν το χώρο στάθμευσης, μπρος στο περίεργα επιζωγραφισμένο αμφιθέατρο της Σχολής<sup>350</sup> ». Il n'est pas rare que ces protestations aient aussi des manifestations violentes : « η κατάληψη έγινε, κι όλα κύλησαν στη συνέχεια χωρίς πολλά επεισόδια. Με μερικά βαμμένα λεωφορεία, κάποιους βανδαλισμούς στο δημαρχείο και αρκετούς στα πανεπιστημιακά κτίρια<sup>351</sup> ». À Limoges il y a aussi des protestations dans les rues, même si tout est plus calme et n'aboutit jamais à la violence : « Il y avait bien le mouvement des Indignés, mais à Limoges, comme un peu partout dans le pays, il lisait surtout la résignation sur les visages<sup>352</sup> ». La réaction des jeunes (et pas seulement) limougeauds se situe plutôt sous le signe du pacifisme et du refus de la violence :

---

<sup>347</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Putain ! Comment cette ville de merde est sale, disait-il à Sarrina, et entendait les gribouillis arrondis qui passaient à travers un mur ocra, mais pourquoi, il ajoutait, *il n'y avait pas de loi contre ces connards?* [...]

Parfois, des mots tels que *merde, extracomunitaires, punkabbestia* et *peur* traversaient le mur d'indifférence qui l'enveloppait comme du brouillard ». Carlo Lucarelli, *Il sogno di volare*, cit., p. 91.

<sup>348</sup> « les grands-fils écrivent sur les murs: " Nous étouffons dans cette vie, construisons-nous une autre " ». Petros Martinidis, *Μοιραίοι αντικατοπτρισμοί*, cit., p. 35, trad. Henri Tonnet, *Reflets du Destin*, cit., p. 24.

<sup>349</sup> « slogans des manifestants ». Petros Martinidis, *Δεύτερη φορά νεκρός*, cit., p. 150.

<sup>350</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Une centaine d'étudiants ont inondé le parking devant l'amphithéâtre curieusement peint de la faculté ». *Ibid.*

<sup>351</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « occupation a été faite, et tout s'est passé sans beaucoup d'épisodes. Avec des bus peints, du vandalisme à la mairie et beaucoup dans les bâtiments universitaires ». *Idem*, *17 ώρες*, Patakis, Athènes, 2016, p. 131. Le roman cité a été publié en 2016 mais a été écrit en 2015 et donc, pour raisons d'homogénéité, nous avons pensé l'insérer dans les textes de notre corpus.

<sup>352</sup> Franck Linol, *Le vol de l'Ange*, cit., p. 78.

Le 11 novembre a vu rappliquer à Gentioux, sur le Plateau de Millevaches, tous les pacifistes, anars et autres altermondialistes du Grand Sud éclairé. Moment grave devant le monument aux morts, *Maudite soit la Guerre* !<sup>353</sup>

À Bologne le théâtre des protestations est souvent Piazza Maggiore, qui se submerge de manifestants, comme dans l'image d'ouverture du roman de Matteo Bortolotti *L'ora nera*, capturée par un hélicoptère :

Un elicottero sfreccia sopra la Basilica di San Petronio.

A vederla dall'alto la città deve sembrare un gigantesco formicaio.

Tanti piccoli puntini che formano sagome scure in movimento, che poi si uniscono una all'altra confluendo nel grande spazio principale di piazza Maggiore, stringendosi e diventando una sagoma unita<sup>354</sup>.

Vues par en-dessous, les personnes qui protestent deviennent « une gigantesque fourmilière », une masse indistincte et désindividualisée de « formes sombres en mouvement » qui confluent jusqu'à devenir « une forme unie », une seule chose. Les manifestants perdent leur individualité dans la place pleine de foule, qui peut être lue comme métaphore de la ville contemporaine. Cosima Young, protagoniste d' *Asile zéro* de Cyril Herry, semble parfaitement consciente de la désindividualisation qui guette les êtres humains contemporains, y compris elle-même :

Je suis une fille de mon époque. Je remue des épisodes sombres de l'histoire, mais je chantonne. Je ne vais pas en pleurer. Je ne peux rien y faire. [...]. La misère est partout et des guerres déchirent à cet instant des populations entières. [...]. Mais tout ceci a lieu si loin. On ne voit et on n'entend rien du tout. Ça ne nous atteint pas, ça nous émeut juste le temps de l'*information*. On peut encore couper le son ou zapper si ça nous incommode. [...]. Un drame, pour nous toucher, doit avoir lieu près de chez nous- mais pas trop près non plus. [...]. Je suis un insecte vaniteux. Une puce égoïste<sup>355</sup>.

---

<sup>353</sup> Serge Vacher, *Les coutures*, Editions Nykta, Etrigny, 2008, p. 19.

<sup>354</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Un hélicoptère survole la basilique de San Petronio. Pour la voir d'en haut, la ville doit ressembler à une fourmilière géante.

De nombreux petits points qui forment des figures sombres en mouvement, qui se rejoignent ensuite, fusionnant dans le grand espace principal de la Piazza Maggiore, se resserrant et devenant une forme unie ». Matteo Bortolotti, *L'ora nera*, cit., p. 7.

<sup>355</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, cit., p. 43.

Si les réflexions de la fille commencent avec une consciente affirmation de son identité (« je suis une fille »), et continuent avec la répétition du pronom « je », à un certain point les sujets de ses phrases deviennent exclusivement « on » et « nous ». C'est seulement à la fin de toutes ses pensées que la fille utilise de nouveau la première personne du verbe être, mais pas pour revendiquer son identité de fille, mais celle d' « insecte », de « puce », accompagnée par deux adjectifs à l'allure négative : « vaniteux » et « égoïste ». Les mots de Cosima mettent en lumière son processus de désindividualisation : si au début elle parle d'elle et de ses réactions personnelles aux épisodes sombres de l'histoire et de l'actualité, après sa personnalité s'efface, et elle devient partie d'une collectivité non-définie qui réagit à la même manière, avec indifférence, aux drames d'autres personnes, pour s'identifier enfin à un banal « insecte », une minuscule « puce » parmi de milliers d'autres, exactement comme les manifestants dans la Bologne de Bortolotti réduits à des « fourmis ».

La ville des romans noirs contemporains, métaphore de la société, semble être peuplée de ces individus, indifférents aux destins individuels, avec des identités précaires et souffrantes, égoïstes et désindividualisés. La collectivité, qui apparaît comme une masse indistincte où chacun est concentré exclusivement sur son intérêt personnel, semble donc insensible au crime et à la violence, qui peut ainsi se répandre facilement, grâce au silence et dans l'indifférence générale.

Nous avons vu comment la dilatation, la déshumanisation, la désorientation, la déculturation et la désindividualisation sont des phénomènes qui caractérisent la représentation des villes de Bologne, Limoges et Thessalonique dans les romans noirs contemporains. Ces villes noires apparaissent donc comme des territoires illimités, aliénants, confusifs, homologués, presque sans une vraie identité et générateurs des crimes et d'injustices : des véritables lieux du crime à déchiffrer. Toutefois, la solution des crimes se passe par la lecture de ces villes—qui est le grand défi des détectives contemporains—, à travers des étapes qui nous porteront à découvrir ces lieux du crime comme des lieux de l'âme.

## 2. LE DEFI DU DETECTIVE DU 21<sup>E</sup> SIECLE : LIRE LA VILLE POUR RESOUDRE LES CRIMES

Les détectives contemporains ont définitivement changé par rapport au passé : ils deviennent des outils d'analyse critique des sociétés dans lesquelles ils sont nés, en suivant un modèle qui, selon Gianni Ferracuti, a ses racines dans le personnage de l'inspecteur Maigret par Georges Simenon<sup>356</sup>. En fait, avec Maigret, pour la première fois le détective n'est pas caractérisé par des capacités extraordinaires, il n'est plus une personne exceptionnelle, ou en tout cas hors du commun, capable de restaurer l'ordre que la société n'a pas pu préserver ; au contraire, il est un personnage normal : un homme tranquille, marié, sans enfants, qui aime la bonne cuisine, fume la pipe et s'insère parfaitement dans la vie quotidienne de sa ville. C'est-à-dire qu'il est une personne concrète, qui a déteint sur l'image des détectives contemporains, tantôt sûrs d'eux tantôt pleins de doute, tantôt arrogants tantôt drôles, et parfois même désagréables. En effet, ils tombent amoureux, se querellent avec leurs copains, ils peuvent divorcer et avoir de nombreuses maitresses. Souvent, ils ne sont pas de détectives professionnels, mais des petits-bourgeois, des journalistes, des étudiants tombés par hasard dans le noir, des anti-héros, contraints à des situations dans lesquelles ils ne voudraient jamais se trouver et auxquelles ils préféreraient une vie confortable et paisible. On les connaît mieux, de roman en roman, on suit leur vicissitudes non seulement au niveau professionnel mais aussi au niveau personnel, apprenant à apprécier des personnalités intéressantes, animées par des motivations complexes.

Les enquêteurs contemporains sont également sujets à des erreurs, à la fatigue, ils expriment même des doutes sur leur rôle de détective, exactement comme Maigret, qui est parfois peu crédible dans le rôle du détective qui lui sied si peu et il tombe dans le ridicule dès qu'il essaie d'imiter les héros des romans ou des films policiers classiques<sup>357</sup>. Dans les romans de notre corpus, Bastien Lenoir est présenté ironiquement par un collègue comme « le Maigret de la ville de Limoges<sup>358</sup> », alors que Elisa Guerra, surnommé La Guerrera à cause de son nom (Guerre), se présente avec ces mots : « Io sono la Guerrera. Almeno, così dicono. Ma più che guerriera io mi sento una sconfitta. [...]. Sono stanca, altroché soldatessa<sup>359</sup> ». D'ailleurs,

---

<sup>356</sup> Cf. Gianni Ferracuti, « Il “giallo mediterraneo” come modello narrativo », *cit.*, pp. 39-40.

<sup>357</sup> Cf. Christina Horvath, *Le Roman urbain contemporain en France*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007, p. 108. Disponible en ligne : <http://books.openedition.org.ezproxy.unilim.fr/psn/2038> (consulté le 28 mars 2020).

<sup>358</sup> Serge Vacher, *Lo cro do diable*, *cit.*, p. 68.

<sup>359</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Je suis le Guerrera. Du moins, ils m'appellent comme ça. Mais plus qu'une guerrière, je me sent une personne vaincue. [...]. Je suis fatiguée, loin d'être comme un soldat ». Marilù Oliva, *¡Tù la pagaràs!*, *cit.*, p. 18.

Tilemachos Leontaris, journaliste Athénien qui se trouve à Thessalonique pour écrire un article historique, se trouve mêlé dans une enquête qu'il décide de mener à contrecœur, seulement parce qu'il est devenu l'amant de Sonia, la femme de la victime. Il se définit « απομίμηση του ντετέκτιβ <sup>360</sup> » et il est conscient de ne pas être un véritable détective : « Εγώ, μολονότι γοητευόμουν από την ιδέα ότι θα εντυπωσίαζα την Σόνια, δεν ήμουν ούτε Πουαρό ούτε Μάρλοου<sup>361</sup> », et encore « "Μα δεν είμαι αστυνομικός, ούτε ντετέκτιβ", είπα. "Ένας καλός δημοσιογράφος είμαι, και μάλιστα χαμηλόμισθος!" <sup>362</sup> ». Paradoxalement, il doit enquêter sur l'assassinat d'un vrai détective, Dorotheos Foskarinis, le mari de Sonia, qui avait pour modèles les détectives des romans policiers classiques, comme Hercule Poirot ou Sherlock Holmes. Par ailleurs Dimitris Akrivos, ami d'Andreas Anagnostou, le détective d'Argyris Pavliotis, explique comment les enquêteurs à la Sherlock Holmes n'existent plus, car les temps sont changés et aussi la psychologie du détective est impliquée dans la résolution de l'énigme :

Εσύ είσαι ένας διανοούμενος ερευνητής που προσπαθείς να διαλευκάνεις μια σκοτεινή υπόθεση με το μυαλό σου. Πέρα από το γεγονός πως συχνά πυκνά μπερδεύεις και το συναίσθημα και πληγώνεσαι. Όπως και σε αυτή την περίπτωση. Όμως τα πράματα έχουν αλλάξει δραματικά και θα γίνουν ακόμα χειρότερα. Οι Σέρλοκ Χολμς δεν έχουν πια καμιά τύχη, παρά μόνο στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο<sup>363</sup>.

Andreas Anagnostou, grâce aux mots de l'ami, arrive à croire qu'il doit abandonner son activité de détective, puisqu'il reconnaît avoir un point faible, lié à sa vulnérabilité psychologique :

Εδραιωνόταν η πίστη μου πως δεν κάνω για ντετέκτιβ. Δεν επαρκούν οι ικανότητες σύνθεσης και ανάλυσης και το ανεπτυγμένο ένστικτο. Έχω ένα σοβαρό μειονέκτημα. Είμαι ψυχολογικά ευάλωτος<sup>364</sup>.

---

<sup>360</sup> « imitation de détective ». Filippou Filippou, *Αντίο, Θεσσαλονίκη*, Polis, Athènes, 1999, p. 248.

<sup>361</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Moi, bien que fasciné par l'idée d'impressionner Sonia, je n'étais ni Poirot ni Marlowe ». *Ibid.*, p. 63.

<sup>362</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « "Mais je ne suis ni policier ni détective", ai-je dit. "Je suis un bon journaliste, et en fait peu payé!". *Ibid.*, p. 65.

<sup>363</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Tu es un chercheur intelligent qui essaie de résoudre un cas sombre avec ton esprit. Mis à part le fait que tu confonds souvent l'émotion et que tu te blesses. Comme dans ce cas. Mais les choses ont radicalement changé et vont encore empirer. Les Sherlock Holmes n'ont plus de chance, sauf dans la littérature et au cinéma ». Argyris Pavliotis, *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»*, *cit.*, p. 296.

<sup>364</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Se réveillait en moi la conviction que je n'étais pas fait pour être détective. Les compétences de composition et d'analyse et l'instinct développé ne suffirent pas. J'ai un sérieux inconvénient. Je suis psychologiquement vulnérable ». *Ibid.*, p. 302.

Les modernes enquêteurs, donc, comme Maigret, essaient d'imiter les héros du genre policier, mais ils savent bien de ne pas avoir ni des capacités particulières, ni des privilèges professionnels sur lesquels compter. Un autre élément en commun entre Maigret et les détectives contemporains réside dans la méthode d'enquête. En fait, la méthode de Maigret se détache du modèle du roman policier classique de matrice anglais en ce qu'elle n'est pas basée sur un raisonnement abstrait, mais elle intègre la raison, l'observation, l'étude attentive des lieux, la fréquentation des personnages impliqués dans l'histoire : il s'agit d' « una vera immersione personale in un ambiente sociale e in una relazione irripetibile con gli altri personaggi<sup>365</sup> ». Dans ce contexte, l'intuition compte au moins autant que la raison pour la solution de l'enquête. Le même détective est un observateur qui regarde le monde dans lequel les personnages impliqués dans le crime se déplacent et, s'il le considère approprié, il les juge. Il analyse la ville et la société qui l'entoure comme une personne faillible, faisant des erreurs dans ses choix, revenant sur ses pas, à la recherche du fil caché qui le conduit derrière les apparences<sup>366</sup>. Pareillement, les méthodes du détective contemporain, comme l'explique Yves Reuter, « sont plus physiques que rationnelles. Il tente des "coups", affole le milieu ambiant, s'y introduit, secoue les hommes, séduit les femmes, espionne, convoque ses informateurs, passe des marchés parfois peu reluisants<sup>367</sup> ». En effet, le personnage qui joue le rôle de détective est constamment à la recherche de nouveaux stimuli, d'excitations mentales, de défis intellectuels, et la ville est le lieu privilégié de ses investigations, le terrain vital et mouvant où son action se déroule : il doit bouger dans ses différents endroits pour découvrir des crimes, pour visiter des lieux, interviewer, poursuivre et arrêter des gens.

Un autre élément en commun des romans noirs contemporains avec les histoires de Maigret, comme le souligne Jacques-Philippe Leyens, est le fait que la météo puisse souvent prédire le genre de l'enquête<sup>368</sup>. Au début de *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»* (*Organisation secrète "Tetraktys"*) de Argyris Pavliotis, Andreas Anagnostou commence son enquête sur la disparition d'une femme dans des conditions météorologiques difficiles, qui anticipent et préfigurent la tendance de ses découvertes :

---

<sup>365</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Une véritable immersion personnelle dans un environnement social et dans une relation irremplaçable avec les autres personnages ». Gianni Ferracuti, « Il "giallo mediterraneo" come modello narrativo », *cit.*, p. 40.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>367</sup> Yves Reuter, *Le roman policier*, *cit.*, p. 64.

<sup>368</sup> Cf. Jacques-Philippe Leyens, *Psycho Polar. Détectives de fiction et vrais psychologues*, *cit.*, pp. 17-29.

Όσο προχωρούσα, τόσο το πλάτος της παραλίας στένευε και ο δρόμος γινόταν ολοένα και πιο ανηφορικός, επομένως η θάλασσα έμενε χαμηλά. Δεν έβρεχε αλλά φυσούσε κρύος βοριάς και η θάλασσα, που ήταν δεξιά μου προς τον νοτιά, ήταν φουρτουνιασμένη και μέσα στην ομίχλη<sup>369</sup>.

Pareillement, la météo influence énormément le commissaire Varlaud dans *Le linceul de l'aube* de Joël Nivard, de même qu'elle nous raconte déjà le genre d'enquête qui va suivre ; Varlaud réfléchit sur le parallèle entre le temps et lui-même :

Au-dessus du halo mordoré que réverbèrent les lumières de la ville, dans la profondeur obscure du ciel, la masse des nuages reste compacte, inamovible, même si un vent d'ouest balaie les griffures lancinantes des gouttes de pluie.

Vieux. Comme le temps qu'il fait<sup>370</sup>.

Un élément ultérieur avec lequel Simenon anticipe le canon du roman policier méditerranéen est la connaissance de la ville comme atout fondamental pour le détective. En fait, il y a une relation particulière entre le commissaire Maigret et la ville de Paris : la capitale n'est pas seulement le lieu des histoires, mais elle est un élément important de la psychologie du commissaire, qui dans la ville se sent enraciné et en phase avec son style de vie<sup>371</sup>, exactement comme les détectives contemporains. Michel Carly, dans son ouvrage *Maigret, traversées de Paris* explique :

Paris chez Simenon n'est pas un décor, c'est une respiration, une présence familière et apprivoisée. [...] Le Paris du commissaire est la géographie de l'écrivain, privée, émotive, subjective, sensorielle. Poétique de l'espace, rapports affectifs. Un Paris à la fois réinventé et simplifié [...]. Rarement une ville et un personnage littéraire ont à ce point fusionné. L'un s'identifie à l'autre<sup>372</sup>.

L'espace urbain apparaît à l'enquêteur comme un véritable terrain d'aventures : l'enquête est d'emblée présentée comme une affaire de territoires<sup>373</sup>, dans lequel le détective,

---

<sup>369</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Au fur et à mesure que je progressais, la largeur de la plage se rétrécissait et la route montait de plus en plus, donc la mer restait basse. Il ne pleuvait pas mais il faisait froid au nord et la mer, qui était à ma droite au sud, était orageuse et dans le brouillard ». Argyris Pavliotis, *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»*, cit., pp. 63-64.

<sup>370</sup> Joël Nivard, *Le linceul de l'aube*, cit., p. 291.

<sup>371</sup> Cf. Gianni Ferracuti, « Il "giallo mediterraneo" come modello narrativo », cit., p. 40.

<sup>372</sup> Michel Carly, *Maigret, traversées de Paris. Les 120 lieux parisiens du commissaire*, « Carnets », Omnibus, Paris, 2003.

<sup>373</sup> Cf. Dominique Meyer-Bolzinger, « Les itinéraires parisiens du commissaire Maigret », dans *Géographie et cultures*, 61, 2007, pp. 43-59. Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/gc/2603> (consulté le 11 août 2020).

qui en absorbe les atmosphères comme une sorte d' " éponge ", associe automatiquement les lieux et les personnes ; les descriptions, plutôt que de construire en détail le monde qui l'entoure, expliquent comment il reçoit ce monde.

Parfois, en menant leurs investigations, les détectives contemporains peuvent être dupés par un criminel plus intelligent qu'eux<sup>374</sup>, et un des avantages les plus importants se révèle être la connaissance de la ville. L'inspecteur Dumontel dans *Le vol de l'Ange* de Franck Linol chasse l'assassin Keller et considère : « Keller avait peu d'avance sur lui, mais il connaissait Limoges comme sa poche, il conduisait bien et il était malin<sup>375</sup> ». D'ailleurs, dans un autre roman qui le voit protagoniste, *Matin de cendre*, Dumontel est conscient de « l'avantage de connaître parfaitement ce dédale de petites rues<sup>376</sup> » et il réussit à échapper à ses poursuivants, alors que aussi Alex Verher dans *Carole, je vais te tuer !* « avait un avantage sur l'autre : sa connaissance parfaite des lieux<sup>377</sup> ». En fait, souvent le détective se révèle un expert inégalé dans tous les moindres détails de la ville : il connaît les rues, les quartiers, ses règles, ses langages, ses traditions, même ses secrets ; comme l'explique Glenn Most : « give him an address, and he can tell you exactly where it is – but also exactly what kind of people live there, how they earn their money, and what their most secret dreams and vices are »<sup>378</sup>. Il est aussi lui-même partie d'un schéma plus large de violence et de brutalité dont il est un connaisseur<sup>379</sup>. Pas seulement :

The street map of the city is imprinted on the neural network of the detective's brain and is reproduced within his consciousness as a form of expert local knowledge. [...]. The detective's incessant movement creates and discovers relations among the far-flung parts of the city and establishes its unexpected unity in the form of a series of dynamic vectors<sup>380</sup>.

Andreas Anagnostou, dans *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς» (Organisation secrète “ Tetraktys ”)*, est conscient de réussir à faire face à tous les pièges du territoire maritime où il agit, grâce à sa connaissance de la zone :

Δεν είναι απλό με ένα μικρό πλεούμενο, χωρίς όργανα και δυνατά φώτα και με τον μέτριο αυτόν άνεμο, να κάνεις ακτοπλοΐα μέσα στο σκοτάδι, χωρίς ούτε φεγγάρι, σε αυτό το μέρος το γεμάτο

---

<sup>374</sup> Cf. Maria Immacolata Maciotti, *cit.*, p. 106.

<sup>375</sup> Franck Linol, *Le vol de l'Ange*, *cit.*, p. 188.

<sup>376</sup> *Idem*, *Matin de cendre*, *cit.*, p. 150.

<sup>377</sup> *Idem*, *Carole, je vais te tuer !*, *cit.*, p. 219.

<sup>378</sup> Glenn Most, « Urban Blues: Detective Fiction and the Metropolitan Sublime », dans *The Yale Review*, 94, 2006, p. 68.

<sup>379</sup> *Ibid.*

<sup>380</sup> *Ibid.*

με εμπόδια και παγίδες που δημιουργούσαν τα νταλιάνια και τα μυδοτροφεία. Ήξερα όμως πολύ καλά την περιοχή και μπορούσα να περιορίσω τους κινδύνους<sup>381</sup>.

Et pareillement Cosima Young, protagoniste d'*Asile zéro* de Cyril Herry, déclare :

Je connais trop bien la ville. Et même s'il m'arrive d'emprunter des petites rues pour la première fois de ma vie, je sais pertinemment où elles débouchent. Ce ne sont que des voies transversales creusées entre des axes que j'ai déjà prises cent fois<sup>382</sup>.

La fréquence des détails urbains dans les romans permet aux lecteurs non seulement de suivre minutieusement les déplacements des détectives mais aussi de dresser un plan virtuel des quartiers. En effet, les narrations noires élargissent les espaces urbains connus et familiers et elles produisent ainsi des connaissances sur les villes. Le détective concourt à la fantasmagorie de la vie de la ville ; souvent, comme l'explique Glenn Most :

for many of us, the image of these cities is deeply influenced by the detective fictions set in them that we have read. Indeed, one sure sign of a town's graduation to the status of a world-class city is that detective fictions can finally come to be set in it<sup>383</sup>.

Grâce aux descriptions détaillées des lieux parcourus par le détective pendant ses explorations urbaines, le lecteur peut aisément retracer leurs itinéraires sur un plan de ville : « il connaît le domicile de chaque personnage, de même que les rues traversées, les moyens de transports empruntés, le nom et la localisation des cafés ou des restaurants fréquentés<sup>384</sup> ». Les indications du détective nous permettent de réorganiser les cartes cognitives des lieux que nous fréquentons et de reproduire le sens d'un lieu. C'est à lui de faire ressortir ou même de créer de toutes pièces les textures impalpables de la ville, que les gens ordinaires souvent négligent ou ne comprennent pas<sup>385</sup>.

---

<sup>381</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Ce n'est pas facile avec un petit bateau, sans instruments et lumières fortes et avec ce vent modéré, de naviguer dans l'obscurité, sans lune, dans cet endroit plein d'obstacles et de pièges créés par les dahlias et les moules. Mais je connaissais très bien la région et je pouvais réduire les risques ». Argyris Pavliotis, *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»*, cit., p. 261.

<sup>382</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, cit., p. 136.

<sup>383</sup> Glenn Most, « Urban Blues: Detective Fiction and the Metropolitan Sublime », cit., p. 63.

<sup>384</sup> Christina Horvath, « Le langage de la ville : l'intertextualité urbaine dans le roman postmoderne », dans Yves Clavaron, Bernard Dieterle (éds.), *La mémoire des villes*, Publications de l'Université de Saint-Etienne. Saint-Etienne Cedex, 2003, pp. 347-356.

<sup>385</sup> Cf. Giampaolo Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo*, cit., p. 90.

Walter Geerts note que le noir est le genre qui a redécouvert et réactivé la dimension codificatrice, et pas seulement descriptive, du paysage. En fait les éléments du paysage urbain, comme phrases et mots, constituent un code qui peut être lu et déchiffré. Dans l'enquête, les détectives se trouvent à décoder des indices laissés par les assassins sur les cadavres, comme des partitions musicales, des messages en code, des traces qui en apparence ne signifient rien ; pour résoudre le crime, ils doivent découvrir et comprendre le sens de chaque trace, de chaque fragment, de chaque signe du code. Pareillement, pendant la deuxième phase de l'enquête, la détection, ils doivent lire et déchiffrer les éléments de la ville, essayer de les lire comme indices.

Dans les romans noirs contemporains qui se déroulent à Bologne, Limoges et Thessalonique, les détectives voient souvent la ville comme un code à décoder, où chaque élément contient un message. Andreas Anagnostou (le nom duquel signifie littéralement « lecteur »), le détective d'Argyris Pavliotis, l'explique, dans le roman *Ο ποινικολόγος. Έγκλημα στον Παρατηρητή* (*Le criminologue. Crime à l'Observateur*) :

Πίστευε ότι όλα τα ανθρώπινα δημιουργήματα, από τα Κάστρα που δέσποζαν στην Άνω Πόλη μέχρι τις πολυκατοικίες της παραλιακής λεωφόρου, από το Λευκό Πύργο που ήταν στην ευθεία του περιπάτου του μέχρι το παραμικρό πλακόστρωτο, περιείχαν ένα μήνυμα από άνθρωπο σε άνθρωπο. Και σκοπός μας και στόχος μας και επιδίωξη μας είναι να αποκωδικοποιήσουμε και να λάβουμε αυτά τα μηνύματα<sup>386</sup>.

Le climax utilisé dans la citation (« but », « objectif », « aspiration ») nous donne une idée de l'ampleur de la mission dont le détective se sent investi. Pareillement l'inspecteur Dumontel, dans *Matin de cendre* de Franck Linol, se persuade que les mots gravés sur la porte d'une banque de Limoges cachent des mystères à déchiffrer :

De temps en temps, il s'arrêtait devant la porte de cette banque sur laquelle était gravée toute l'histoire de la place de la Motte. Ecritures lilliputiennes et mystérieuses. Dumontel lisait alors ces mots en étant persuadé qu'ils contenaient un secret, un message codé<sup>387</sup>.

---

<sup>386</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il croyait que toutes les créations humaines, des Châteaux qui dominaient la ville haute aux bâtiments de l'avenue côtière, de la Tour Blanche qui se trouvait tout droit du chemin jusqu'à la plus petite rue pavée, contenaient un message d'homme à homme. Et notre but, notre objectif, notre aspiration est de décoder et de recevoir ces messages ». Argyris Pavliotis, *Ο ποινικολόγος. Έγκλημα στον Παρατηρητή*, cit., pp. 20-21.

<sup>387</sup> Franck Linol, *Matin de cendre*, cit., p. 163.

Marc Daveti, dans *Passé décomposé* de Christian Viguié, en observant la nuit qui se moque des « clameurs impromptues de la ville<sup>388</sup> » et cependant les couvre, se convainc qu'« il existait sûrement un message à surprendre ou à déchiffrer et que les étoiles étaient de la poussière éparpillée de lettres magiques qu'il n'y avait plus qu'à reconstituer<sup>389</sup> ». Il y a presque toujours quelque chose de mystique, de magique, de secret et d'universel dans ces codes cachés à l'intérieur des villes contemporaines. Toutefois, si dans le roman policier classique ou ses prédécesseurs la ville était un lieu de mystère insondable, dans lequel se cachaient des secrets impénétrables, parce qu'il y avait des seuils qui ne pouvaient pas être franchis (on pense par exemple à l'homme de la foule d'Edgar Allan Poe)<sup>390</sup>, les détectives contemporains ont sans aucun doute un grand avantage par rapport aux collègues des époques précédentes : la possibilité de se servir de nouvelles technologies et de techniques très développées qui peuvent les aider à interpréter leur indices. En fait, si les premiers détectives comme Sherlock Holmes devaient s'appuyer exclusivement sur l'observation réalisée par eux-mêmes, peut-être à l'aide de la célèbre loupe, les romans noirs mettent aujourd'hui en évidence le changement technologique mais aussi social qui s'est opéré. L'élargissement des frontières des investigations correspond à l'élargissement des techniques utilisables<sup>391</sup>, grâce à l'évolution de la technologie. Dans le domaine du crime, le web a changé l'accessibilité de l'information de manière drastique, un particulier peut se faire établir son ADN en quelques jours. Comme l'explique Anne Tanguy Taddonio :

Là où il fallait des jours, voire des semaines pour obtenir une information, il faut aujourd'hui quelques heures, quelques minutes, quelques secondes. [...]. Le kit d'empreintes digitales utilisé par Sherlock Holmes s'est transformé en une panoplie de moyens fabuleux qui permettent de retrouver la trace de quelqu'un grâce à presque rien, de déterminer comment un coup de couteau a été porté ou un coup de feu a été tiré en fonction des trajectoires des traces de sang, de retrouver la marque et l'année d'une voiture grâce à un éclat microscopique de peinture ou l'entreprise qui a fabriqué un certain type de chemises grâce à une fibre de tissu<sup>392</sup>.

Le développement de la technologie au service des enquêteurs semble leur rendre plus facile la lecture des indices. Toutefois les possibilités offertes par ces moyens technologiques

---

<sup>388</sup> Christian Viguié, *Passé décomposé*, cit., p. 170.

<sup>389</sup> *Ibid.*

<sup>390</sup> Cf. Federica Ambroso, « Du flâneur au détective. La ville à explorer, déchiffrer, aimer », cit.

<sup>391</sup> Cf. Maria Immacolata Macioti, *Giallo e dintorni*, Giallo e dintorni, Liguori, Napoli, 2006, p. 129.

<sup>392</sup> Anne Tanguy Taddonio, *Le contrat. Le héros de série policière, son créateur et la réalité*, L'Harmattan, Paris, 2016, pp. 88-89.

ont aussi un double visage : en fait, si, d'une part, ces moyens peuvent aider et résulter fondamentaux aux enquêteurs, d'autre part, ils peuvent aider encore plus les criminels et ils constituent ainsi une ultérieure menace à laquelle il faut faire attention :

Έχει ο οποιοσδήποτε την ευχέρεια να σε κατηγορήσει, να σε συκοφαντήσει και να σε λοιδορήσει μέσα από το διαδίκτυο χωρίς καμιά σχεδόν δυνατότητα άμυνας, αφού τα κείμενα είναι γενικώς ανυπόγραφα. Έτσι, πολλοί φελλοί, ασήμαντοι και κακοήθεις, που κατασπαταλούν τον χρόνο τους μπροστά σε έναν υπολογιστή, με τη δυνατότητα που τους δίνει το διαδίκτυο, και τα εσώψυχά τους βγάζουν και παλιούς λογαριασμούς «καθαρίζουν» και ενίοτε εκβιάζουν. Προσφέρεται η μέθοδος για κακοήθεις, για εκδίκηση και για βιοπορισμό<sup>393</sup>.

De plus, la diffusion massive de la technologie dans le domaine de l'investigation met en péril l'existence même du détective privé ou en tout cas le fait qu'une seule personne puisse mener et résoudre une enquête. En fait, souvent l'utilisation de nouvelles techniques scientifiques est une prérogative de la police, qui possède plusieurs moyens et liens au niveau international, comme l'explique Andreas Anagnostou, le détective d'Argyris Pavliotis :

Αυτή η αθρόα και ανεξέλεγκτη προσέλευση εξαθλιωμένων αλλοδαπών, σε συνδυασμό με την οικονομική κρίση, ενισχύει και θα ενισχύσει σημαντικά το έγκλημα, που δεν αντιμετωπίζεται πια με μεμονωμένους ποινικολόγους-ντετέκτιβ, αλλά με οργανωμένη αστυνομία και εξοπλισμένη με τη σύγχρονη τεχνολογία, σε συνεργασία με τις αστυνομίες άλλων χωρών<sup>394</sup>.

Pour cette raison, le détective contemporain, s'il n'est pas déjà un policier, est souvent contraint à collaborer avec la police, et il doit s'occuper de la lecture des indices en parallèle avec la lecture de la ville, qui est toujours fondamentale, encore plus de la possibilité de se servir des nouvelles technologies. Dans le roman *Rendez-vous avec le tueur* de Franck Linol, la lecture des empreintes digitales rappelle le dessin d'un paysage : « Si vous observez des empreintes grossies, [...]. Vous découvrirez un monde étrange, avec des îlots, des lacs, des

---

<sup>393</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « N'importe qui a la possibilité de vous accuser, de vous calomnier et de vous insulter sur Internet sans presque aucune défense, car les textes ne sont généralement pas signés. Ainsi, de nombreux bouchons, insignifiants et malveillants, qui perdent leur temps devant un ordinateur, avec la possibilité qu'Internet leur donne, et leur âme intérieure sort et "nettoie" les vieux calculs et parfois le chantage. La méthode est offerte pour la malveillance, la vengeance et les moyens de subsistance ». Argyris Pavliotis, *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»*, cit., p. 28.

<sup>394</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Cet afflux important et incontrôlable d'étrangers appauvris, combiné à la crise économique, a considérablement exacerbé et continuera d'exacerber le crime, qui n'est plus traité par des détectives-détectives mais par des policiers organisés et désarmés par la technologie moderne et par la coopération avec la police d'autres pays ». *Ibid.*, pp. 301-302.

deltas, des bifurcations et des terminaisons de crêtes<sup>395</sup> ». La lecture de la ville coïncide avec la lecture des indices aussi dans le roman *Alle spalle del Nettuno* (*Aux épaules du Neptune*) de Roberto Carboni, où Xavier Pellegrino, entrepreneur qui joue le rôle du détective, commence son enquête en regardant un petit morceau de Bologne par sa fenêtre et il réfléchit sur le premier indice reçu à travers une lettre anonyme :

Xavier guardò fuori dalla finestra: il cielo azzurro, uno spicchio di San Petronio, il portico dell'Archiginnasio. Traffico, la gente indaffarata. Un merlo si poggiò sul davanzale, sprimacciò le piume e spiccò nuovamente il volo. Sembrava un giorno qualunque. [...]. *Ragiona Xavier*, s'impose. Sulla busta c'era scritto: reperto numero 1. Non conteneva minacce, né richieste né altro. Solo foto<sup>396</sup>.

Il doit commencer sa lecture des indices par des photos<sup>397</sup>, de petits fragments immobiles de réalité, et sa lecture de la ville commence pareillement par des éléments fragmentaires de la ville qu'il peut apercevoir.

Christopher Prendergast soutient non seulement que le roman noir est le genre littéraire urbain par excellence, mais il montre comment une réalité de plus en plus complexe et difficile à déchiffrer peut être surveillée et maîtrisée avec succès<sup>398</sup>. D'autre part, Philip Howell dit que le roman noir offre une connaissance fonctionnelle de la ville, décrivant la pratique créative d'un espace public, purgé de son impersonnalité et de son asepticité<sup>399</sup>. Grâce aux précieuses indications d'Elisa Guerra, dans le roman *Fuego* de Marilù Oliva, le détective Gabriele Basilica découvre une logique géométrique derrière les feux qu'un pyromane a allumés à Bologne :

Il piromane ha appiccato quattro incendi in una notte, in quattro strade differenti: la mia, che è adiacente a via Corticella, poi via Mazzini, via Saffi e via Alamandini, una secondaria di via San

---

<sup>395</sup> Franck Linol, *Rendez-vous avec le tueur*, cit., pp. 133-134.

<sup>396</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Xavier regarda par la fenêtre: le ciel bleu, un coin de San Petronio, le portique de l'Archiginnasio. Trafic, gens occupés. Un merle s'appuya sur le rebord de la fenêtre, cueillit les plumes et repartit. Cela ressemblait à une journée ordinaire. [...]. *Xavier raisonne*, il s'impose. Sur l'enveloppe était inscrite : pièce numéro 1. Elle ne contenait aucune menace, demande ou autre chose. Des photos uniquement ». Roberto Carboni, *Alle spalle del Nettuno*, cit., p. 30.

<sup>397</sup> On doit rappeler que l'invention de la photographie, qui « est pour la criminologie aussi importante que l'invention de l'imprimerie pour la littérature » est une étape fondamentale pour la naissance du roman policier.

<sup>398</sup> Christopher Prendergast, *Paris and the Nineteenth Century*, Balckwell, Oxford, 1992, p. 2.

<sup>399</sup> Philip Howell, « Crime and the City Solution: Crime Fiction, Urban Knowledge, and Radical Geography », dans *Antipode*, 30, n° 4, 1998, p. 368.

Mamolo. Prendendo come riferimento le strade più importanti, esse sono esattamente gli antipodi, due a due<sup>400</sup>.

Le détective contemporain a donc un regard particulier sur la ville, capable de capturer des détails qui échappent presque toujours aux habitants des villes eux-mêmes. Il est conscient qu'une ville peut être vécue et lue à travers de différents niveaux. En réponse à un ami qui explique à l'investigatrice privée Giorgia Cantini la dangerosité de Bologne et identifie la ville à la vraie coupable des crimes, elle rétorque qu'il y a des étapes différentes à travers lesquelles on peut vivre la même ville :

«Che razza di città è diventata...» sbotta dopo un po'. «L'altra notte un tassista è stato accoltellato da un albanese perché aveva osato superarlo al semaforo. Non ne posso più di gente che si sente in credito con la vita e che se la prende con chi non c'entra. Questa città... ».

Lo interrompo. «Dipende da che gradino la vivi, una città »<sup>401</sup>.

C'est au détective donc de découvrir les différents niveaux d'une ville, de reconstruire les liens et les rapports entre eux, afin d'arriver, à travers la lecture de la ville et de ses habitants, à la découverte et à l'identification du coupable. Comme Dumontel explique, dans *Matin de cendre* : « La seule vérité qui valait, à ses yeux, était celle qu'il devait débusquer dans ses enquêtes. Il *devait* la vérité aux victimes. C'était absurde. Mais c'était ce qui le poussait à s'obstiner dans son boulot<sup>402</sup> ». Jean-Noël Blanc explique comment le roman noir est d'abord un parcours urbain « parce qu'il cherche une vérité *sur* la ville qui est en même temps une vérité *de* la ville et *dans* la ville<sup>403</sup> ». Cachée dans la ville. À identifier et à accepter, comme raison de vie et moteur du travail du détective.

En tant qu'homme (ou femme) simple dans la rue, le détective contemporain voit et explore le monde tel qu'il lui apparaît à travers les sensations concrètes et les vrais sentiments

---

<sup>400</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « L'incendiaire a allumé quatre incendies en une nuit, dans quatre rues différentes: la mienne, qui est adjacente à via Corticella, puis via Mazzini, via Saffi et via Alamandini, une secondaire dans via San Mamolo. Prenant comme référence les routes les plus importantes, ce sont exactement les antipodes, deux par deux ». Marilù Oliva, *Fuego*, cit., p. 154.

<sup>401</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « "Quel genre de ville est-elle devenue...", dit-il au bout d'un moment. "L'autre soir, un chauffeur de taxi a été poignardé par un Albanais parce qu'il avait osé le dépasser aux feux de circulation. Je n'en peux plus de personnes qui se sentent à l'honneur de la vie et qui s'en prennent à celles qui n'y sont pour rien. Cette ville... ".

Je l'interromps. "Cela dépend du niveau auquel on la vit, une ville". Grazia Verasani, *Velocemente da nessuna parte*, cit., p. 57.

<sup>402</sup> Franck Linol, *Matin de cendre*, cit., p. 161.

<sup>403</sup> Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, cit., p. 96.

qu'il continue de ressentir jour après jour<sup>404</sup>. En tant qu'enquêteur, il cherche à lutter, avec la raison, la déduction et l'intuition, contre le désordre et le chaos causés par les criminels, dans le but de ramener la ville à son ordre initial. Mais c'est comme s'il savait déjà que, même si l'auteur d'un crime peut être trouvé, la ville—avec ses brumes, ses lumières tamisées, ses labyrinthes architectoniques—est née juste pour obscurcir le crime à partir duquel elle procède<sup>405</sup>. Animée par le regard du détective, la ville commence à devenir elle-même la vraie protagoniste de l'enquête.

### 2.1. Exploration : à travers les frontières sentimentales des lieux

Comme l'espace urbain est un des éléments essentiels de l'action, il n'est pas rare que les romans noirs commencent par une évocation de la ville. Certains entre eux, surtout parmi les romans de Limoges, s'ouvrent avec une rivalité entre l'enquêteur et certains quartiers ou éléments de sa ville. Le territoire devient ainsi le premier rival du détective et il s'agit pour ce dernier d'un véritable défi d'ordre herméneutique : lire l'espace c'est déjà résoudre l'enquête. Au début de l'enquête, exactement comme le crime à résoudre, la ville apparaît ainsi comme indéchiffrable, génératrice de confusion, parfois hostile. Grazia Negro, protagoniste d'une série de romans noirs de Carlo Lucarelli<sup>406</sup>, ne fait pas partie de l'environnement sur lequel elle doit enquêter, elle peine à comprendre l'essence de Bologne et à s'adapter à cette réalité urbaine. Elle est en fait originaire des Pouilles et ne se sent pas à l'aise dans les espaces distinctifs de Bologne : « a Grazia i portici non piacevano<sup>407</sup> ». Les portiques, les arcades et les galeries, monuments historiques bolognais, deviennent des emblèmes de l'ombre et du mystère et transforment la ville en un espace sinistre et menaçant. Pareillement, l'Athénien Tilemachos Leontaris, protagoniste de *Αντίο, Θεσσαλονίκη (Adieu, Thessalonique)* de Filippos Filippou, se trouve par hasard à mener une enquête à Thessalonique, et il a du mal à comprendre pourquoi la ville est généralement considérée comme érotique :

Αυτό το είχα ακούσει και διαβάσει κατά κόρον, τόσο από τους ντόπιους κάτοικους της πόλης όσο και από τους επισκέπτες της. Καταλάβαινα τι εννοούσαν όλοι αυτοί όταν μιλούσαν για την

---

<sup>404</sup> Cf. Luca Crovi, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, cit., p. 128.

<sup>405</sup> Cf. Roberto Dainotto, « La città e il represso. Moderno, postmoderno e l'immaginario del (la) capitale », cit., p. 58.

<sup>406</sup> La série comprend cinq romans : *Lupo Mannaro* (1994), *Almost Blue* (1997), *Un giorno dopo l'altro* (2000), *Acqua in bocca* (2010, avec Andrea Camilleri), *Il sogno di volare* (2013) et une petite histoire, *A Girl Like You*, comprise dans le recueil collectif d'histoires policières *Giochi criminali* (2014).

<sup>407</sup> « Grazia n'aimait pas les arcades ». Carlo Lucarelli, *Almost blue*, cit., p. 99. Cf. Lucia Rinaldi, « Bologna's Noir Identity: Narrating the City in Carlo Lucarelli's Crime Fiction », cit., p. 131.

«ερωτική Θεσσαλονίκη». Τα κτίρια, τους δρόμους, τα μαγαζιά δεν μπορούσα να τα χαρακτηρίσω ερωτικά. Επρόκειτο για μια ποιητική έκφραση και τίποτα άλλο<sup>408</sup>.

Tilemachos se sent mal à l'aise dans cette ville qu'il ne connaît pas bien, et il se sent repoussé par elle : « Ἦθελα τώρα να φύγω από τη Θεσσαλονίκη. Ερωτική ή όχι, [...] η πόλη μ'έδιωχνε<sup>409</sup> ». Non seulement, dans un premier temps, les villes sont présentées comme hostiles : elles sont aussi enveloppées par le brouillard, qui rend indistincts leurs traits et indique métaphoriquement la confusion initiale dans les pensées des détectives. Par exemple, Bologne semble être la ville du brouillard et du ciel gris, et cela en toutes saisons. Dans *Alle spalle del Nettuno (Aux épaules du Neptune)* de Roberto Carboni, aux yeux du protagoniste Xavier « Bologna era affogata in una nebbia improvvisamente tiepida, che conferiva alla città un aspetto surreale e inghiottiva la cima della Torre degli Asinelli<sup>410</sup> ». D'ailleurs Sarti Antonio, le détective de Lorian Macchiavelli, est repoussé par la ville, le brouillard « gli nasconde una Bologna che sembra non ne voglia più sapere di lui<sup>411</sup> » et ajoute du brouillard dans sa tête :

Scosta una tendina, fatta grigia dal tempo, e non vede la via, nascosta da una nebbia che non se ne va e che mette altra nebbia nella testa di Sarti Antonio, sergente. Bologna è una luce lattiginosa sparata dai lampioni e diffusa dalle particelle di umidità<sup>412</sup>.

La ville se défait, donc, couverte par le brouillard, qui n'est pas seulement un accident nuageux, mais il affecte directement l'humeur de l'enquêteur même s'il n'en a pas conscience :

---

<sup>408</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « J'avais beaucoup entendu et lu ceci, à la fois des habitants et des visiteurs. J'ai compris ce qu'ils voulaient tous dire lorsqu'ils parlaient de "Thessalonique érotique". Je ne pourrais pas décrire les bâtiments, les rues, les magasins comme érotiques. C'était une expression poétique et rien d'autre ». Filippos Filippou, *Αντίο, Θεσσαλονίκη, cit.*, p. 21.

<sup>409</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Maintenant je voulais partir de Thessalonique. Érotique ou pas, [...] la ville me repoussait ». *Ibid.*, p. 33.

<sup>410</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Bologne avait été noyée dans un brouillard soudainement chaud, qui donnait à la ville un aspect surréaliste et a englouti le sommet de la Torre degli Asinelli ». Roberto Carboni, *Alle spalle del Nettuno, cit.*, p. 50.

<sup>411</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « lui cache une Bologne qui semble ne plus vouloir savoir de lui ». Lorian Macchiavelli, Sandro Toni, *Sarti Antonio e l'assassino, cit.*, p. 64.

<sup>412</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il écarte un rideau, rendu gris par le temps, et ne voit pas le chemin, caché par un brouillard qui ne s'en va pas et qui met plus de brouillard dans la tête de Sarti Antonio, sergent. Bologne est une lumière laiteuse projetée par des lampadaires et diffusée par des particules d'humidité ». *Ibid.*, p. 75.

Era stracciato di stanchezza e una volta tanto ha dormito fino alle otto. Si stupisce lui stesso. Come si meraviglia che fuori, oltre le tendine grigie di polvere e smog, splende il sole. [...]. Anche perché è il suo giorno di riposo<sup>413</sup>.

Le brouillard qui enveloppe le Limousin est le même qui affecte les pensées de Alex Vernher sur son futur, dans *Carole, je vais te tuer !* de Franck Linol :

Un sale brouillard s'était abattu sur la région sans qu'on sache au juste si ce n'était pas plutôt le ciel qui avalait la terre. Il savait qu'il ne revivrait plus jamais avec Carole. Il savait qu'il ne pourrait jamais accepter cette idée<sup>414</sup>.

La présence obsessive du brouillard renforce l'illisibilité de la ville ; comme le dit Estelle Riquois, il « limite la vision et rend l'espace flou. La ville se perd dans la brume et devient hostile, tout peut surgir de ce brouillard, ou tout peut s'y perdre, y compris le personnage<sup>415</sup> ».

Au début de l'enquête, le détective avance donc au hasard dans les rues de la ville, comme l'agente Marie Delançon dans le roman *Orphelines* de Franck Bouysse, qui commence son exploration dans une Limoges qui ne semble pas avoir de logique :

Elle roula cinq minutes avant d'apercevoir la ville, les panneaux de plus en plus nombreux, quelques hangars esseulés ressemblant à des dominos jetés au hasard<sup>416</sup>.

À une disposition active, volontaire et vigilante visant à maîtriser le monde environnant, Marie Delançon préfère un abandon au hasard, assez spontané et confiant pour faire des découvertes, pour croiser l'inattendu, le possible. Pareillement, l'inspecteur Dumontel de Franck Linol se laisse porter par son instinct, comme il explique à Lily dans *Matin de cendre* :

Dans la vie, il y a des choses que tu fais sans trop savoir pourquoi ; tu avances à l'instinct, comme un réflexe de survie. Tu te trouves à un croisement, tu es paumé, quel chemin tu prends ? Moi, je ne réfléchis pas, je laisse aller mes pas...<sup>417</sup>

---

<sup>413</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il était déchiré de fatigue et pour une fois il dormait jusqu'à huit heures. Il est lui-même étonné. Comme c'est merveilleux qu'à l'extérieur, au-delà des rideaux gris de poussière et de smog, le soleil brille. [...]. Aussi parce que c'est son jour de congé ». *Ibid.*, p. 106.

<sup>414</sup> Franck Linol, *Carole, je vais te tuer !*, *cit.*, p. 143.

<sup>415</sup> Estelle Riquois, « L'espace urbain du polar français », *cit.*, p. 585.

<sup>416</sup> Franck Bouysse, *Orphelines*, *cit.*, p. 27.

<sup>417</sup> Franck Linol, *Matin de cendre*, *cit.*, p. 139.

Sa méthode initiale se base sur l'exploration au hasard ; dans le roman *Rendez-vous avec le tueur*, « Il sortit de la ville engourdie sans aucun but précis. Musarder, se laisser porter par le flot du hasard<sup>418</sup> ». Une méthode partagée aussi par Cosima Young, dans *Asile zéro* de Cyril Herry, qui affirme « je préfère me fier à mon intuition dans l'immédiat. Ressentir le lieu sans recueillir davantage d'indices. M'en imprégner<sup>419</sup> ».

Le processus de spatialisation et d'exploration de la ville commence souvent, comme l'explique Marc Blancher, avec la découverte de la victime, qui appartient généralement à un quartier spécifique<sup>420</sup>. L'enquêteur, dont le mode d'appartenance à la ville n'est pas forcément le même que celui de la victime, découvre ainsi une nouvelle partie de l'espace urbain<sup>421</sup>, en parcourant les rues de la ville à la recherche d'indices et de pistes à suivre. Il entretient également avec l'espace urbain une relation particulière à travers des déplacements qu'il effectue en son sein, surtout en y marchant. En fait, le détective est habituellement un promeneur passionné : généralement célibataire sans attaches, il se livre volontiers à des errances à travers la ville, comme le faisait son ancêtre, le flâneur<sup>422</sup>. Comme le flâneur, le détective se déplace à pied en conciliant trois activités : la marche, l'observation et l'interprétation. La promenade dans la ville est la forme de mouvement la plus appropriée pour contempler le paysage urbain et s'approprier en quelque sorte de lui. C'est une action caractérisée par la répétition – il est en effet impossible de parcourir à pied toute une partie de la ville – et la circularité, c'est-à-dire le retour systématique au point de départ<sup>423</sup>. La promenade est un outil et une métaphore moderne pour la reconstruction et l'utilisation ouverte et subjective de la ville, mais elle n'est pas le seul moyen pour explorer le milieu urbain. Annabelle, dans *Le linceul de l'aube* de Joël Nivard, voit la ville lorsqu'elle conduit sa voiture :

Les images de la ville défilent au fur et à mesure qu'elle s'engage plus avant vers le centre. Les hangars commerciaux aux structures métalliques rigoureusement identiques, alignés le long des parkings démesurés des zones industrielles désertées, disparaissent pour laisser place, au-delà du

---

<sup>418</sup> *Idem*, *Rendez-vous avec le tueur*, *cit.*, p. 58.

<sup>419</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, *cit.*, p. 24. La technique de l'imprégnation des lieux est la même de Maigret. Voir Dominique Meyer-Bolzinger, « Les itinéraires parisiens du commissaire Maigret », *cit.*

<sup>420</sup> Cf. Marc Blancher, *Polar et postmodernité*, *cit.*, p. 332.

<sup>421</sup> *Ibid.*

<sup>422</sup> Sur le rapport entre flâneur et détective voir Federica Ambroso, « Du flâneur au détective. La ville à explorer, déchiffrer, aimer », *cit.*

<sup>423</sup> Cf. Gianfranco Rubino, « Percorrere la città », *cit.*, pp. 265-266.

boulevard de ceinture, à une architecture équilibrée qui s'intègre parfaitement dans la topographie urbaine de la ville intra-muros<sup>424</sup>.

La ville change graduellement sous les yeux du détective et qu'il soit un espion ou un détective privé, professionnel ou amateur, il arpente la ville par passion, il erre dans les métropoles comme on erre en pleine nature. Le lecteur empirique « vit et ressent l'espace, le spatialise aux côtés de cet enquêteur qui évolue dans un espace dont le découpage favorise souvent l'étude de milieux<sup>425</sup> ». Comme le souligne Meryem Belkaid, le déplacement du détective noir

n'est pas une exploration d'inspiration géographique, il n'est pas non plus un vagabondage foncièrement optimiste fait d'ardeur exploratrice, ni l'exploration quasi sociologisante de lieux urbains ou l'occasion d'une description et d'une célébration d'une ville particulière<sup>426</sup>.

Comme le ferait un touriste, le regard du détective s'arrête d'abord sur la surface des bâtiments, se concentrant sporadiquement sur les détails et se limitant avant tout à saisir l'ensemble, ou par ailleurs il concentre son regard à partir d'un détail insignifiant, comme Andreas Anagnostou, dans *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»* (*Organisation secrète "Tetraktys"*) d'Argyris Pavliotis :

Στις πιο πολλές περιπτώσεις, για να μην πω σε όλες, ξεκινούσα από μια μικρή, ασήμαντη λεπτομέρεια και με τον ορθό λόγο, τις εικασίες και την επαγωγική μέθοδο προχωρούσα βήμα βήμα μέχρι το τέλος<sup>427</sup>.

Souvent dans ses enquêtes, ce détail insignifiant est destiné à être le début d'une série d'événements qui portent à la solution de l'énigme : « σχεδόν πάντοτε μια επουσιώδης φαινομενικά λεπτομέρεια είναι η αρχή του νήματος, που ξηλώνει σαν πουλόβερ το μυστήριο και αποκαλύπτει την αλήθεια<sup>428</sup> ». Si la lisibilité d'un paysage urbain dépend de la facilité avec

---

<sup>424</sup> Joël Nivard, *Le linceul de l'aube*, cit., p. 236.

<sup>425</sup> Marc Blancher, *Polar et postmodernité*, cit., p. 348.

<sup>426</sup> Meryem Belkaid, « Les paysages insaisissables de la fiction policière, miroirs d'une société en quête de repères. Marcus Malte, Fred Vargas, Pascal Garnier, Maurice Dantec et Tanguy Viel », dans *Lendemains*, n° 145, 2012, p. 76.

<sup>427</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Dans la plupart des cas, pour ne pas dire tous, je commençais par un petit détail insignifiant et avec la raison, les hypothèses et la méthode inductive, je continuais pas à pas jusqu'à la fin ». Argyris Pavliotis, *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»*, cit., p. 43.

<sup>428</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « presque toujours un détail apparemment insignifiant est le début du fil, qui démantèle le mystère comme un pull et révèle la vérité ». *Ibid.*, p. 80.

laquelle ses parties peuvent être reconnues et organisées dans un système cohérent, alors la lecture de la ville est possible là où les quartiers, les références ou les itinéraires doivent être clairement identifiables et regroupés dans un système unitaire<sup>429</sup>. En effet, Bologne, Limoges et Thessalonique sont denses de signes que les enquêteurs doivent décoder et interpréter s'ils veulent mener à bien leurs enquêtes, donc il faut qu'ils les posent comme homogènes et cohérents<sup>430</sup>. En fait, les mêmes structures des villes produisent des contrastes et la configuration des villes présente plusieurs paradoxes<sup>431</sup> : l'espace urbain est vaste par définition mais, en même temps, il est délimité par des confins qui le circonscrivent et le distinguent ; c'est une entité symboliquement fermée, même si l'ubiquité des transports et de la communication a transformé, au XXIème siècle, la ville en un lieu ouvert à l'extérieur<sup>432</sup>.

Le parcours du détective révèle la possibilité d'explorer la ville dans de nombreuses directions, en trouvant toujours de nouvelles significations, symboles, projets collectifs et personnels. L'espace n'est pas confiné à un objet unidimensionnel ; il est perceptible au travers de signes intermédiaires, puisque la géographie urbaine est aussi une géographie sensorielle : la ville du roman noir apparaît comme une « ville bavarde<sup>433</sup> » où « tout parle, tout fait signes, tout fait sens<sup>434</sup> ». Le langage de la ville est un langage essentiellement écrit, composé de signes hétéroclites comme les néons et les enseignes lumineuses, les panneaux et les affiches publicitaires mais aussi les plaques commémoratives, les graffitis ou les idéogrammes. De plus, dans l'obscurité, le jeu des lumières permet à la ville d'accentuer et de désaccentuer, voire de faire exister ou disparaître certaines parties d'elle-même ; des quartiers entiers peuvent ainsi s'évanouir, laissant aux autres la possibilité de devenir, par contraste, la ville entière, illuminant et mettant en valeur les monuments, les bâtiments, les espaces et les chemins. Par ailleurs, dans la nuit, l'obscurité peut faire disparaître tous ces monuments, en les reléguant au rôle de présences physiques insensées. Marc Daveti, le détective de Christian Viguié, se distrait « en s'attardant sur les enseignes et les vitrines des magasins, presque heureux de l'obscénité de leur lumière inutile<sup>435</sup> ». Les lumières orange de la place Denis Dussoubs « se mêlaient à celles

---

<sup>429</sup> Cf. Kevin Lynch, *L'immagine della città*, cit., p. 24.

<sup>430</sup> Cf. Juliette Vion-Dury, « Paris dans Maigret », dans Eadem (éd.), *L'écrivain auteur de sa ville*, « Espaces Humains », Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2001, p. 257.

<sup>431</sup> Cf. Gianfranco Rubino, « Percorrere la città », cit., pp. 263-295.

<sup>432</sup> Alessandra Teatini, *Voci della città. Piccola guida narrativa di Bologna e dintorni*, Clueb, Bologna, 2001, p. 14.

<sup>433</sup> Cf. Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, cit., p. 41.

<sup>434</sup> *Ibid.*

<sup>435</sup> Christian Viguié, *Passé décomposé*, cit., p. 182.

intermittentes des voitures<sup>436</sup> » », alors que Cosima Young dans la même place observe les passants et étudie leur comportement, pour mieux comprendre leur monde :

J'aime y suivre le manège des passants, observer leurs attitudes, lire sur leurs lèvres parfois. Je m'y sens spectatrice du monde dans ces moments ; un autre échantillon du monde qui en dit long de lui. Je suis en retrait, effacée. J'observe, ça m'amuse, ça me désole, ça m'instruit, ça me révolte<sup>437</sup>.

L'observation joue un rôle important aussi dans *Matin de cendre* de Franck Linol, où le mari de Lily reconnaît sa femme échappée avec ses deux enfants dans la photographie d'un journal, notamment dans un reflet sur une vitrine<sup>438</sup> d'un magasin de Limoges.

D'ailleurs, la ville peut être lue pas seulement à travers la vue, mais aussi à travers les autres sens. L'agent Bélony de Franck Bouysse est attentif à recevoir toutes les indications possibles qui viennent de la rue. L'attente de signaux et de changements qui peuvent l'aider à trouver des pistes, l'écoute des sonorités et des mots, le regard de la réalité, avec toutes ses caractéristiques changeantes, sont des étapes obligées de sa méthode d'observation et d'enquête, pour pouvoir déchiffrer le plus grand nombre d'indices :

Alluma une cigarette sur le trottoir brûlant en regardant le bruit traverser la rue, écoutant les formes, avalant la fumée. Et puis, remettre tout dans l'ordre. Attendre. Écouter les bruits. Regarder les formes<sup>439</sup>.

Sa méthode multi sensorielle est bien rendue à travers l'utilisation de synesthésies qui combinent les mêmes mots associés à des verbes qui se réfèrent à différentes sensorialités : si au début Bélony se promène « en regardant le bruit », « écoutant les formes », c'est-à-dire en enregistrant plusieurs perceptions de manière confuse, après il les met toutes en ordre, et il peut finalement éclaircir ses pensées, « écouter les bruits » et « regarder les formes ». Pareillement Cosima Young, la journaliste de Cyril Herry, explore Limoges avec tous les sens : « Sur mon trajet, j'écoute attentivement les bruits, j'observe des façades, je localise des visages aux

---

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>437</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, cit., p. 81.

<sup>438</sup> Cf. Franck Linol, *Matin de cendre*, cit., p. 292.

<sup>439</sup> Franck Bouysse, *Orphelines*, cit., p. 125.

fenêtres, ou bien des volets clos ; je capte des bribes de conversations, je croise quelques regards<sup>440</sup> ».

Aussi les parfums et les odeurs de la ville, même si mauvais, peuvent parfois aider les enquêteurs à trouver des nouvelles pistes de recherche. Joss, détective de Joël Nivard dans *Dernière sortie avant la nuit* : « Il sent la ville. La renifle. Le nez dans les gerçures de l'aube. Comme un grand chien malade cherchant désespérément une piste qui n'existerait plus<sup>441</sup> ». Dans *Passé décomposé* de Christian Viguié, le vieux flic Joseph Carpeaux explique à Marc Daveti, qui vient de commencer son boulot de détective privé : « Quand on débarque dans une ville, il est bon d'en respirer les parfums à condition de savoir où l'on pose les pieds<sup>442</sup> ». D'ailleurs, Giannis Benakis, le jeune détective de Giorgos Martinidis, n'est pas dérangé pas la mauvaise odeur de la mer, qu'il entasse dans les caractéristiques de sa ville, et il continue son exploration :

ένα ελαφρό βοριαδάκι έφερνε στην πόλη άρωμα αποχέτευσης, σήμα κατατεθέν του Θερμαϊκού. Είχα καιρό να περπατήσω στην παραλία, δε μ' ενόχλησε. Άφησα πίσω μου την πλατεία Λευκού Πύργου, με την τσιμεντένια διαμόρφωση που υποτίθεται ότι παραπέμπει στα παλιά τείχη του φρουρίου, και περπάτησα όλη την παλιά παραλία, μέχρι το λιμάνι<sup>443</sup>.

La promenade dans Thessalonique lui donne l'opportunité de penser, réfléchir jusqu'à trouver des pistes : « σκέφτηκα αρκετές πιθανές λύσεις κοιτώντας τον Θερμαϊκό, που εξακολουθούσε να αναδύει μία έντονη κακοσμία, μέχρι που κατάφερα να ανασύρω κάτι χρήσιμο από τη μνήμη μου<sup>444</sup> ». Si Giannis Benakis, « Ben » pour les amis, renifle les odeurs de Thessalonique, Enrico, le protagoniste de *Nero bolognese* de Roberto Carboni, grâce à certaines odeurs reconnaît des parties précises de Bologne : « Scese dalla macchina, respirò

---

<sup>440</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges, cit.*, p. 43.

<sup>441</sup> Joël Nivard, *Dernière sortie avant la nuit*, Geste, La Crèche, 2011, p. 283.

<sup>442</sup> Christian Viguié, *Passé décomposé, cit.*, p. 181.

<sup>443</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Une brise légère a apporté à la ville une odeur d'égout, marque de fabrique du Thermaïkos. J'ai fait une longue promenade sur la plage, ça ne m'a pas dérangé. J'ai laissé derrière la place de la Tour Blanche, avec la disposition en béton qui hypothétiquement renvoie aux anciens murs de la forteresse, et j'ai marché dans toute la vieille plage, jusqu'au port ». Giorgos Martinidis, *Από το πουθενά, cit.*, p. 34

<sup>444</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « J'ai pensé à plusieurs solutions possibles en regardant le Thermaïkos, qui continuait à émaner une forte odeur, jusqu'à ce que je réussis à récupérer quelque chose d'utile dans ma mémoire  
*Ibid.*, p. 45.

l'aria che aveva l'odore familiare dei vicoletti del centro storico<sup>445</sup> ». Les odeurs et parfums ne constituent d'ailleurs qu'un des aspects de l'espace sensoriel.

Par ailleurs, la ville peut être lue aussi à travers ses sonorités. En fait, l'expérience acoustique de chaque détective dans sa propre ville est un processus intégré et intensément interactif, qui transforme le concept abstrait d'espace en des lieux phénoménologiques spécifiques. Chaque ville est un lieu acoustique particulier pour chacun de ses habitants, et si les données objectives qui déterminent l'espace acoustique de la ville sont progressivement homogénéisées dans le monde contemporain, notre relation perceptuelle avec la ville passe toujours par les constantes sonores particulières et définies de chaque ville comme lieux acoustiques spéciaux<sup>446</sup>. Andreas Anagnostou, le détective de Argyris Pavliotis, écoute les sons et les voix de la ville : « Από κει ψηλά δεν μπορούσε να δει το δρόμο καθώς τον έκρυβαν τα φουντωμένα δέντρα. Στ' αφτιά του όμως έφταναν οι ήχοι από τη ζωή της πόλης που είχε αρχίσει να ξυπνά<sup>447</sup> ». Dans *Almost blue* par Carlo Lucarelli, Grazia Negro dans sa lecture de la ville de Bologne trouve un allié valable dans l'aveugle Simone, habitué depuis sa naissance à écouter les bruits, les chuchotements, les cris, la musique de la ville dans laquelle il vit. La ville est ainsi évoquée géographiquement, à travers l'expérience de Grazia de ses bâtiments et de ses rues, mais aussi acoustiquement, à travers le bruit de ses habitants, à travers la perception de la vie urbaine par Simone. Le roman est ensuite rythmé par les sons perçus et transformés en couleurs et présences par Simone, par les visions obsessionnelles de l'assassin (Iguane) et par les sensations réelles de Grazia<sup>448</sup>. Simone explique : « io, Bologna, non l'ho mai vista. Ma la conosco bene, anche se probabilmente è una città tutta mia. È una città grande: almeno tre ore. L'ho sentito una volta che mi sono sintonizzato sul CB di un camion<sup>449</sup> ». Ses réflexions sur la taille de la ville renforcent l'idée d'un très grand espace, d'une post-métropole, mais si Grazia perçoit la ville comme une zone illimitée, pour Simone elle a une frontière spécifique: « Cessano di colpo le voci che corrono sulle strade troncate all'improvviso. La mia città ha un

---

<sup>445</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il est sorti de la voiture et a respiré l'air qui avait l'odeur familière des ruelles du centre historique ». Roberto Carboni, *Nero bolognese*, cit., p. 207.

<sup>446</sup> Cf. Panos Panopoulos, « Διασχίζοντας την πόλη: Ηχητικές ανανοηματοδοτήσεις του χώρου, του χρόνου και των αισθήσεων στο σύγχρονο αστικό πλαίσιο », dans Kostas Giannakopoulos, Giannis Giannitsiotis (éds.), *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη. Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*, Alexandria, Athènes, 2010, p. 181.

<sup>447</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « De là, il ne pouvait pas voir la route alors que les tuliers le cachaient. Mais les bruits de la vie urbaine qui avaient commencé à se réveiller à ses oreilles ». Argyris Pavliotis, *Παράξενοι ελκυστές*, cit., p. 38.

<sup>448</sup> Cf. Luca Covi, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, cit., p. 135.

<sup>449</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Moi, Bologne, je ne l'ai jamais vu. Mais je le connais bien, bien que ce soit probablement une ville toute mienne. C'est une grande ville : au moins trois heures. Je l'ai entendu une fois quand j'ai écouté la CB d'un camion ». Carlo Lucarelli, *Almost blue*, cit., pp. 9-10

perimetro netto, definito dal silenzio, un bordo, come quello di un tavolo sospeso nel nulla<sup>450</sup> ». En fait, même si dans la ville contemporaine on assiste à la disparition des frontières physiques, à travers son exploration le détective constate souvent l'existence d'autres frontières invisibles, symboliques, morales ou idéelles, internes à la ville et aux quartiers qui la composent. Ces qualités des lieux sont déterminées par les réponses subjectives des personnes en fonction de leur héritage culturel, de leur sexe, de leur occupation et de leur situation personnelle. Ce sont bien les hommes et leurs déplacements qui créent l'espace et qui engendrent des milieux spécifiques ; l'espace est conceptualisé et construit par l'imagination, l'esprit. Le roman noir contemporain, surtout le noir méditerranéen, est attentif aux valeurs matérielles, aux situations concrètes : le climat, l'architecture, l'artisanat, les histoires racontées par les gens, les dialectes, les problèmes quotidiens deviennent très importants. Par ailleurs, la représentation de la ville révèle l'imagination de ceux qui la décrivent<sup>451</sup>. Bologne, Limoges et Thessalonique, avec leurs caractéristiques, les grandes rues, les immeubles, les boulevards, les non-lieux, semblent être devenues de grandes villes modernes ou même postmodernes. Toutefois, elles n'arrêtent pas d'être des villes de province, ainsi il n'y a pas la possibilité de les traverser sans laisser de traces. Dans les trois cas, reste une attribution identitaire qui inscrit, au moins symboliquement, l'espace urbain dans une figure fermée. Même si la ville de Thessalonique continue à étendre son territoire, ses habitants la considèrent toujours comme une petite ville de province « που με υπομονετική προφανώς διάθεση τη βάφτισαν συμπρωτεύουσα<sup>452</sup> » et cela pour au moins trois raisons. D'abord, la ville coïncide, dans la perception des Thessaloniciens, avec le centre-ville, qui continue à être une concentration de bâtiments de grandes hauteurs où vivent la plupart des personnes ; les dimensions réduites du centre favorisent les relations interpersonnelles. Le jeune protagoniste du roman *Χορεύουν οι ελέφαντες* (*Dansent les éléphants*) de Sofia Nikolaïdou déclare : « Θα σαπίσω στη Θεσσαλονίκη. Καμάρα-Διαγώνιος-Αριστοτέλους ένα τέταρτο δρόμος. Ολόκληρη η ζωή μου ένας πόντος του χάρακα στον χάρτη<sup>453</sup> », alors que pour sa grand-mère :

---

<sup>450</sup>En français [C'est nous qui traduisons] : « Les voix qui courent sur les routes soudainement coupées cessent soudainement. Ma ville a un périmètre clair, défini par le silence, un bord, comme celui d'une table suspendue dans le néant ». *Ibid.*, p. 9.

<sup>451</sup> Elisabetta Mondello, *La post-modernità allo specchio: le città del noir*, cit., p. 28.

<sup>452</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « qui avec une disposition probablement patiente a été baptisée co-capitale ». Argyris Pavliotis, *To επικηρυγμένο πρόβλημα*, cit., p. 24.

<sup>453</sup> En français : [C'est nous qui traduisons] : « Je vais pourrir à Thessalonique. Kamara-Diagonios-Aristotelous un quart d'heure de route. Toute ma vie un centimètre de règle sur la carte ». Sofia Nikolaïdou, *Χορεύουν οι ελέφαντες*, cit., p. 99.

η Θεσσαλονίκη είναι η εντός των τειχών πόλη. Τα υπόλοιπα ήταν αλάνες και λασπότοποι, *μην κοιτάς, παιδί μου, που χτίσανε μετά πολυκατοικίες, εκεί, όταν έβρεχε, η λάσπη έφτασε ως το γόνατο*. Ο Ευκλείδης είναι γι' αυτήν άγνωστη χώρα, η Τούμπα προάστιο, το Πανόραμα εξοχή<sup>454</sup>.

Les habitants de la ville, selon leur appartenance sociale, leur âge ou leur éducation, voient différemment la ville. Si Petros Martinidis commente « Μικρή πόλη, μικρή πιάτσα<sup>455</sup> », Filippou Filippou commence son roman en écrivant : « Αποδείχτηκε ότι η Θεσσαλονίκη είναι μικρή. Ακόμα κι αν επιδιώξεις να περάσεις απαρατήρητος, δεν θα τα καταφέρεις. Κάποιο μάτι θα σ' εντοπίσει και θα σου χαλάσει τη δουλειά<sup>456</sup> », alors que Argyris Pavliotis explique que « Η Θεσσαλονίκη είναι μικρή πόλη. Όλοι εμείς, οι βέροι Σαλονικιοί, γνωρίζομαστε μεταξύ μας<sup>457</sup> ». Deuxièmement, il y a la paradoxale permanence d'une mentalité et de modes de vie provinciaux, parfois décrits en termes dépréciatifs : « Έχεις ποτέ σου αναρωτηθεί γιατί η Θεσσαλονίκη θεωρείται, και είναι, επαρχία; Θα στο πω εγώ: Γιατί κατοικείται από επαρχιώτες<sup>458</sup> », « Περισσεύει το κουτσομπολιό. Αφήνουν τα δικά τους και ασχολούνται με τα των άλλων<sup>459</sup> ».

Dans ces villes qui apparaissent comme anonymes, il existe donc encore une perception d'une obligation qui est faite à l'homme de bouger et d'agir en s'exposant ainsi à la vue de tous. Elle crée un sentiment d'étroitesse chez ses habitants et l'impression d'un contrôle permanent exercé par l'entourage. Le contraste entre la frénésie typique d'une ville contemporaine et la coprésence d'une dimension villageoise et familière qui survit de nos jours est souligné par Giorgos Martinidis :

---

<sup>454</sup> En français : [C'est nous qui traduisons] : « Thessalonique est la ville entre les murs. Le reste était boueux, *ne regarde pas, mon enfant, qu'ils ont construit des immeubles, là-bas, quand il pleuvait, la boue arrivait jusqu'aux genoux*. Efklidis est pour elle un pays inconnu, Toumpa une banlieue, Panorama une campagne ». *Ibid.*

<sup>455</sup> « Petite ville, petite place ». Petros Martinidis, *17 ώρες*, *cit.*, p. 59.

<sup>456</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il s'est avéré que Thessalonique est petite. Même si vous essayez de passer inaperçu, vous ne réussirez pas. Un œil vous repèrera et ruinera votre travail ». Filippou Filippou, *Avτίo, Θεσσαλονίκη*, Polis, Athènes, 1999, p. 17.

<sup>457</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Thessalonique est une petite ville. Nous tous, les vraies Saloniciens, nous nous connaissons entre nous ». Argyris Pavliotis, *To δίχτυ*, *cit.*, p. 134.

<sup>458</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Vous êtes-vous déjà demandé pourquoi Thessalonique est une province et elle est considérée comme telle? Je vais vous dire: Parce qu'elle est habitée par des provinciaux ». *Idem*, *Ο πονικολόγος. Έγκλημα στον Παρατηρητή*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>459</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Le bavardage est à son terme. Ils laissent leurs affaires pour s'occuper des affaires des autres ». *Ibid.*, p. 91.

Η γειτονιά μας, μολονότι αθηδιαστικά πυκνοκατοικημένη, μολονότι δίπλα στο κέντρο της Θεσσαλονίκης και στα πανεπιστήμια, γύρω στο μισό χιλιόμετρο από την παραλία, παρέμενε, σε νοοτροπία και συνήθειες των κατοίκων της, ένα μεγάλο χωριό<sup>460</sup>.

L'agent Filippo Landi, dans le roman de Roberto Carboni *Alle spalle del Nettuno* (*Aux épaules du Neptune*), sait bien que « tutte le informazioni, una volta archiviate, potevano tornare utili in futuro: Bologna è una città molto più piccola di quello che sembra<sup>461</sup> ». Également Xavier Pellegrino, entrepreneur qui joue le rôle de détective dans le même roman, rencontre, chez une psychiatre qu'il interroge, une femme qu'il voit habituellement à la piscine, et il constate que « Bologna era davvero un posto molto piccolo<sup>462</sup> ». Il est surpris que ses voisins sachent tout ce qui s'est passé entre lui et une fille étrange, Martha Bergamini, et il se demande « Sacri numi, possibile che con quasi quattrocentomila abitanti, a Bologna tutti sapessero tutto di tutti?<sup>463</sup> ». Si, d'une part, Xavier déteste l'entourage qui observe et bavarde au détriment des voisins, d'autre part, il doit reconnaître, en plein centre-ville, l'existence de liens relationnels entre personnes qui favorisent la communication et l'entraide, puisque « come accade in molti palazzi del centro, il condominio in cui viveva non era una semplice residenza ma una vera e propria comunità sempre solidale con se stessa<sup>464</sup> ». La ville de Limoges est encore plus souvent caractérisée comme « une ville de province<sup>465</sup> », où continuent à exister des « rumeurs, comme il en existe dans toutes les villes de province<sup>466</sup> ». Cosima Young dit : « Limoges n'est pas une très grande ville et, quand on y vit depuis longtemps, il est difficile de se rendre dans un lieu public sans croiser au moins une connaissance, quand ce n'est pas un vieux fantôme<sup>467</sup> ». Joël Nivard aussi, dans le roman *Solo pour une nocturne*, décrit le limousin comme « une province verrouillée, rustique jusqu'à l'austère<sup>468</sup> ».

---

<sup>460</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Notre quartier, bien que densément peuplé de manière dégoûtante, soit près du centre de Thessalonique et des universités, à environ 800 mètres de la plage, dans la mentalité et les habitudes de ses habitants il reste un grand village ». Giorgos Martinidis, *Από το πουθενά*, cit., p. 7.

<sup>461</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Toutes les informations, une fois archivées, pouvaient être utiles dans le futur : Bologne était une ville plus petite de ce qu'elle paraît ». Roberto Carboni, *Alle spalle del Nettuno*, cit., p. 172.

<sup>462</sup> « Bologne était vraiment un place tout petit ». *Ibid.*, p. 115.

<sup>463</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Dieux sacrés, est-il possible que, avec presque quatre cent mille habitants, à Bologne tous savaient tout de tous ? ». *Ibid.*, p. 111.

<sup>464</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « comme cela se passe dans de nombreux immeubles du centre, la copropriété dans laquelle elle vivait n'était pas une simple résidence mais une véritable communauté toujours solidaire d'elle-même ». *Ibid.*, p. 33.

<sup>465</sup> Franck Linol, *La onzième carcasse*, cit., p. 121.

<sup>466</sup> *Idem*, *La morsure du Silence*, cit., p. 160.

<sup>467</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, cit., p. 75.

<sup>468</sup> Joël Nivard, *Solo pour une nocturne. Dans Limoges la Noire*, Geste, La Crèche, 2015, p. 69.

La ville n'est pas un cliché, elle devient expérience sensorielle intime, car la représentation concrète de la ville est délivrée par l'image mentale ; « l'espace n'existe que parce qu'il est perçu ; tout espace, dès lors qu'il est représenté, transite par l'imaginaire<sup>469</sup> ». L'investigatrice Giorgia Cantini reconnaît que Bologne autrefois avait une âme, mais elle ne le révèle pas à son amant français Marcel :

Quando Marcel mi ha chiesto perché ci vivo bene gli ho risposto: "Qui ho i miei ricordi, riconosco le cose, è la città dove sono nata". Ma non gli ho detto che una volta questa città aveva un'anima. Ora è intasata di traffico, la gente è sempre più sospettosa, e storce il naso davanti agli immigrati<sup>470</sup>.

Le but de l'enquête de Giorgia, trouver l'assassin de Vanessa Liverani, la portera à rechercher aussi l'âme cachée de sa ville.

Les détectives donc découvrent la présence de liens sentimentaux dans la ville et ils comprennent que parfois la ville contemporaine sombre et menaçante peut devenir un univers à travers lequel on peut accéder aux dimensions particulières du sujet<sup>471</sup>, un espace dans lequel les frontières de la perception sont confuses et étendues, un « lieu de l'âme ».

## 2.2. Détection : la moitié cachée de la ville

Le visage de la ville change graduellement sous les yeux du détective, son regard enquêteur transforme métaphoriquement l'espace, lui permettant d'entrer dans le vif de la réalité urbaine ; le détective se fonde ainsi en la ville en pénétrant au fond dans sa réalité et il fonctionne comme une partie indissociable d'une perspective plus générale qui compose la poétique de la ville. Comme l'explique Marc Blancher, « l'interpénétration entre l'enquêteur et l'espace au sein duquel il évolue est d'autant plus profonde que ce sont ses déplacements qui constituent l'espace, des déplacements motivés par l'enquête<sup>472</sup> ». En effet, ce sont les circonstances de l'enquête et de la quête des personnages qui induisent ces mouvements, puisqu'à l'investigation se mêle le destin individuel des protagonistes. En fait, le détective doit

---

<sup>469</sup> Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », *cit.*

<sup>470</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Quand Marcel m'a demandé pourquoi j'y vis bien, j'ai répondu: "Ici j'ai mes souvenirs, je reconnais les choses, c'est la ville où je suis née". Mais je ne lui ai pas dit que cette ville avait autrefois une âme. Maintenant, elle est obstruée par la circulation, les gens sont de plus en plus méfiants et ils tournent le nez devant les immigrants ». Grazia Verasani, *Velocemente da nessuna parte, cit.*, p. 13.

<sup>471</sup> Cf. Alessandra Teatini, *Voci della città, cit.*, p. 32.

<sup>472</sup> Marc Blancher, *Polar et postmodernité, cit.*, p. 333.

procéder par interrogatoires, il apprend des choses sur la ville, mais aussi sur l'humanité qui y vit en symbiose<sup>473</sup>. Les indices et les interrogatoires dévoilent peu à peu au détective l'existence d'une partie cachée de la réalité, des événements, des relations, des faits dont il n'avait pas connaissance. En découvrant les secrets de la victime et de son entourage, il dévoile aussi les formes cachées dans le vaste amalgame des villes et leurs secrets. Parce que tous les lieux parlent, et il faut les écouter : « Ils parlent des motivations profondes du crime et du meurtrier. Leurs indices, toujours sensuels, ne se laissent décrypter qu'après une assimilation, une intériorisation<sup>474</sup> ». En fait, les détectives représentent symboliquement les sujets capables de lire et d'apprendre les endroits les plus secrets et mystérieux d'une ville. En plus d'être chargés de la découverte du meurtrier, ils sont également les personnages principaux impliqués dans la découverte de la sensualité profonde de la ville, de la zone obscure que les autres ne peuvent pas saisir. Dévoilant ce qu'elle tente de cacher, les policiers s'intéressent à ces lieux auxquels personne ne prête attention habituellement et permettent à l'habitant de ces villes de les lire sous un autre regard. On voit donc comment le goût pour le refus des apparences s'étend aussi à l'espace urbain, grâce à l'une des clés essentielles du roman noir : le coup de théâtre. En fait, dans les œuvres de ce genre, rien n'est tel qu'il apparaît ou comme prévu, rien n'est ce qu'il semble être, il faut se méfier de chaque détail : la vérité est toujours cachée, dessous, derrière les apparences. Car le roman noir

ne prend jamais la ville au mot. Il n'accepte jamais ce pour quoi elle se donne. Il postule qu'il y a forcément quelque chose à *découvrir*, parce qu'il pense que la ville apparente n'est qu'apparences. Alors il cherche.

Et il cherche là où la littérature mondaine ne cherche jamais : dans ce qui est caché<sup>475</sup>.

Les détectives découvrent d'abord que la ville a quelque chose à cacher, et qu'au-delà des apparences, elle « ha sempre una metà nascosta<sup>476</sup> », qui n'est pas visible de manière immédiate et dont souvent on ignore l'existence.

Certaines images littéraires laissent entrevoir, couverte par le bruit de la circulation, par la vitesse et le tumulte de la ville actuelle, l'existence de cette âme cachée de la ville. À travers les affirmations répétées de l'agent Matera que Bologne « non è come le altre città<sup>477</sup> », Carlo

---

<sup>473</sup> Cf. Chloé Conant, « Le Milan policier de Giorgio Scerbanenco : une ville qui prend l'eau », dans Juliette Vion-Dury (éd.), *L'écrivain auteur de sa ville*, cit., p. 275.

<sup>474</sup> Juliette Vion-Dury, « Paris dans Maigret », cit., p. 259.

<sup>475</sup> Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, cit., p. 95.

<sup>476</sup> « a toujours une moitié cachée ». Carlo Lucarelli, *Almost blue*, cit., p. 102.

<sup>477</sup> « n'est pas comme les autres villes ». *Ibid.*

Lucarelli soutient sa notion d'une ville pleine d'espaces secrets qui cachent des activités mystérieuses, un espace incohérent formé par des paysages et des mondes très différents. Pareillement dans le roman *Almost blue*, l'inspecteur Matera explique à la jeune Grazia Negro que Bologne offre une topographie trompeuse qui suggère une hypertrophie du voir :

Se la guardi così, camminandoci dentro, Bologna sembra tutta portici e piazze ma se ci vai sopra con un elicottero è verde come una foresta per i cortili interni delle case che da fuori non si vedono. E se ci vai sotto con una barca è piena d'acqua e di canali che sembra Venezia<sup>478</sup>.

La ressemblance de Bologne avec Venise est reprise par Giorgia Cantini, l'enquêtrice de Grazia Verasani, dans le roman *Velocemente da nessuna parte (Très vite nulle part)* :

« Un tempo questa città era attraversata da canali. Insomma, era una specie di Venezia, col porto, le barche... ». Hai drizzato le orecchie quando ho aggiunto che era piena di pozzi e che un tempo gli assassini nascondevano lì le loro vittime...<sup>479</sup>

Le caractère aquatique de Bologne est directement lié à sa caractérisation comme lieu du crime, comme ville au passé criminel, et marque une amplification de l'insécurité, comme l'autre visage caché de Bologne, souterrain et bruyant, et surtout invisible de l'extérieur, qu'on explore dans *Nero bolognese (Noir bolognais)* de Roberto Carboni :

Cantine a cui era stata data una sorta di abitabilità.

Anche quelli, a modo loro, erano posti tipicamente bolognesi.

Di sotto, era un'altra cosa. Un mondo in fermento che non dormiva mai e che dalla superficie potevi sentirlo vibrare, inquieto come larve di mosca [...]<sup>480</sup>.

---

<sup>478</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Si vous la regardez comme ça, en y marchant, Bologne semble toute arcades et places, mais si on la survole en hélicoptère elle est comme une forêt verte à cause des cours intérieures des maisons qu'on ne peut pas voir de l'extérieur. Et si on y descend en bateau, elle est pleine d'eau et de canaux et ressemble à Venise ». *Ibid.*

<sup>479</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « À une époque, cette ville était traversée par des canaux. Bref, c'était une sorte de Venise, avec le port, les bateaux ... ». Vous avez dressé l'oreille quand j'ai ajouté qu'il y avait plein de fosses et que les tueurs y ont une fois caché leurs victimes. Grazia Verasani, *Velocemente da nessuna parte, cit.*, p. 9.

<sup>480</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Des caves qui avaient reçu une sorte d'habitabilité. Même ceux-là, à leur manière, étaient typiquement bolognesi.

Ci-dessous, c'était autre chose. Un monde en ébullition qui n'a jamais dormi et que de la surface on pouvait l'entendre vibrer, agité comme des larves de mouches ». Roberto Carboni, *Nero bolognese*, Dalila Sottani Editrice, Sasso Marconi, 2011, p. 101.

La pénétration dans le monde souterrain révèle l'existence d'un dessous urbain et symbolise la nature des découvertes que les protagonistes, Enrico et Primo, vont effectuer : ils se retrouvent confrontés à des secrets enfouis. Vue par en-dessous, la ville ne peut qu'être hostile et implacable : l'apparente plénitude urbaine recouvre des vides<sup>481</sup> et en effet, le thème du souterrain « convoque les peurs liées à l'étouffement, à l'écrasement, tout autant que celles qui se rattachent aux pires dangers inconnus<sup>482</sup> ». C'est un lieu clos, de cauchemars, où l'atmosphère est lourde, malsaine, le lieu par excellence de l'angoisse urbaine.

À Thessalonique, Tilemachos Leontaris constate que la ville cache des mystères et il déclare « ήμουν βέβαιος πως κάθε πρωί που θα ξυπνούσα στη Θεσσαλονίκη κάτι αναπάντεχο, μαγικό ή αποτρόπαιο θα μάθαινα<sup>483</sup> ». Le détective Andreas Anagnostou découvre une déchetterie clandestine cachée parmi les villas et les grandes maisons des riches, dans un endroit en apparence idyllique :

Και πάλι αναρωτήθηκα πώς είναι δυνατό σε τέτοια απόσταση από πολυτελέστατα και πανάκριβα σπίτια, και μάλιστα δίπλα στη θάλασσα, να υπάρχει αυτή η άθλια χωματερή. Και ήταν άθλια και αποκρουστική γιατί εκεί ήταν συγκεντρωμένες όλες οι ασχήμιες του κόσμου [...]»<sup>484</sup>.

Il se rend compte de l'impression contradictoire offerte par l'endroit, et il éprouve le besoin de partager avec les autres ce refus des apparences, cette réalité cachée :

Και μάλιστα σκέφτηκα να αναρτήσω στο blog τη φωτογραφία των γλάρων που υπερίπτανται, με φόντο το απέραντο γαλάζιο και στο βάθος τον Όλυμπο, και από κάτω τη συνέχεια της φωτογραφίας με τα περιεχόμενα της χωματερής και να βάλω λεζάντα «Οι εικόνες απατούν», ή κάτι ανάλογο<sup>485</sup>.

Au premier regard, les images et les impressions sur la ville trompent, mais la réalité est bientôt découverte et révélée par le regard du détective ; la première moitié de la photo de

---

<sup>481</sup> Cf. Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, cit., p. 85.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>483</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « j'étais sûr que chaque matin, quand je me réveillerais à Thessalonique, j'apprendrais quelque chose d'inattendu, de magique ou d'abominable ». Filippou Filippou, *Avτίo, Θεσσαλονίκη*, cit., p. 174.

<sup>484</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Encore une fois, je me demandais comment il était possible à une telle distance des maisons luxueuses et très chères, et même en bord de mer, d'avoir cette misérable décharge. Et c'était misérable et dégoûtant parce que toute la laideur du monde y était concentrée ». Argyris Pavliotis, *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»*, cit., p. 64.

<sup>485</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Et j'ai même pensé à poster sur le blog la photo des mouettes débordantes, sur fond de l'Olympe bleu et profond sans fin, et en dessous de la suite de la photo avec le contenu de la décharge et de mettre une légende "Les images trompent", ou quelque chose comme ça ». *Ibid.*, p. 162.

l'endroit décrit montre le ciel bleu, la mer, l'Olympe et les mouettes, et semble offrir une idée de paix, de calme, d'ordre, alors que la moitié inférieure de la photo met en lumière une image à l'allure opposée, une montagne de poubelles sales, désordonnées, puantes. À Limoges aussi se cache une jungle inattendue et pleine des poubelles ; dans le roman *Orphelines* de Franck Bouysse, l'inspecteur Bélongy doit constater l'existence de

une autre ville, là où vivait une autre humanité. Faire des poubelles que personne ne vidait jamais. Des poubelles au contenu pourrissant, qui s'entassaient dans une jungle impitoyable où vivaient des prédateurs, précisément assis sur des poubelles<sup>486</sup>.

Encore une fois, il y a des parties de la ville cachées dans les coins les plus sordides, et pour les trouver il faut fouiller les poubelles, dans les endroits les plus reculés. Le détective, peu à peu, « s'englué dans l'atmosphère du crime<sup>487</sup> » et il s'immerge dans une ville dominée par la prédation et la trahison, représentée comme une jungle, matrice symbolique du genre policier<sup>488</sup>. C'est que la jungle connote « la concurrence frénétique et déloyale des individus et, sur le plan individuel, la résurgence de comportements antisociaux et primitifs<sup>489</sup> ». Ainsi dans *Little Bighorn* de Joël Nivard, la ville devient un monde parallèle, « Un monde ouvert de prédateurs et de victimes dont la seule règle est de survivre<sup>490</sup> », alors que dans *Matin de cendre* de Franck Linol, « Lily élevait ses deux enfants comme des petits loups. Ils devraient, plus tard, se défendre, se nourrir, survivre dans cette jungle où tout était danger. Tout être humain était un ennemi potentiel<sup>491</sup> ». Dans la jungle urbaine la priorité est de se défendre et les risques se multiplient. Cette idée d'humanité envahie, de régression dans un état animal, d'« involution vers la sauvagerie et l'irrationnel<sup>492</sup> », dans les romans de Carlo Lucarelli est représentée par le fait que l'assassin est souvent animalisé : on a le sociopathe Iguana (*Almost Blue*), le cyber assassin Pit Bull (*Un giorno dopo l'altro*), le Loup (*Lupo mannaro*). Il s'agit peut-être d'un clin d'œil aux premiers romans policiers, où l'on avait des animaux assassins (*Les crimes de la Rue Morgue* de Edgar Allan Poe, *Le chien des Baskerville* de Arthur Conan Doyle, pour en citer quelques-uns). En tant qu'animaux, ils n'avaient pas de motifs pour tuer, et leur arrestation était

---

<sup>486</sup> Franck Bouysse, *Orphelines*, cit., p. 106.

<sup>487</sup> Jacques-Philippe Leyens, *Psycho Polar. Détectives de fiction et vrais psychologues*, Presses Universitaires de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2016, p. 20.

<sup>488</sup> Cf. Benoît Tadié, *Le polar américain, la modernité et le mal*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006, p. 78.

<sup>489</sup> *Ibid.*

<sup>490</sup> Joël Nivard, *Little Bighorn. Un été en Limousin*, cit., p. 61.

<sup>491</sup> Franck Linol, *Matin de cendre*, cit., p. 94.

<sup>492</sup> Benoît Tadié, *Le polar américain, la modernité et le mal*, cit., p. 80.

donc impossible<sup>493</sup>. La détection et l'arrestation de ces tueurs en série animalisés est aussi très difficile ; en fait, ils sont identifiés respectivement par un surnom et un nom d'utilisateur, et que tout en commettant leurs crimes ils changent sans effort leur propre aspect et identité. Comme l'Iguana, qui erre dans les rues de Bologne à la recherche de victimes dans lesquelles se réincarner afin d'apaiser à jamais les cloches de l'enfer qui bourdonnent à ses oreilles. Ses victimes innocentes sont des étudiants que le tueur contacte par le biais de conversations. En effet, si parfois les outils technologiques peuvent aider à la détection des personnages et des lieux de cette « jungle urbaine », ils arrivent plus souvent à confondre et amplifier ses apparences trompeuses, comme dans le cas de Cosima Young, dans *Asile zéro* de Cyril Herry : « je suis poussée encore à ne pas m'attarder dans la jungle qui n'est pas aussi dense que Google le lassait croire<sup>494</sup> ».

Les enquêteurs s'imbibent des lieux du crime et ils pénètrent toujours plus avant dans la vie des protagonistes ; le fonctionnement criminel de la ville, caché derrière ses apparences trompeuses, est mis à jour à travers le déroulement de l'intrigue. Si la moitié cachée des villes peut amplifier leur caractérisation comme lieux du crime qui cachent des dangers, par ailleurs elle peut éloigner l'image de la ville comme lieu du crime, et nous offrir une image idyllique, avec la terre, la rivière et les maisons. Le scénario proposé au lecteur est également fait de lieux accueillants et sereins, où se dissipent la peur et le crime. Cependant, l'existence d'espaces calmes est presque toujours un élément structurellement à deux faces, capable de créer ou d'amplifier le suspense, comme dans *Almost blue* de Carlo Lucarelli :

Ci sono strade, nel centro di Bologna, che hanno un'anima nascosta e puoi vederla solo se qualcuno te la mostra. C'è una strada nel centro di Bologna che ha un buco sotto un portico, una finestrella quadrata che sembra scavata nel muro di una casa, coperta da uno sportello di legno incassato in una cornice di ferro. È il centro di Bologna, il centro di una città di terra, ma basta dare un colpo allo sportellino di legno, che questo si apre e mostra un fiume [...] poco lontano, appena voltato l'angolo, lo si può sentire respirare, il fiume, quasi ruggire strangolato da una chiusa, dove un attimo prima, appena qualche passo indietro, si sentiva soltanto il rumore del traffico di via Indipendenza<sup>495</sup>.

---

<sup>493</sup> Sur les animaux dans le roman policier voir Elisabetta De Toni, « Animali », dans Alberto Castoldi, Francesco Fiorentino, Giovanni Saverio Santangelo (éds.), *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, Mondadori, Milano, 2010, pp. 35-40.

<sup>494</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, cit., p. 192.

<sup>495</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il y a des rues dans le centre de Bologne, qui ont une âme cachée et vous ne pouvez le voir que si quelqu'un vous le montre. Il y a une rue dans le centre de Bologne qui a un trou sous une arcade, une petite fenêtre carrée qui semble gravée dans le mur d'une maison, couverte d'une petite porte en bois encastrée dans un cadre de fer. C'est le centre de Bologne, le centre d'une ville de terre, mais il suffit de donner

La ville montre continuellement au détective un nouvel aspect qui parfois le rend damné, parfois l'enchanté. Même si reste une petite référence qui renvoie à la caractérisation de la ville comme lieu du crime (l'adjectif « strangolato », « étouffé », référé à la rivière), Bologne se révèle un lieu surprenant à découvrir, comme dans un jeu de boîtes chinoises. Comme le souligne Marc Blancher, « Le décor fixe et unique s'estompe ainsi au profit d'un espace décentré qui se régénère au fur et à mesure des déplacements de l'enquêteur<sup>496</sup> ». Parfois, Bologne offre une image stéréotypée, comme le portrait des jardins Margherita dans *Agenzia Bonetti e Bruni. Investigazioni Bologna* de Roberto Carboni :

[...] dai Giardini Margherita arrivava un'arietta fresca, che sapeva di quella Bologna stereotipata che ci si aspetterebbe di vedere in un telefilm. Di spensieratezza, di jogging, di gente a spasso coi cani, di studenti che preparavano gli esami seduti sul prato e coppiette al primo appuntamento<sup>497</sup>.

En observant patiemment la ville de l'intérieur, on pourrait découvrir des « parenthèses », des petites oasis dans la laideur générale, constituées d'une belle rue, d'un jardin splendide ou tout simplement d'un paysage étonnant qui offre un agréable moment d'illusion<sup>498</sup>. Souvent, ces parenthèses sont pleines de fleurs colorées, qui donnent une touche de vie aux endroits anonymes de la ville. Dans le roman *Rendez-vous avec le tueur* de Franck Linol, la professeure Chantal Frugier, avant d'être kidnappée, parcourt en voiture des endroits fascinants de Limoges :

Elle aurait bien flâné dans les rues adjacentes du quartier Casimir-Ranson pour admirer les maisons de pierre des années 30 et les jardinets à nouveau vigoureux, pigmentés d'aubrietia, de jonquilles et de narcisses, de jacinthes garnies de grappes roses, de muscaris violet bleuâtre et de

---

un coup à la trappe en bois, qu'elle s'ouvre et montre une rivière [...] non loin de là, juste au coin de la rue, vous pouvez l'entendre respirer, la rivière, presque rugissante, étranglée par une écluse, où, tout à l'heure, à quelques pas en arrière, on entendait seulement le bruit de la circulation sur Via Indipendenza ». Carlo Lucarelli, *Almost blue*, cit., pp. 162-163.

<sup>496</sup> Cf. Marc Blancher, *Polar et postmodernité*, cit., p. 327.

<sup>497</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « une brise fraîche est venue de Giardini Margherita, qui connaissait le stéréotype de Bologne que l'on s'attendrait à voir dans une émission de télévision. De légèreté, du jogging, des gens qui marchent avec des chiens, des étudiants préparant des examens assis sur la pelouse et des couples au premier rendez-vous ». Roberto Carboni, *Agenzia Bonetti (e Bruno) Investigazioni Bologna*, Fratelli Frilli Editori, Genova, 2016, p. 61. Le roman cité a été publié en 2016 mais a été écrit en 2015 et donc, pour raisons d'homogénéité, nous avons pensé l'insérer dans les textes de notre corpus.

<sup>498</sup> Cf. Nikoleta Rallaki, *L'Atene di Petros Mårkaris. Paesaggio e identità urbana di una città nella narrativa greca fra XX e XXI secolo*, cit., pp. 251-252. Le terme « parenthèse » est utilisé par Petros Markaris pour définir des petites « oasis » dans la laideur générale de la ville d'Athènes : de belles rues, des ruelles cinématographiques, des quartiers verts, des jardins. Cf. Petros Markaris, *Io e Kostas Charitos*, cit., pp. 93-95.

primevères multicolores. Pourquoi ne pas remonter jusqu'au square des Emailleurs, et musarder autour du « rectangle d'or » cher aux agences immobilières [...] <sup>499</sup>.

L'inspecteur Dumontel, dans le même roman, a aussi l'opportunité de traverser le parc Thuillat et de jouir de la présence d'une nature magnifique, faite des fleurs colorées et exotiques :

Il préféra se rendre à pied au commissariat en traversant le parc Thuillat afin de longer la rivière anglaise qui, dans quelques semaines, serait envahie par une végétation luxuriante : des iris d'eau, des lotus, des nymphéas, de gigantesques Gunnera avec leurs feuilles d'un vert intense, des graminées et des plantes flottantes sous lesquelles se cachaient d'énormes carpes Koi <sup>500</sup>.

Il y a, dans cette description, une allure exotique, donnée par la présence des plantes comme l'iris, le lotus, les nymphéas, les Gunnera et les carpes Koi ; c'est une oasis dans le cœur de Limoges. D'ailleurs, dans *Carole, je vais te tuer !*, Alex Vernher, se dirigea vers le parc Victor-Schoelcher, « Un endroit qu'il affectionnait particulièrement avec la rivière anglaise, la collection d'arbres bicentennaires, les allées sinueuses bordées de bancs publics, et les pelouses tondues à ras d'un vert gazon irréprochable <sup>501</sup> ». Malgré sa monstruosité et sa violence, Limoges demeure aux yeux des enquêteurs un lieu fascinant et inspirant, qu'ils caractérisent d'une manière poétique, comme Annabelle, dans *Le linceul de l'aube* de Joël Nivard :

Elle contemple l'avenue du Midi qui descend vers la médiathèque, l'hôtel de ville, les trottoirs patinés par la pluie et ses ornières regorgeant d'eau croupie. L'incessant cortège ininterrompu des automobiles cornant à tout va. Pour n'importe quoi. La démesure urbaine, elle est bien loin de tout ça <sup>502</sup>.

La pluie, souvent diluvienne, glacée, rend la ville invisible ; glissant et fuyant, l'espace urbain se dilue sous l'orage, et semble en ressortir nettoyée de ses impuretés <sup>503</sup>, de ses traits négatifs. Thessalonique cache aussi un visage merveilleux, dans le roman d'Argyris Pavliotis *Παράξενοι ελκυστές (Etranges attracteurs)*:

---

<sup>499</sup> Franck Linol, *Rendez-vous avec le tueur*, cit., p. 13.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 30

<sup>501</sup> *Idem*, *Carole, je vais te tuer !*, cit., p. 112.

<sup>502</sup> Joël Nivard, *Le linceul de l'aube*, cit., p. 154.

<sup>503</sup> Cf. Estelle Riquois, « L'espace urbain du polar français », cit., p. 585.

[...] προχώρησε προς την Ικτίνου, ελπίζοντας να βρει λίγη δροσιά κάτω από τα δέντρα που υπήρχαν μπροστά στο Tiffany's. Άνδρες και γυναίκες απολάμβαναν το φαγητό τους σ' ένα περιβάλλον που τούτη την ώρα γινόταν σχεδόν ειδυλλιακό<sup>504</sup>.

Dans *Passé décomposé* de Christian Viguié, Marc Daveti déambule dans la place Carnot et il semble entrer dans un poème de Baudelaire où « la très-chère était nue, et, connaissant mon cœur,/ N'avait gardé que ses bijoux sonores...<sup>505</sup> ». Marc commente : « Ce n'était pas une femme qui était à poil mais la ville entière [...]»<sup>506</sup> ». On voit comment la partie cachée de la ville, menaçante ou idyllique, nous révèle sa profonde réalité. Le détective doit donc faire épreuve de mettre à nu la ville, puisque rien de ce que qu'il a vu au départ n'est ce qu'il paraît. La ville dans sa nudité offre au détective et à son lecteur des indices, des traces de vérité qui peuvent l'aider à trouver la solution de l'énigme ; « Le lecteur suit ce chemin dérouté jusque dans les coins les plus reculés de la ville car c'est là que réside la vérité qui se dérobe au grand jour<sup>507</sup> ».

### 2.3. Reconstruction : lieux vécus et réactivation de la mémoire

#### 2.3.1. Passé et mémoire : la nostalgie des vieux, l'indifférence des jeunes

Après la détection des secrets cachés par les protagonistes du crime, le détective doit reconstituer le passé enfoui de personnages suspects, réveiller de vieux antagonismes entre eux, de vieilles histoires cachées dans le passé qui ont des conséquences dans l'actualité des personnes. Pareillement, la ville d'hier et d'aujourd'hui est tamisée par le détective ; il rend compte de ce que Barbara Pezzotti appelle une « ville dynamique<sup>508</sup> », qui change continuellement sous les yeux surpris et parfois étonnés, souvent inquiets, du protagoniste. En effet, chaque promenade est comme une course effrénée dans une machine du temps, en avant et en arrière, dans la ville des années précédentes, puis de nouveau, à la ville qui est le fond de l'enquête. En fait, le roman noir est un moyen de mener une enquête non seulement sur un

---

<sup>504</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « se rendit à Iktinou, espérant trouver un peu de fraîcheur sous les arbres devant Tiffany. Les hommes et les femmes aimaient manger dans un environnement à cette époque presque idyllique ». Argyris Pavliotis, *Παράξενοι ελκυστές*, cit., p. 10.

<sup>505</sup> Christian Viguié, *Passé décomposé*, cit., p. 167.

<sup>506</sup> *Ibid.*

<sup>507</sup> Estelle Riquois, « L'espace urbain du polar français », cit., p. 588.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 425.

crime, mais aussi sur les changements physiques et sociaux subis par la ville<sup>509</sup> ; en fait, le temps a modifié et continue de modifier l'image de la ville.

À travers les yeux des détectives qui se déplacent dans les villes, nous apercevons un changement d'utilisation des édifices et des rues au passage du temps. « La rue Baudelaire, fief légendaire du marché du sexe à Limoges, était devenue une rue habitée par les bobos<sup>510</sup> », alors que la Place des Tabacs avait été rebaptisée David-Haviland<sup>511</sup>. Le Turenne, restaurant situé dans la rue homonyme, « Comme beaucoup d'établissements de la ville, celui-ci avait connu ses heures de gloire en tant que bordel<sup>512</sup> » et Valérie, dans le roman de Franck Linol *La morsure du silence*, attend au coin de la rue Clément Ader, « Là où, pendant des années, il y avait eu un magasin Coop. Maintenant, c'était un vendeur de poissons exotiques... Les temps changent<sup>513</sup> » et transforment la physionomie de Limoges. Dans *Matin de cendre*, Dumontel réfléchit sur les éléments de la ville du passé et sur leur destin à présent :

Il lui arrivait souvent de tenter d'imaginer comment était ce fameux château du Moyen Age, tour fortifiée, entourée de fossés en eaux, construit par le roi Lothaire. Là où, à présent, déambulent les passants pour se rendre place Saint-Michel ou place des Bacs<sup>514</sup>.

Pareillement Cosima Young, la jeune journaliste d'*Asile zéro* de Cyril Herry, est pleinement consciente des transformations que le temps produit dans la ville, en modifiant ses espaces, lentement et de manière inexorable :

La ville n'a pourtant pas cessé de m'étonner, car elle se transforme en permanence. On lui ôte des parties pour les remplacer par d'autres, de façon plus ou moins remarquable. Une mesure rasée ici, ou bien cinq à la fois ; des rangées entières pour donner lieu à de nouvelles constructions qui contribuent à la métamorphose du paysage urbain, lentement<sup>515</sup>.

À Thessalonique aussi nous remarquons le même processus de transformation, par exemple en lisant de Plateia Morichovous à Ladadika, qui « πριν από τέσσερις-πέντε δεκαετίες,

---

<sup>509</sup> Cf. Barbara Pezzotti, « Il giallo come storia della città: Milano e la serie di Piero Colaprico e Pietro Valpreda » dans Claudio Milanese (éd.), *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria. Italia*, Astraea, Bologna, 2009, p. 423.

<sup>510</sup> Franck Linol, *La onzième carcasse*, cit., p. 16.

<sup>511</sup> Cf. Joël Nivard, *Solo pour une nocturne. Dans Limoges la Noire*, cit., p. 11. Probablement le changement du nom est fait en reconnaissance de l'importance du travail de Haviland sur les porcelaines.

<sup>512</sup> Franck Linol, *La onzième carcasse*, cit., p. 140.

<sup>513</sup> *Idem*, *La morsure du Silence*, cit., p. 281.

<sup>514</sup> *Idem*, *Matin de cendre*, cit., p. 163.

<sup>515</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, cit., p. 137.

ήταν ίσως η πιο κακόφημη συνοικία της Θεσσαλονίκης, τώρα πια όμως είχε μεταμορφωθεί σε μια από τις πιο “ιν” περιοχές της πόλης<sup>516</sup> ». Toutefois, dans les romans grecs, l’apparition et la disparition presque quotidienne des magasins qui changent de fonction et renouvellent continuellement le visage de la ville sont dues surtout à la crise. Cela est évident dans le roman *Σύρριζα* (*De très près*) de Petros Martinidis : « [...] με την κρίση, τα μαγαζιά σε κεντρικούς δρόμους αδειάζουν ή αλλάζουν χρήσεις από μέρα σε μέρα σχεδόν. Κάθε φορά είναι κι ένα άλλο τοπίο, επίσης!<sup>517</sup> ». La crise est protagoniste aussi dans *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»* (*Organisation secrète “ Tetraktys ”*) de Argyris Pavliotis, où en sont énumérées les caractéristiques principales et les conséquences à long terme :

Οικονομική καταστροφή, πολιτική απαξίωση και ανατροπή, διάρρηξη του κοινωνικού ιστού, συλλογική ψυχολογική κατάρρευση, συνεχής μετανάστευση νέων για αναζήτηση καλύτερης τύχης, σοβαρή απειλή της ψυχολογικής υγείας αυτών που παρέμειναν, αφού η συντριπτική τους πλειοψηφία είναι χωρίς δουλειά, καθημερινές αυτοκτονίες, ατέλειωτα δράματα. Και κυρίως παντελής απουσία ελπίδας. Δηλαδή γενικευμένη χρεοκοπία<sup>518</sup>.

Dans *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού* (*Crime dans la rue Palaion Patron Germanou*) de Giorgos Polyrakis aussi, la crise s’efface avec toute sa violence destructrice dans la ville : « Η εποχή ήταν πολύ δύσκολη, η κυβέρνηση κούρευε μισθούς, συντάξεις και δώρα, η ανεργία χτυπούσε κόκκινο και κάθε μέρα έκλειναν μαγαζιά ακόμα και στους κεντρικούς δρόμους της πόλης<sup>519</sup> ». Pareillement, la promenade du père du jeune protagoniste du roman *Χορεύουν οι ελέφαντες* (*Dansent les éléphantés*) de Sofia Nikolaïdou nous conduit dans le centre-ville de Thessalonique, et nous offre une image d’abandon, de désolation :

Έβλεπε μαγαζιά να κατεβάζουν κεπέγκια, έρημος η Βασιλίσσης Όλγας, η Αγίας Θεοδώρας νεκρότοπος. Ξηλωμένα ράφια, αφίσες στα τζάμια, στοιβαγμένα διαφημιστικά. Βρομιά και

---

<sup>516</sup> En français [C’est nous qui traduisons] : « Il y a quatre ou cinq décennies, c’était probablement le quartier le plus malfamé de Thessalonique, mais maintenant il a été transformé en l’un des quartiers les plus "branchés" de la ville ». Giorgos Polyrakis, *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού*, *cit.*, p. 235.

<sup>517</sup> En français [C’est nous qui traduisons] : « Avec la crise, les magasins traditionnels se vident ou changent de jour en jour presque. À chaque fois c’est aussi un autre paysage! ». Petros Martinidis, *Σύρριζα*, *cit.*, p. 94.

<sup>518</sup> En français [C’est nous qui traduisons] : « Catastrophe économique, dévaluation et renversement politique, perturbation du tissu social, effondrement psychologique collectif, migration constante de jeunes en quête de fortune, menace sérieuse pour la santé psychologique de ceux qui sont restés, car la grande majorité est au chômage, suicides quotidiens, drames sans fin. Et surtout, un manque total d’espoir. Autrement dit, la faillite généralisée ». Argyris Pavliotis, *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»*, *cit.*, p. 343.

<sup>519</sup> En français [C’est nous qui traduisons] : « Les temps étaient très difficiles, le gouvernement coupait les salaires, les pensions et les cadeaux, le chômage sonnait rouge et les magasins étaient fermés même dans les rues principales de la ville chaque jour ». Giorgos Polyrakis, *Ασνήθιστη πρόταση*, *cit.*, p. 200.

εγκατάλειψη. Περπατούσε σκυφτός, δεν είχε πια βιτρίνες να χαζέψει, μόνο τα ΕΝΟΙΚΙΑΖΕΤΑΙ στη σειρά<sup>520</sup>.

Les termes « désert », « lieu mort », « abandon » offrent un portrait désolant de la ville, rasée par la crise ; la caractérisation de certaines rues comme « lieu mort » suggère, de plus, un rapprochement de la ville avec la victime d'un crime. Dans les passages relatifs aux changements de Thessalonique sous les coups de la crise, on voit comment le roman noir contemporain est plutôt un roman social avec une intrigue policière et non pas un roman policier<sup>521</sup>. Chez plusieurs auteurs, souvent l'intrigue policière semble passer au second plan, et être le prétexte, le point de départ pour parler de la ville qui semble être la victime de la mondialisation et de la crise. En effet, le roman noir s'oppose dans des langues différentes mais avec la même langue, avec une dénonciation passionnée, à cette modernisation venue de loin, et qui n'est jamais le résultat d'un développement conscient. La dénonciation, l'indignation, sont présentes dans les romans des trois pays, de même que la mise en évidence des choix qui ont rendu possible un présent difficile à accepter, la remise en cause de l'inéluctabilité de ce présent<sup>522</sup>. Ainsi, constitue l'observation de la destruction du milieu urbain une occasion de réflexion sur l'éphémère du quotidien ; en regardant les zones du centre épargnées par la crise, Dimitris Skouros, protagoniste de *Δεύτερη φορά νεκρός* (*Mort pour la deuxième fois*) de Petros Martinidis, voit redoublé un portrait de la ville du futur :

Σαν να αντικρύξεις σε διπλοτυπία τα πολύβουα πλήθη, τις λαμπρές αρχιτεκτονικές, τις βιτρίνες, την παραληρηματική κατανάλωση μέσα στον αστικό σφυγμό και, ταυτόχρονα, τον απέραντο ερειπιώνα που κάποτε θα τα διαδεχθεί<sup>523</sup>.

La mémoire historique est destinée à se corroder à mesure que les composantes de la ville sont détruites ; la vitesse surhumaine, le consumérisme, l'architecture urbaine éphémère, la dimension humaine de la vie et l'expérience de vivre et de travailler dans un monde de relations sociales connues semblent être oubliées. La modification structurelle des espaces de la vie moderne génère ainsi une amnésie culturelle généralisée, qui transforme aussi les

---

<sup>520</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il a vu des magasins au centre-ville, les rues Vasilissis Olga, Agia Theodora lieux morts. Étagères abandonnées, affiches vitrées, publicité empilée. Saleté et abandon. Il marchait penché, il n'y avait plus de vitrines, juste A LOUER ». Sofia Nikolaïdou, *Χορεύουν οι ελέφαντες*, cit., p. 321.

<sup>521</sup> Cf. Petros Markaris, *Io e Kostas Charitos*, cit., p. 66.

<sup>522</sup> Cf. Gabriella Turnaturi, « Mediterraneo: rappresentazioni in nero », cit., p. 64.

<sup>523</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Comme voir redoublés les foules bruyantes, les architectures brillantes, les vitrines, la consommation délirante dans le pouls urbain et, en même temps, la ruine sans fin qui leur succéderait une fois ». Petros Martinidis, *Δεύτερη φορά νεκρός*, cit., p. 41.

mémoires partagées<sup>524</sup>, capables de procurer un sentiment important de sécurité émotionnelle, qui dans le passé permettait aux habitants d'établir une relation harmonieuse entre eux et le monde environnant.

Même si les souvenirs communs et partagés semblent être en train de disparaître, le thème de la mémoire a souvent un rôle de premier plan dans les romans noirs contemporains, grâce au choix de faire coïncider le temps narratif avec le temps historique<sup>525</sup>. En fait, pendant l'enquête, le détective découvre et révèle la présence de lieux avec une capacité d'activer la mémoire et les liens affectifs des personnages, dans lesquels il est possible de trouver des indices concernant le contexte, les motifs de certains choix, parfois ceux qui sont à la base du crime. C'est principalement une mémoire des lieux, des personnes et des événements, en lien avec une prise de conscience du temps qui passe. En effet, dans la contemporanéité, les changements sont plus nombreux et plus rapides que dans le passé, et l'homme doit être extrêmement flexible, il doit s'adapter continuellement à de nouvelles conditions de vie qui ne sont pas durables. C'est pour cela peut-être que, parfois, certaines descriptions de la ville dans les romans noirs sont caractérisées par un diffus sentiment de nostalgie. Francesco Indovina en donne une définition :

La nostalgia è sentimento della staticità, il rimpianto per quello che era e non è più, perché si è trasformato: è il rifiuto psicologico, non fattuale, del presente rispetto al passato. Ma è anche un sentimento dell'abbellimento, quello che si rimpiange, quello di cui si ha nostalgia, gode di un'aura meravigliosa<sup>526</sup>.

On peut voir comment, dans la Thessalonique trafiquée d'aujourd'hui, reste toujours

μία διαρκή νοσταλγία για χωριά των παππούδων, με παραδοσιακά γλέντια, η για αλάνες της εποχής των πατεράδων, με παραδοσιακές συγκρούσεις κάθε γειτονιάς στον πετροπόλεμο και στις ερασιτεχνικές ομάδες ποδοσφαίρου [...] <sup>527</sup>.

---

<sup>524</sup> Cf. Paul Connerton, *Come la modernità dimentica*, cit., pp. 10-11.

<sup>525</sup> Cf. Gianni Ferracuti, « Il "giallo mediterraneo" come modello narrativo », cit., p. 48.

<sup>526</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « La nostalgie est un sentiment d'immobilité, de regret pour ce qui était et n'est plus, car il a changé : c'est le rejet psychologique et non factuel du présent par rapport au passé. Mais c'est aussi un sentiment d'embellissement, ce qu'on regrette, ce dont on a nostalgie, jouit d'une merveilleuse aura ». Francesco Indovina, « La città diffusa: cos'è e come si governa », cit., p. 17.

<sup>527</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « une nostalgie permanente des villages des grands-parents, des fêtes traditionnelles, ou des héros du temps des pères, avec les conflits traditionnels de tous les quartiers dans la guerre du pétrole et les équipes amateurs de football [...] ». Petros Martinidis, *Η ελπίδα πεθαίνει τελευταία*, cit., pp. 26-27.

Les temps des « grands-pères » et ceux des « pères » étaient tous les deux caractérisés par la présence de la tradition : le narrateur répète deux fois le même adjectif, « παραδοσιακό », « traditionnel », en se référant aux fêtes et aux héros du bon temps passé. La nostalgie exprimée est donc une nostalgie de la tradition ; cette dimension villageoise, rurale, animée par des conflits de quartier ludiques et des personnes qui se réunissent dans des équipes d'amateurs, est reproduite dans la Bologne de *Sarti Antonio e l'assassino* :

Sempre i soliti anziani ricordano, ma per fortuna sono gli ultimi a farlo, che nella Castellata c'era anche un campo da bocce dove Braccio di Ferro e Duardein al matt, che sarebbe poi Edoardino il matto, vincevano a man bassa nelle sfide con altri quartieri<sup>528</sup>.

Ici, toutefois, il n'y a pas de nostalgie : le narrateur bolognais, plus jeune du correspondant Thessalonicien, montre la distance entre la vision des personnes âgées et sa vision contraire : « heureusement, ils sont les derniers » à se rappeler les temps où Bologne était comme un grand village. On voit comment la mémoire de la ville est vécue de différentes manières, même opposées, selon la façon dont ses caractéristiques se sont stabilisées en tant que matériaux symboliques et mnémoniques de l'individu et de la communauté. En fait, dans les romans noirs des trois pays, la nostalgie est exprimée presque toujours par des personnes âgées, la vision desquelles est souvent en contraste avec celle de nouvelles générations.

Dans *Μοιραίοι Αντικατοπτρισμοί (Reflets du destin)* de Petros Martinidis, la Thessalonique d'hier, celle du passé récent avant le *boom* de la construction et évoquée avec nostalgie par l'architecte Nikos Olmezoglou, s'oppose à la Thessalonique d'aujourd'hui, riche en contradictions et avec des idéaux plus modestes, représentant de laquelle est le jeune Alexis, fils de Nikos. Nikos a abandonné sa famille quand Alexis était encore petit. Vingt ans après, il invite son fils à Delphes, à une conférence par lui organisé, et il a l'occasion de parler avec Alexis de la motivation de sa fuite :

- [...] όμως ήταν την πόλη που ήθελα να εγκαταλείψω, όχι εσάς. Δε γνώρισες τη Θεσσαλονίκη του πενήντα και του εξήντα. Εντελώς διαφορετική, τότε. Μια ενιαία πολιτιστική ζωή, ένα πιο κοσμοπολίτικο κλίμα... Έπειτα ήρθε η Χούντα κι η οικοδομική άνθηση. [...] Δρόμοι που ήταν φτιαγμένοι να περιβάλλονται από διάφορα σπιτούδια με αυλές και να τους ξεσηκώνει πού και

---

<sup>528</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Les anciens habitués se souviennent toujours, mais heureusement, ils sont les derniers à le faire, que dans le Castellata il y avait aussi un bowling où Popeye et Duardein el matt, qui serait plus tard Edward le fou, a gagné avec peu de main dans les défis avec les autres quartiers ». Lorian Macchiavelli, Sandro Toni, *Sarti Antonio e l'assassino*, cit., pp. 306-307.

πού το πέρασμα το αραμπά, απέκτησαν εξαώροφες πολυκατοικίες. Τα δρομάκια πνίγηκαν στο πανδαιμόνιο. Κατάντησαν άσχημα, ανήλιαγα, ασφυκτικά<sup>529</sup>.

La nostalgie, abondamment présente, devient l'occasion de revoir le passé avec l'attitude de l'historien : le passé est considéré avec une nostalgie émotionnelle et comme un dépôt de mémoire collective, il se transforme en une plaie ouverte et douloureuse<sup>530</sup>. La ville de Thessalonique, telle qu'elle est devenue après la dictature, est vue comme la raison pour laquelle Nikos, jeune architecte dans les années 1980, a abandonné sa famille. Il propose une réminiscence de la ville du passé, notamment des années 1950 et 1960, pour souligner le fait que la ville a beaucoup changé et est aujourd'hui dominée par la confusion et par la présence obsessive de bâtiments de plusieurs étages. Il utilise même le verbe « étouffer » en se référant aux ruelles de la ville, « [étouffées] par une agitation infernale », expression qui suggère une comparaison entre la ville du passé et la victime d'un meurtre. Nikos exprime son droit à la nostalgie<sup>531</sup> pour la ville dans laquelle il a grandi et il a formé sa personnalité en nourrissant sa vision des choses ; il essaie d'expliquer à son fils la puissance des liens urbains sur lesquels il a construit son existence et il a éprouvé de forts sentiments<sup>532</sup>.

Les vieilles générations, représentées par Nikos, ne sont pas tout à fait d'accord avec les aspirations des jeunes, qui souvent ne tolèrent pas les présences du passé, parfois elles sont habituées à un nouveau mode de vie, à de nouveaux rapports sociaux et tout ce qui est lié au passé est vu comme décadent ou totalement dépassé, quelque chose à éliminer pour construire le futur: « τα εγγόνια βγαίνουν να γράφουν σε τοίχους: "αυτή η ζωή μας πνίγει, ας

---

<sup>529</sup> Petros Martinidis, *Μοιραίοι αντικατοπτρισμοί*, cit., p. 34, trad. Henri Tonnet, *Reflets du Destin*, cit., p. 24. « Mais ce que je voulais quitter ce n'était pas vous, c'était la ville. Tu n'as pas connu la Thessalonique des années cinquante et soixante. Elle était totalement différente. Une vie culturelle unifiée, un climat plus cosmopolite... Ensuite sont venus la Junte et le boom de la construction. [...] Les rues avaient été conçues pour être bordées de petites maisons de deux étages avec des cours intérieures. Le passage d'une charrette de temps en temps y était un événement. On a construit des résidences de six étages et les rues ont été étouffées par une agitation infernale. Elles sont devenues sans beauté, sans soleil, sans air ».

<sup>530</sup> Monica Cristina Storini, « Spazi metropolitani nel noir delle donne », dans Elisabetta Mondello (éd.), *Roma Noir 2011. La città nelle scritture nere*, cit., p. 61.

<sup>531</sup> Cf. Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia, 1998, p. 155-156.

<sup>532</sup> Le point de vue de Nikos semble coïncider avec les réflexions proposées par Martinidis dans un article sur l'architecture urbaine à Thessalonique. En parlant de sa ville, l'écrivain souligne le fait que les politiciens de l'après-guerre « l'ont souillée à satiété et de la manière la plus éhontée qui soit, érigeant une construction multi-étages dans le moindre trou encore vierge ». Petros Martinidis, « Une esthétique de la cupidité. L'architecture urbaine à Salonique », dans *Revue d'esthétique*, n° 20, Paris, 1991, p. 21. L'impression désagréable que la ville du présent, procédant en parallèle avec la nostalgie pour la ville du passé, procure à Nikos est partagée par son créateur : « Les monuments libérés des rajouts de l'occupation turque n'ont pas été rénovés et harmonisés à la vie d'une ville de si longue histoire ; ils sont à nouveau étranglés entre des constructions asphyxiantes par leur densité et leur hauteur ». *Ibid.*, pp. 23-24.

οικοδομήσουμε μια άλλη" <sup>533</sup>». Quand l'architecte voit sur les murs ce slogan, il commente : « Το είδα σ έναν τοίχο στην Κασσάνδρου, τις προάλλες, και τρελάθηκα. "Μην οικοδομήσετε τίποτε, η οικοδόμηση σας έφαγε", ήθελα να συμπληρώσω από κάτω »<sup>534</sup>.

Alexis, le fils de Nikos, a 27 ans, il connaît seulement la ville du présent et il montre de ne pas comprendre les observations que son père fait sur la ville. Il les considère plutôt comme un reflet de son âge, commentant :

Θέλω να ρωτήσω αν κάτι προσπαθεί να πει, έμμεσα, κι αν οι τριπλές αρνήσεις, όπως τα «άνευρα, άφυλα, ασυντρόφευτα γερατειά» και τα «άσχημα, ανήλιαγα ασφυκτικά» δρομάκια, είναι μια μόνιμη φόρμα στους λόγους του ή αν, απλώς, τα μεν ευθύνονται για τους χαρακτηρισμούς των δε και για την πρωινή του «μαλαίζ»!<sup>535</sup>

Du reste, à travers son point de vue de jeune homme, il voit son père comme « έναν κυκλοθυμικό πενήνταπεντάχρονο με παλαβές παρέες, αστείες αντιπαλότητες κι απλόχερες αδεξιότητες<sup>536</sup> ». Ces observations nous rappellent le point de vue de Hobsbawm, qui constatait :

La distruzione dei meccanismi sociali che connettono l'esperienza dei contemporanei a quella delle generazioni precedenti, è uno dei fenomeni più tipici e insieme più strani degli ultimi anni del Novecento. La maggior parte dei giovani alla fine del secolo è cresciuta in una sorta di presente permanente, nel quale manca ogni rapporto organico con il passato storico del tempo in cui vivono<sup>537</sup>.

Il y a une réflexion pareille aussi dans un roman limousin : *Asile zéro* de Cyril Herry, qui utilise les mots de Louis Guibert qui introduisaient en 1902 une conférence intitulée *Coup d'œil sur l'histoire de la ville de Limoges* :

---

<sup>533</sup> « écrivent sur les murs: " Nous étouffons dans cette vie, construisons-nous une autre " ». *Idem, Μοιραίοι αντικατοπτρισμοί, cit.*, p. 35, trad. Henri Tonnet, *Reflets du Destin, cit.*, p. 24.

<sup>534</sup> *Ibid.* « J'ai vu l'autre jour sur un mur de la rue Kassandrou. J'ai eu envie d'écrire en dessous : " N'en construisez rien, c'est la construction qui vous a bousillés " ».

<sup>535</sup> « À moins que ce soit simplement la vieillesse qui lui fait qualifier ainsi les rues de Thessalonique et qui est la cause de son ' malaise ' du matin ! ». *Ibid.*, p. 35, trad. Henri Tonnet, *Reflets du Destin, cit.*, p. 25.

<sup>536</sup> « un homme de cinquante-cinq ans cyclothymique, aux idées folles, aux inimitiés ridicules et aux maladroites généreuses ». *Ibid.*, p. 259, trad. Henri Tonnet, *Reflets du Destin, cit.*, p. 165.

<sup>537</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « La destruction des mécanismes sociaux qui relient l'expérience des contemporains à celle des générations précédentes est l'un des phénomènes les plus typiques et en même temps les plus étranges de la fin du XXe siècle. À la fin du siècle, la plupart des jeunes ont grandi dans une sorte de présent permanent, dans lequel il n'y a pas de relation organique avec le passé historique de l'époque où ils vivent ». Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano, 2000, pp. 14-15

En parcourant en tous sens, dans vos promenades, les rues et les faubourgs de Limoges, vous ne songez guère, j'imagine, aux générations qui vous y ont précédés et aux monuments dont vous foulez les poussières. Cette indifférence est toute naturelle ; on ne saurait s'intéresser à ce qu'on ignore<sup>538</sup>.

L'importance que Nikos Olmezoglou accorde à la ville est soulignée par le fait que pour se faire pardonner, il offre à son fils son livre *Αναγνώσεις της πόλης*<sup>539</sup> (*Lectures de la ville*) enrichi de maquettes de villes européennes, et contenant une grosse somme d'argent. Il s'agit d'un fait qui peut revêtir une signification profonde : il a abandonné son fils à cause de la ville, et maintenant il veut se réunir avec lui grâce à ses études sur la ville. Malheureusement, il n'aura pas le temps de considérer cette opportunité, car il sera assassiné deux jours après. Au moment où il commençait à rétablir un rapport avec son père, Alexis doit ainsi faire face à un deuxième, définitif abandon de la part du géniteur. Si la première fois Nikos avait abandonné son fils pour abandonner sa ville, maintenant, la réconciliation avec son fils comporte son retour à Thessalonique – la Thessalonique d'aujourd'hui – même en tant que cadavre. L'assassinat de Nikos peut être donc lu métaphoriquement comme l'irrévocable, violente disparition de la ville du passé (déjà métaphoriquement associée, comme on a vu, à la victime d'un meurtre), incarnée par le vieil architecte, qui est contrainte à succomber à la ville du présent, aux désirs des jeunes, aux progrès, jusqu'à être définitivement enterrée. La frappante diversité entre le paysage urbain du passé et du présent reproduit le choc générationnel qui se manifeste entre le père et le fils et l'impossibilité, malgré les tentatives, d'une réconciliation.

Si à Bologne et à Thessalonique les personnes âgées éprouvent de la nostalgie face à leur jeunesse, à Limoges l'époque la plus idéalisée est l'enfance. La nostalgie de l'enfance est représentée par la ville du passé, qui se nourrit des éléments locaux du Limousin, comme la tradition culinaire et la porcelaine, comme chez Franck Linol, qui met en scène cet imaginaire nourri d'un attachement à la tradition du bien vivre, à la terre, à la nourriture, aux récits des grands-parents :

Il se souvenait des récits que son arrière-grand-mère lui contait sur la vie à Limoges dans l'entre-deux-guerres. Il avait 6 ans, et tout en jouant à la bataille avec sa « mémie » qui avait été peintre sur porcelaine, il écoutait ses mots qui n'avaient pas beaucoup de sens pour lui. Mais là, il revoyait

---

<sup>538</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges, cit.*, pp. 80-81.

<sup>539</sup> Cf. Petros Martinidis, *Μοιραίοι αντικατοπτρισμοί, cit.*, p. 267.

ces scènes d'un autre temps. Les mots étaient devenus des images. [...] Des odeurs de bœuf bourguignon ou de civet de lapin : à droite, cachées par les petites halles Dupuytren, l'Escargot, le Phare, Chez Maryse et la Régalade, gargotes pittoresques où l'on mangeait encore de la bonne cuisine de terroir. Traces émouvantes d'un autre monde qui progressivement étaient effacées par la colonisation inexorable des agences bancaires<sup>540</sup>.

L'élément de la mémoire est rendu proustienement à travers des sensations visuelles et olfactives : les peintures sur porcelaine de la grand-mère qui se transforment en histoires fantastiques, l'odeur des plats typiques comme le bœuf bourguignon et le civet de lapin. Il y a, dans ces mots, la présence d'un esprit villageois qui est avant tout synonyme « de chaleur humaine, de retour aux sources et essentiellement d'espace protégé des perversions de la machinerie humaine<sup>541</sup> », avec des rythmes et de la qualité de vie qui semblent perdus avant l'homologation produite par une mondialisation gérée par des multinationales, soucieuses de transformer le monde en un marché unique. C'est un monde tout à l'opposé de la ville du présent et de ses turpitudes, un monde de douceur et d'innocence : « Un autre monde ». Cette expression marque la fin de cette vie rurale qui avait ses propres valeurs et que ne pourra jamais remplacer la modernité, et qui est évoquée aussi par le commissaire Dumontel, fier de ses origines agrestes :

Dumontel frissonna en quittant le hall du commissariat. Sur les marches en granit rendues glissantes par la dernière averse, il s'arrêta, leva la tête vers le ciel. Il ne vit qu'un halo lumineux qui tirait sur un jaune sale, nimbé d'éclats violines. « Une ville la nuit, un monde sans cieux », se dit-il. Même la lumière céleste était polluée. Il pensa au ciel de son enfance, au mois d'août à la campagne, et à la splendeur de la voûte céleste constellée d'étoiles. Un enfant des villes ne connaîtrait jamais pareil tableau !<sup>542</sup>

L'inspecteur bénéficie d'une double appartenance : la ville par son quotidien et la campagne par son vécu. L'univers rural conserve des connotations édéniques, alors que la ville rappelle la corruption du monde : l'âge d'or de l'enfance transforme les lieux vécus en un espace enchanté. Les réflexions de Dumontel sont expression du désenchantement contemporain : les paysages se déruralisent et l'ancien rapport au temps et à l'espace est anéanti.

---

<sup>540</sup> Franck Linol, *Le vol de l'Ange*, cit., p. 114.

<sup>541</sup> Marc Blancher, *Polar et postmodernité*, cit., p. 355.

<sup>542</sup> Franck Linol, *La morsure du Silence*, cit., p. 194.

Dans *Matin de cendre*, Dumontel exprime son désappointement à son collègue et ami Dany Marval :

J'ai vu pour la première fois l'écran d'une télé à 10 ans. Puis j'ai vu ces tours qui montaient vers le ciel, dans lesquelles on entassait des gens. Les hypermarchés, les caddies, les complexes de ciné dans les zones industrielles, le TGV, l'ordi, le téléphone portable, [...] et puis, les baladeurs, les MP3... le racisme, la mondialisation, et toute cette merde... tu vois, Dany, je suis un rat des champs qui doit vivre comme un rat des villes<sup>543</sup>.

La mondialisation, vue comme quelque chose d'absolument négatif, a changé l'aspect de la ville, la façon de vivre de ses habitants, même leur vision des choses, et Dumontel se sent bouleversé par tous les changements, dont il nous donne une liste : les évolutions urbanistiques, les innovations technologiques et le racisme. Il résume cela en trois mots : « toute cette merde ». En évoquant la fable d'Ésope connue en France par la version de La Fontaine qui a pour protagonistes le rat des champs et le rat des villes, il remarque la supériorité morale et la meilleure qualité de vie à la campagne. En fait, Dumontel s'identifie avec le rat des champs, toutefois—à la différence du rat de la fable qui décide volontairement d'aller vivre en ville, alors que le rat des villes à son tour désire aller vivre à la campagne—il se trouve obligé de vivre en ville.

Les descriptions qu'on a vues montrent comment la commémoration du passé de Limoges se lie à la notion de la « France périphérique », concept du géographe Cristoph Guilluy qui l'utilise pour définir les territoires ruraux de l'Hexagone, avec leur petites villes et villes moyennes. Ainsi, la ville de Limoges « se lit comme un livre, d'art, d'ethnologie, de souvenir d'enfance<sup>544</sup> », à travers l'intériorisation d'une combinaison de sensations envoyées par la ville. Par ce fait, les romans noirs limousins contribuent à la construction d'un réseau de symboles, d'images, d'impressions qui finissent par former un mythe : le mythe de la bonne province, dont aujourd'hui reste toutefois « une permanence mortifère, un lent abandon de ce qui faisait l'identité de la ville<sup>545</sup> », comme cette description dans *La morsure du silence* :

Le quartier du chemin de la Font Pinot gardait une atmosphère d'époque, comme un îlot qu'on aurait abandonné et oublié au milieu d'un urbanisme rénové et modernisé durant les dernières décennies. Mais les vieux murs et les vieilles toitures avaient mal réagi aux attaques du temps.

---

<sup>543</sup> *Idem*, *Matin de cendre*, *cit.*, pp. 74-75.

<sup>544</sup> Juliette Vion-Dury, « Paris dans Maignet », *cit.*, p. 258.

<sup>545</sup> Natacha Levet, « Noirs desseins en Limousin », *cit.*, p. 117.

L'endroit, avec sur les berges ces zones envahies par les herbes folles, ces cours défoncées sans lampadaire, pouvait donner des frissons en hiver ou à la tombée de la nuit<sup>546</sup>.

L'espace urbain tend à l'aliénation. Ici, l'image qui émerge est celle d'un espace clos, en marge de tout, un espace d'oubli au bord de la disparition : c'est l'identité du Limousin en opposition avec la lassante et intolérable brocardisation de la classe médiatique parisienne. Limoges se transforme avec le contre coup de la crise et de la mondialisation, et son centre-ville meurt parce que l'activité commerciale se développe à la périphérie de la ville. La ville se vide, puisqu'elle ne fait plus vivre le centre-ville. L'impression dominante est celle de l'abandon, de quelque chose qui se défait peu à peu, de l'isolement. Mais c'est quand ils sont disparus, absents, que les lieux récupèrent leur beauté et investissent à nouveau l'imaginaire. L'agent Bélon, dans *Oxymort* de Franck Bouysse, se rend dans un lieu abandonné pour réfléchir :

L'endroit qu'il préférerait se trouvait à l'aplomb d'anciennes carrières de tuf abandonnées, dans lesquelles la végétation avait repris ses droits. On était à deux pas de la civilisation, et pourtant, on n'y était déjà plus. Le silence était presque total. Juste quelques traces de la ville incontinentes en fond sonore<sup>547</sup>.

Dans ce lieu, en observant ces « traces de la ville », il repense aux traces trouvées dans la ville pendant les phases précédentes de son enquête, en solitude. Par ailleurs Lucille, l'adolescente de *Little Bighorn. Un été en Limousin* de Joël Nivard, alors qu'elle voyage en train, note « parsemés çà et là, les toits éventrés des maisons abandonnées, les murs lézardés, les volets clos tentent de résister au sentiment d'abandon de cette solitude rurale<sup>548</sup> ». Et pareillement dans *Les coutures* de Serge Vacher :

On pouvait voir, derrière les parois ajourées, un immense *no man's land* et au loin, les formes aérodynamiques de la nouvelle chambre des métiers, toute de verre et de béton, adossée sur sa gauche aux vieux immeubles années vingt qui avaient abrité des milliers et des milliers de prolos bossant dans les usines de porcelaine environnantes, fermées depuis belle lurette, tombant en ruine au fond de la ville, au bord de la Vienne qui s'en foutait<sup>549</sup>.

---

<sup>546</sup> Franck Linol, *La morsure du Silence*, cit., p. 75.

<sup>547</sup> Franck Bouysse, *Oxymort*, cit., p. 22.

<sup>548</sup> Joël Nivard, *Little Bighorn. Un été en Limousin*, cit., p. 22.

<sup>549</sup> Serge Vacher, *Les coutures*, cit., p. 16.

La vie ouvrière des personnes qui travaillaient dans les locaux de l'usine se défait peu à peu jusqu'au « néant » :

totalemment délabrés, près l'abandon, une Vienne aux eaux lourdes qui glissent vers Limoges et arrivent au pied de l'usine de porcelaine aux innombrables fenêtres [...]. Dans l'une a bossé son père, dans l'autre, sa mère. Et voilà toute une vie de labeur réduite à néant<sup>550</sup>.

L'abandon des usines va de pair avec la disparition de la parlure locale, une langue parlée par une femme « sans âge », qui comme la ville est sans une identité précise, « à deux doigts du néant » :

Un peu comme le parler patoisant et trainant des Ponticauds. Une langue mourante que l'on croise de plus en plus rarement au fond d'un rade merdique tenu par une bonne femme sans âge à deux doigts du néant<sup>551</sup>.

La lourdeur de la vie provinciale est perceptible à travers la langue parlée. Une langue morte désormais, restée seulement un moyen pour impressionner les touristes, sans aucune véritable fonction :

Quelques vieux parlaient encore un patois moustachu pour impressionner des touristes écolos et faire obéir des chèvres. Les restaurateurs et les paysans baptisaient leurs produits et leurs plats de noms en « ou » ou en « ado », et les mêmes touristes écolos, mais gourmands, pouvaient donc au fil de leur séjour se régaler de galetous, tourtous, milliassous, flognardo, truffado [...]<sup>552</sup>.

La dématérialisation métaphorique des paysages est pour ainsi dire l'expression de l'égarement identitaire des personnages. Ainsi l'un des éléments décisifs de l'urbanisation dans la société industrielle devient « une des figures majeures de la vacuité urbaine<sup>553</sup> », le vide d'un lieu qui dans la ville ordinaire est l'un des plus pleins qui soient. Les seuls lieux décrits avec précision sont ceux qui appartiennent à un passé heureux et à bien des égards idéalisé<sup>554</sup>, surtout dans les romans de Serge Vacher :

---

<sup>550</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>552</sup> *Idem*, *Le blues de l'équarisseur*, Après la Lune, Paris, 2012, p. 53.

<sup>553</sup> Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, *cit.*, p. 69.

<sup>554</sup> Meryem Belkaid, « Les paysages insaisissables de la fiction policière, miroirs d'une société en quête de repères. Marcus Malte, Fred Vargas, Pascal Garnier, Maurice Dantec et Tanguy Viel », *cit.*, p. 80.

Du pont qui enjambait les voies de chemin de fer, il surplombait la toute nouvelle gare routière, son immense parking où les bus dormaient, prêts pour le départ. Il a traversé le parvis devant les portes de la salle d'attente, redescendu un escalier de pierres et s'est retrouvé au bas du Cours Jourdan, au pied de la belle gare des Bénédictins. Le dôme doré luisait. Le Campanile veillait sur la ville et donnait l'heure [...]. En face de lui, la rue Théodore Bac filait vers le nord, vers le haut de la ville, vers les quartiers plus industriels, Place Jourdan et ses petites Halles, gare des Charentes avec ses quais où des poids lourds se relayaient pour charger et décharger des tonnes de tout, et au-dessous, Montjovis et ses anciennes usines à chaussures, ses hauts-fourneaux, vestiges là encore, d'une activité moribonde, rideaux baissés, rouillés, vitrines sales, devantures marronnasses devenues inutiles<sup>555</sup>.

Comme on a vu auparavant pour Thessalonique, Limoges aussi est décrite comme une ville au visage éphémère, un lieu vivant (où les bus « dormaient », le Campanile « veillait sur la ville », les quais de la gare « se relayaient ») qui toutefois est en train de mourir (« activité moribonde »), victime de la mondialisation et de ses folies destructrices, qui changent constamment l'aspect de la ville et la fonction de ses parties. Les changements fonctionnels des lieux affectent ainsi l'âme des personnes âgées qui les regardent et se souviennent du passé ; passé des lieux mais aussi passé personnel. On voit donc comment la distance temporelle a exercé sa fonction destructrice, sur les lieux mais aussi sur les vécus personnels de ceux qui se souviennent de ces lieux :

Όταν πλήρωναν το ταξί, το ηλικιωμένο ζεύγος ανέφερε κάτι για το ξενοδοχείο *Νεφέλη*, κάποτε τόπο μηνών μέλιτος αρκετών νιόπαντρων Θεσσαλονικιών στην εξοχή του Πανοράματος. Τώρα προσφερόταν ως χώρος δεξιώσεων, μετά από κηδείες. Έρως και θάνατος εναλλάσσονται ακόμη και στις χρήσεις των κτιρίων<sup>556</sup>.

Comme le vieux couple de *Ο Θεός φυλάει τους άθεους* (*Dieu protège les athées*) de Petros Martinidis n'est plus jeune marié, aussi l'hôtel n'est plus destiné aux lunes de miel mais aux funérailles, il est une métonymie de leur vie : de leur passé, l'amour, de leur futur, la mort. Pareillement, à Bologne, le père de Giorgia Cantini, dans le roman *Velocemente da nessuna*

---

<sup>555</sup> Serge Vacher, *Les coutures*, cit., p. 43.

<sup>556</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « En payant le taxi, le couple de personnes âgées a rapporté quelque chose sur l'hôtel Nefeli, qui était autrefois un lieu de lune de miel pour plusieurs jeunes mariés dans la campagne Panorama. Maintenant, il a été offert comme salle de banquet, après les funérailles. Éros et mort s'alternent même dans les utilisations des bâtiments ». Petros Martinidis, *Ο Θεός φυλάει τους άθεους*, cit., pp. 102-103.

*parte* (*Très vite nulle part*) de Grazia Verasani, se souvient d'un restaurant « in mezzo al parco di Villa Smeraldi. Ci venivo con tua madre quando voi non eravate ancora nate. Allora si chiamava l'Incanto Verde, c'era una pista da ballo, l'orchestrina...<sup>557</sup> ». La mémoire du passé est celle d'un enchantement (le nom du restaurant n'est pas casuel), un enchantement toutefois terminé : la musique et les danses de la jeunesse sont dépassés ; maintenant, il est veuf, une de ses filles s'est suicidée et le rapport avec la deuxième est presque inexistante. Sa famille (lui, sa femme et les deux filles) ne peut qu'être ensemble dans un souvenir, qui est accompagné par la nuance verte, avec une double référence à cette couleur (« Villa Smeraldi » et « Incanto Verde »). Le vert, couleur de la vitalité, de la croissance, de la jeunesse, selon Gilbert Durand joue « isomorphiquement un rôle thérapeutique parce qu'il est assimilé au calme, au repos, à la profondeur maternelle »<sup>558</sup>, c'est-à-dire à des sentiments que le protagoniste semble désirer. Même lorsqu'ils n'ont pas subi de transformations matérielles, les lieux ne sont plus ceux qu'ils étaient, car ils manquent de plénitude d'être, éloignés du temps, tout comme les êtres qui les fréquentaient manquent. Dans *Δεύτερη φορά νεκρός* (*Mort pour la deuxième fois*) de Petros Martinidis, Dimitris Skouros se rend compte que le panorama vu par la fenêtre du bureau de son père n'est plus la mer, cachée presque totalement par les nouveaux bâtiments :

[...] όποτε ερχόμουν στο γραφείο του πατέρα μου, στεκόμουν ακριβώς εδώ και κοίταζα τη θάλασσα. Τώρα, μόλις που διακρίνεται μια λωρίδα θάλασσας ανάμεσα στις νέες πολυκατοικίες που έχουν αναγερθεί και τους επί πλέον ορόφους που απέκτησαν οι παλιές...<sup>559</sup>

La physionomie de la ville a sans aucun doute changé, de nouveaux édifices ont été bâtis et les vieux ont acquis des étages supplémentaires, mais ce qui a vraiment changé, dans le regard du protagoniste, est surtout la conscience que son père manque, qu'il n'est plus là, dans le bureau avec vue sur la mer. En fait, beaucoup plus avant dans le même roman, Dimitris constate qu'à Thessalonique « Τίποτε δεν είναι όσο ωραίο το θυμόμουν. Ούτ' εγώ είμαι είκοσι ή τριάντα χρόνων, κι αυτό, όσο να πεις, παίζει ρόλο<sup>560</sup> ». L'errance actuelle est d'autant plus désolée et

<sup>557</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « au milieu du parc de la Villa Smeraldi. Je venais avec ta mère quand tu n'étais pas encore née. Puis ça s'appelait l'Enchantement Vert, il y avait une piste de danse, l'orchestre... ». Grazia Verasani, *Velocemente da nessuna parte*, cit., p. 154.

<sup>558</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1984<sup>10</sup> (1969), p. 251.

<sup>559</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « [...] chaque fois que je venais dans le bureau de mon père, je m'arretais dans ce précis point et je regardais la mer. Maintenant, on peut à peine voir une bande de mer entre les nouveaux immeubles qui ont été érigés et les étages supplémentaires acquis par les anciens ». Petros Martinidis, *Δεύτερη φορά νεκρός*, cit., p. 19.

<sup>560</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Rien n'est aussi beau que je m'en souvenais. Moi non plus, je n'ai plus vingt ou trente ans, et cela, quoi que tu dises, joue un rôle ». *Ibid.*, p. 283.

inutile qu'elle se réfère par contraste à celle de la jeunesse, où il était agréable de perdre du temps et de passer des journées en ville. La complicité intense avec les lieux construite dans le passé détermine l'extranéité dans le présent<sup>561</sup>. En effet, chaque personnage entretient de longues relations avec une partie de sa ville, dont l'image est imprégnée de souvenirs et de significations. L'ensemble des lieux connus fonctionne comme une grille sur laquelle se trouvent les choses à retenir : on s'en souvient ensuite en retraçant mentalement la grille des lieux et en les parcourant les uns après les autres<sup>562</sup>. Le professeur du roman *Sarti Antonio e l'assassino* doit faire face à une perte de mémoire, mais parmi les choses qu'il n'oublie pas il y a le parcours de Bologne qu'il faisait tous les jours :

Sembra che la sua memoria diventi ogni giorno più debole, che non abbia energia sufficiente per raccogliere dati e immagazzinarli convenientemente. La sua memoria butta via tutto ciò che raccoglie dalla gente, dalla realtà. O quasi tutto. [...]. Riesce per esempio a ricordare benissimo il tragitto dal carcere al tribunale<sup>563</sup>.

Face à la désorientation et aux labyrinthes urbains de la ville du présent, dans lesquels parfois l'on se sent piégé et l'on s'égaré, les personnages arrivent à trouver une manière pour s'orienter grâce à la mémoire de la ville du passé. Dans *To επικηρυγμένο πρόβλημα* (*Le problème effronté*) de Argyris Pavliotis il y a une réflexion sur l'image de la ville que les personnes qui partent emportent avec eux :

« Λέω λοιπόν για εμάς, που με οποιονδήποτε τρόπο ξενιτευτήκαμε, πως την εικόνα όσων αγαπήσαμε, προσώπων και αντικειμένων, την πήραμε μέσα μας όταν φύγαμε. Επομένων αυτό που βλέπουμε, αλλαγμένο από το χρόνο δε μας εντυπωσιάζει, αφού έχουμε μέσα μας το γνήσιο και το αυθεντικό<sup>564</sup> ».

Cette mémoire du passé, cette image de la ville du passé semble être la seule vraie et authentique aux yeux de ceux qui l'ont vécue et aimée.

---

<sup>561</sup> Cf. Gianfranco Rubino, « Percorrere la città », *cit.*, p. 290.

<sup>562</sup> Cf. Paul Connerton, *Come la modernità dimentica*, *cit.*, p. 10.

<sup>563</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il semble que sa mémoire s'affaiblisse chaque jour, qu'il n'a pas assez d'énergie pour collecter des données et les stocker de manière pratique. Sa mémoire jette tout ce qu'il recueille des gens, de la réalité. Ou presque tout. [...]. Par exemple, il parvient très bien à se souvenir du voyage de la prison au tribunal ». Lorian Macchiavelli, Sandro Toni, *Sarti Antonio e l'assassino*, *cit.*, p. 30.

<sup>564</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Je dis donc sur nous, qui dans tous les sens avons voyagé, comment l'image de ceux que nous aimions, des personnes et des objets, nous l'avons prise en nous à notre départ. Alors ce que nous voyons, changé par le temps, ne nous impressionne pas, car nous avons en nous l'originel et authentique ». Argyris Pavliotis, *To επικηρυγμένο πρόβλημα*, *cit.*, pp. 40-41.

Ces réflexions sur la relation entre passé et mémoire, sur les transformations, sur la modernisation vécue comme une occupation, sont présentes dans de nombreux textes, et plutôt que de se présenter comme des sermons, elles émergent de l'histoire, jaillissent du regard des personnages<sup>565</sup>. Les romans noirs contemporains analysés, avec leurs histoires de sang et de violence, tentent de regagner et de répandre la conscience de vivre dans un présent commun, accepté par les plus jeunes mais déploré par les plus âgés. Ceux-ci tendent à idéaliser les lieux qui dans le passé étaient le théâtre de leurs plus beaux vécus, qui activent leurs liens affectifs liés à leur jeunesse ou à leur enfance. La nostalgie exprimée par ces personnages permet de réactiver leur mémoire, de retracer et de lire, dans le plan de la ville, des lieux et des parcours disparus, qui fournissent au détective de nouvelles pistes à suivre. Dans *Παιχνίδια μνήμης (Jeux de mémoire)* de Petros Martinidis, les descriptions de la ville du présent alternent avec des images de la ville du passé, à travers le regard d'une fille, Alikí, qui est convaincue de pouvoir évoquer les mémoires d'une vie passée :

Αμέσως μετά αντιλήφθηκα ότι το κτίριο του ΟΤΕ δεν ήταν πια εκεί. Στη θέση του βρισκόταν ένα χαμηλό κτίσμα με κεραμίδια κι ένα άδειο οικόπεδο δίπλα, σ' ένα δρόμο από καλντερίμι. Μια Βασιλέως Ηρακλείου στην οποία έστεκε το εργοστάσιο της σοκολατοβιομηχανίας *Φλόκα* απέναντι απ' το καπνεργοστάσιο της *Αυστροελληνικής*, ενώ στη γωνία με την Αριστοτέλους περίμεναν υπομονετικά τρία ή τέσσερα κάρα με άλογα...<sup>566</sup>

C'est l'évocation d'une Thessalonique passée qu'on voit en filigrane, derrière l'image de la ville actuelle à laquelle nous sommes habitués. La description nous permet de voir la ville du passé non pas comme quelque chose de séparé de la ville présente, mais plutôt comme une autre image d'elle, dans laquelle l'image contemporaine de la ville reste un point de référence pour mieux comprendre la disposition de différents édifices qui n'existent plus et pouvoir ainsi mener l'enquête, contemporaine, sur un crime commis dans le passé. Pareillement dans *Αντίο, Θεσσαλονίκη (Adieu, Thessalonique)* de Filippos Filippou, le protagoniste Tilemachos Leontaris mène en parallèle deux enquêtes : la première, en qualité de journaliste, sur un crime passé : l'assassinat du roi Georgios 1<sup>er</sup> et sur les raisons qui ont porté Alexandros Schinas à le tuer ; la deuxième, en qualité de détective improvisé, sur un crime actuel : l'assassinat du

---

<sup>565</sup> Cf. Gabriella Turnaturi, « Mediterraneo: rappresentazioni in nero », *cit.*, p. 62.

<sup>566</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Immédiatement après, j'ai réalisé que le bâtiment de l'OTE n'était plus là. À sa place était un bâtiment bas avec des tuiles et une parcelle vide à côté, dans une rue pavée. La rue Vasileos Irakleiou dans lequel la chocolaterie *Floka* se trouvait en face de la fabrique de l'*Austro-Hellénique*, tandis qu'au coin de la place Aristote, ils attendaient patiemment trois ou quatre charrettes à chevaux... ». Petros Martinidis, *Παιχνίδια μνήμης*, Nefeli, Athènes, 2001, p. 118.

détective Dorotheos Foskarinis, et ensuite d'autres personnes liées à son entourage. Ses recherches sur les rapports entre les protagonistes de ces deux histoires l'amènent à découvrir des aspects singuliers de la Thessalonique du passé et du présent, et il découvre que la motivation à la base des deux crimes est la même : la passion pour une femme fatale.

Pendant l'enquête, les détectives comprennent donc que la ville du passé est destinée à disparaître mais que le passé de la ville reste dans des traces éparpillées, de la même façon avec laquelle les identités passées des personnages disparaissent mais ils conservent parfois des traces de leur passé. Même si l'inévitable disparition de la ville passée, la transformation de la physionomie des édifices et des modes de vie comportent un regard nostalgique de la part de ceux qui ont connu la ville du passé, le passé de la ville parfois survit de manière tacite à travers ses traces éparpillées dans la ville d'aujourd'hui. Thessalonique, Bologne et Limoges, villes au passé culturel et historique important, sont des lieux vécus, caractérisés par des éléments hétérogènes et datant d'époques disparates, mais qui continuent à être des palimpsestes de mémoires<sup>567</sup>.

### 2.3.2. Présent et permanence : la perte de signification de l'espace

Dans les romans noirs « l'espace n'est pas forcément porté que par la parole mais il l'est également par les déplacements, voire par la topographie des lieux<sup>568</sup> ». En fait, le déplacement des personnages dans tel ou tel lieu est l'occasion pour le narrateur d'apporter des précisions historiques, géographiques, sociales<sup>569</sup>. Dans les romans considérés, la toponymie des villes est décrite minutieusement ou de façon à être reconnaissable ; parfois, elle prend une dimension didactique. Que la mémoire dépende de la topographie, cela est une intuition antique. Déjà depuis Cicéron, l'art de la mémoire était décrit comme un système de *loci*. En fait, les toponymes fonctionnent comme cristalliseurs de mémoire<sup>570</sup>, ils évoquent une série d'événements connus, ils agissent comme des signes mnémoniques d'une géographie morale qui rappelle des comportements exemplaires, de sorte que la simple mention du lieu incarne une histoire bien connue<sup>571</sup>. Surtout dans les romans de Limoges, on observe une mention de noms des lieux et le choix de patronymes typiques de la région, notamment chez Franck Linol

---

<sup>567</sup> Sur la ville comme palimpseste de mémoires Cf. Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, cit., p. 138.

<sup>568</sup> Marc Blancher, *Polar et postmodernité*, cit., p. 321.

<sup>569</sup> Natacha Levet, « Noirs desseins en Limousin », cit., p. 115.

<sup>570</sup> Cf. Anna Madœuf, Raffaele Cattedra, *Lire les villes. Panoramas du monde urbain contemporain*, cit., p. 23.

<sup>571</sup> Paul Connerton, *Come la modernità dimentica*, cit., p. 16.

et Serge Vacher. Surtout chez Linol, il y a un hyperréalisme qui se confronte au romanesque dans ses descriptions des lieux, des rues, une précision quasi obsessionnelle dans l'évocation, qui est chargée de sens. Dans le roman *La morsure du silence*, le regard de Rolande Magnon sur l'hôtel de ville est le prétexte pour expliquer l'histoire du monument :

Parvenue à la petite place du même nom, elle fit une pause pour s'extasier devant le spectacle qui s'offrait à elle depuis ce promontoire. La magnifique façade de l'hôtel de ville de style Renaissance, inauguré en 1883, éclairait le ciel gris avec sa pierre calcaire blanche du Poitou. Les colonnes, les blasons, les écussons, les balustrades des balcons et les mosaïques vénitiennes embrasaient le regard de Rolande<sup>572</sup>.

Ici, les toponymes donnent existence à un paysage lui-même parlant. Les mots utilisés (« s'extasier », « spectacle », « magnifique ») ne font que remarquer la sensation de stupeur, d'incrédulité de Rolande face au monument. Dans *Asile zéro*, Cosima Young propose une parenthèse historique sur l'étymologie du nom ancien de la ville de Limoges :

on pense que le nom primitif de Limoges était *Rith*, *Ritu* ou *Rita*. Cependant, M. Desjardins, un éminent géographe de la Gaule, estimait que le mot était précédé d'un autre et donnait *Ausrith* ou *Ausrita*. A l'aube de l'ère chrétienne, l'empereur Auguste y accola son nom et la cité devint Augustoritum<sup>573</sup>.

Quelques pages après, elle nous offre des renseignements sur l'histoire de Limoges en 1785, et de l'origine des toponymes des quartiers actuels de la ville :

À cette époque, Limoges avait une superficie bien plus réduite qu'aujourd'hui. Deux ceintures de remparts la délimitaient, le Château et la Cité, dotées de différentes portes aujourd'hui disparues. Au seuil de chacune, des faubourgs s'étaient développés, dont certaines rues portent toujours le nom : la Boucherie, les Arènes, Montmailler, le pont Saint-Martial, la place Manigne...<sup>574</sup>

Cette tendance à un didactisme chronique est toutefois caractéristique des fictions imprimées de grande consommation depuis le roman populaire du XIX<sup>e</sup> siècle et n'est pas forcément révélatrice d'une spécificité des fictions policières ou noires contemporaines, qui se

---

<sup>572</sup> Franck Linol, *La morsure du Silence*, cit., p. 210.

<sup>573</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, cit., p. 16.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 65.

proposent de perpétuer une tradition nantie visant à satisfaire la curiosité démocratique du grand public. Cet encyclopédisme un peu naïf ne peut être pleinement assimilé à un véritable travail de mémoire, comme celui évoqué avant. C'est une citation assez caractéristique de la manière dont le soi-disant « polar régional » (auquel les romans noirs de Limoges appartiennent), de manière majeure par rapport au « polar méditerranéen<sup>575</sup> » (représentants duquel sont les romans de Bologne et Thessalonique), assume la fonction de guide touristique, et d'une lecture mêlant « éducation et récréation ». En effet, les péripéties des enquêteurs limousins sont toujours, à des degrés divers,

l'occasion d'évocations, de descriptions de quartiers, de monuments, de lieux-ruraux ou urbains—qui sont censés exprimer une atmosphère, informer le lecteur ou bien encore créer un effet de connivence avec le lecteur familier de la région, dans une sorte de plaisir de la reconnaissance<sup>576</sup>.

Malgré la tendance générale à idéaliser le passé de la ville, on peut voir qu'il n'est pas seulement idyllique. Parfois, il est noir et inextricablement lié aux marques laissées par la guerre, la résistance, mais aussi, à Limoges, la collaboration et la milice, les Nazis et le massacre d'Oradour<sup>577</sup>, mentionné et reproposé dans au moins deux romans : *Passé décomposé* de Christian Viguié et *Matin de cendre* de Franck Linol. Dans *Matin de cendre*, l'inspecteur Dumontel se retrouve très près de la mort, chassé par des policiers allemands qui ne veulent pas que le procès sur le massacre d'Oradour soit refait. Pareillement, dans *Passé décomposé*, monsieur Cavaillès, historien amateur, voit Limoges comme « Une ville rose au passé noir<sup>578</sup> » ; « D'après lui, aucune étude sérieuse n'avait été effectuée sur les ombres noires de Limoges<sup>579</sup> », c'est-à-dire sur les gens du terroir qui ont collaboré pendant la guerre. Il est assassiné, poussé dans l'escalier de son bâtiment puisqu'il est en train d'écrire un livre pour révéler le côté noir du passé de la ville. Un élément très important puisque, même si nous ne pouvons pas lire le

---

<sup>575</sup> Sur le soi-disant « polar méditerranéen » ou « noir méditerranéen » voire Gabriella Turnaturi, « Mediterraneo: rappresentazioni in nero », *cit.*, pp. 47-86. Généralement, le terme indique un sous-genre du roman noir qui s'est développé dans le bassin méditerranéen grâce à un groupe d'auteurs des pays riverains de la Méditerranée (comme Massimo Carlotto, Jean-Claude Izzo, Andrea Camilleri, Petros Markaris et Manuel Vazquez Montalbàn) qui ont ressenti le besoin de raconter les contrastes profonds entre la beauté des lieux et la brutalité des crimes commis. En réalité, le noir méditerranéen n'est pas un mouvement ni même un genre à part entière, mais plutôt une « perception ». En effet, le phénomène est hétérogène et, bien que les romans qui en sont généralement considérés comme représentants aient des caractéristiques communes, l'étiquette n'est pas exhaustive.

<sup>576</sup> Natacha Levet, « Noirs desseins en Limousin », *cit.*, p. 115.

<sup>577</sup> Il s'agit de la destruction, le 10 juin 1944, de ce village de la Haute-Vienne, situé à environ vingt kilomètres au nord-ouest de Limoges, et le massacre de sa population (642 victimes), par un détachement du 1<sup>er</sup> bataillon du 4<sup>e</sup> régiment de Panzergrenadier « Der Führer » appartenant à la Panzerdivision « Das Reich » de la Waffen-SS. C'était le plus grand massacre de civils commis en France par les armées allemandes.

<sup>578</sup> Christian Viguié, *Passé décomposé*, *cit.*, p. 238.

<sup>579</sup> *Ibid.*

livre de Cavallès, la résolution de son assassinat nous permet de connaître ce qui s'est passé à Oradour et les conséquences du massacre dans le présent.

La mémoire donc ici n'apparaît pas comme la nostalgie du bon vieux temps, mais comme une continuité dans la vie de l'individu et de la communauté : c'est la mémoire d'immenses tragédies, qu'il faut préserver ; c'est le souvenir des lieux où se pratiquaient la torture ou le meurtre de milliers de personnes, comme à Thessalonique « [...] το Γεντί Κουλέ. Είπε πως ανατρίχιασε όταν της έδειξαν πόσο κοντά είναι. Είχε διαβάσει τρομερά πράγματα γι' αυτό το κολαστήριο των σωμάτων και των ψυχών<sup>580</sup> », mais aussi la Tour Blanche qui « [...] αρχικά λεγόταν Πύργος του Λέοντων κι αργότερα Κανλί Κουλέ, δηλαδή Πύργος του Αίματος, εξαιτίας των θανατικών εκτελέσεων που γίνονταν εκεί<sup>581</sup> ». Ou à Bologne le toponyme Vicolo Malcontenti, dans le roman *Sarti Antonio e l'assassino* :

Vicolo Malcontenti è a due passi da Piazza Maggiore. Si chiama Malcontenti perché la percorreva chi aveva poco da stare allegro: i condannati a morte nell'ultimo viaggio dal Torrione di Piazza al patibolo, nei pressi della Montagnola di oggi<sup>582</sup>.

Toutefois, les choses terribles qui se passaient dans le passé, aujourd'hui sont seulement figées dans des toponymes ou des monuments, comme le four de l'usine abandonné qui a acquis le statut de monument historique aux ouvriers morts dans *Les coutures* de Serge Vacher :

La ville a restauré le grand four, également. Devenu *Monument Historique* : à la mémoire de ceux qui ont cuit tout autant que les plats, suffocant dans une chaleur d'enfer, morts à soixante ans au Vieil Hôpital, les poumons cramés, les yeux enfoncés. Monument aux Morts<sup>583</sup>.

Les monuments sont des marqueurs artificiels du passage du temps, des lieux consacrés par les grands événements de l'histoire de l'humanité qui s'y sont déjà produits et, à leur tour,

---

<sup>580</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « [...] Le Ghedi Koule. Elle a dit qu'elle était horrifiée quand on lui a montré à quel point il était proche. Elle avait lu des choses terribles sur cet enfer de corps et d'âmes ». Argyris Pavliotis, *Ο ποινικόλογος. Έγκλημα στον Παρατηρητή, cit.*, pp. 94-95.

<sup>581</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « [...] elle s'appelait à l'origine la Tour du Lion et plus tard Kanli Koule, que signifie la Tour du Sang, à cause des exécutions qui y ont eu lieu ». Filippos Filippou, *Αντίο, Θεσσαλονίκη, cit.*, p. 30.

<sup>582</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Vicolo Malcontenti est à deux pas de la Piazza Maggiore. Il s'appelle Malcontenti car il était parcouru par ceux qui n'avaient pas grand-chose à se réjouir : les condamnés à mort lors du dernier voyage de Torrione di Piazza à la potence, près de l'actuelle Montagnola ». Lorian Macchiavelli, Sandro Toni, *Sarti Antonio e l'assassino, cit.*, pp. 77-78.

<sup>583</sup> Serge Vacher, *Les coutures, cit.*, p. 64.

sacralisent le temps grâce à leur témoignage tangible du passé<sup>584</sup>. Dans le roman *Nero bolognese*, Enrico mange

guardando Porta Lama e la grazia delle statue dei partigiani. Opera del Minguzzi. Trovava geniale l'idea di avere usato, per la fusione, una statua equestre di Mussolini che si trovava al Dall'Ara. La battaglia combattuta lì era stata una delle più importanti della resistenza bolognese e quel momento le rendeva giustizia<sup>585</sup>.

Le fait que les statues des partisans soient créées à partir de la fusion d'une statue de Mussolini est souligné par le protagoniste et remarque métaphoriquement la victoire de la Résistance sur le fascisme. En fait, dans leur permanence, les lieux immuables gardent le passé en mémoire. Un environnement distinctif et lisible offre non seulement la sécurité, mais augmente la profondeur et l'intensité possibles pour l'expérience humaine. Dans *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»* (*Organisation secrète "Tetraktys"*) de Argyris Pavliotis, il y a l'histoire d'un monument ottomane et de la légende macabre qu'il évoque :

Η Αίγλη ή Γενί Χαμάμ, που σημαίνει Νέα Λουτρά, βρίσκεται δίπλα στον Άγιο Δημήτριο, στη διασταύρωση των δρόμων Αγίου Νικολάου και Κασσάνδρου, και είναι ένα από τα πλέον αξιόλογα οθωμανικά μνημεία της πόλης μας. Το μνημείο είναι χτισμένο τον δέκατο έκτο αιώνα. Η παράδοση λέει πως την παραγγελία για την κατασκευή του την έδωσε ο Μαχεδίν Μπέης για να κλείσει εκεί την παλλακίδα του Χακτζέ Μπινάζ Χανούμ, πεντάμορφη Ελληνίδα, που την είχε εξισλαμίσει. Εκεί η Χανούμ βρήκε φρικτό θάνατο με δράστη τον Μπέη, που την κατέσφαξε –και αυτοκτόνησε και ο ίδιος– γιατί τον πληροφορήσαν πως τη νύχτα, που αυτός ροχάλιζε, εκείνη συναντούσε έναν νεαρό Ρωμιό. Σε αυτόν τον χώρο, υποστηρίζουν με όρκο κάποιοι αλαφοϊσκιωτοι, έχουν δει μέσα στη νύχτα να κυκλοφορεί το φάντασμα της κόρης<sup>586</sup>.

---

<sup>584</sup> Cf. Leonard Lutwack, *The Role of Place in Literature*, Syracuse University Press, New York, 1984, p. 55.

<sup>585</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « regardant Porta Lama et la grâce des statues partisans. Le travail de Minguzzi. Il a trouvé l'idée d'avoir utilisé, pour la fusion, une statue équestre de Mussolini qui se trouvait au Dall'Ara. La bataille qui y a été menée a été l'une des plus importantes de la résistance bolognaise et à ce moment-là, cela lui rendait justice ». Roberto Carboni, *Nero bolognese*, cit., p. 73.

<sup>586</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « L'Aigli ou Geni Hamam, qui signifie Nouveaux Bains, est situé à côté d'Agios Dimitrios, à l'intersection des rues Agios Nikolaos et Kassandrou, et il est l'un des monuments ottomans les plus remarquables de notre ville. Le monument a été construit au XVI<sup>e</sup> siècle. La tradition veut que l'ordre de sa construction ait été donné par Mahedin Bey pour fermer la maison de Hakze Binaz Hanum, une belle femme grecque, qui s'était convertie à l'islam. Là, Hanum a rencontré une mort horrible avec l'agresseur Bey, qui l'a massacrée –et s'est suicidé lui-même– parce qu'ils l'ont informé que la nuit où il ronflait, elle rencontrait un jeune Romain. Dans ce quartier, certaines personnes à la peau claire affirment par serment, avoir vu le fantôme de leur fille circuler dans la nuit ». Argyris Pavliotis, *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»*, cit., pp. 96-97.

Même si les descriptions des monuments historiques ne manquent pas, le présent ne semble plus avoir de lien avec le passé, dont les anciennes constructions religieuses et civiles sont des figures. Aucune possibilité de reconstruire les relations, les histoires, les identités dont elles sont une icône éloquente. Comme les églises, qui restent de simples points de repères :

Παρά τις συνεχείς ανοικοδομήσεις και τις αλλαγές χρήσεων στα κτίσματα της πόλης, οι εκκλησίες και τα κουρεία μένουν σταθερά στις θέσεις τους· να μπορούν να προσανατολίζονται όσοι απουσιάζουν κάποιο διάστημα [...] <sup>587</sup>.

L'immutabilité et l'immuabilité des églises et du paysage autour d'eux sont pareillement évoquées par Joël Nivard, dans *Le linceul de l'aube* : « Putain, rien n'est plus comme avant. Sauf les clochers des églises, Saint Michel, Saint-Pierre et la cathédrale [...] <sup>588</sup> ».

Au fur et à mesure que le temps passe, les lieux qui pendant les différentes époques ont fait l'histoire de la ville, perdent leur valeur originelle et souvent survivent seulement comme témoignages muets d'un passé inconnu. Comme le souligne Petros Martinidis, à Thessalonique :

les paillettes du passé romain de la ville, les monuments mal restaurés de son passé byzantin et les échantillons de son passé moderne tombés dans le mépris le plus total sont enfuis, pour la plupart, sous les vitrines poussiéreuses et les voitures, les enseignes gigantesques et les voitures, les ajouts d'immeubles et les voitures <sup>589</sup>.

La ville du présent est un mélange de monuments et de vestiges des époques les plus disparates, l'un à côté de l'autre sans aucune logique, et pour la plupart « enfuis » sous des éléments éphémères et sans aucune valeur culturelle : « vitrines », « enseignes », « ajouts d'immeubles » et surtout « voitures », terme répété trois fois dans une épiphore. Comme l'explique Jean-Noël Blanc, « Les lieux abandonnés ne disent plus rien de leur propre histoire. Il n'y a plus d'histoire. Seulement des vestiges, dont le sens disparaît peu à peu <sup>590</sup> ».

On observe aussi une perte de signification des lieux qui dans le passé étaient considérés comme importants ou liés à des événements précis. Par exemple, la Polytechnique, lieu où

---

<sup>587</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Malgré la reconstruction constante et les changements d'usages dans les bâtiments de la ville, les églises et les salons de coiffure restent fermes dans leur place ». Petros Martinidis, *Δεύτερη φορά νεκρός*, cit., p. 34.

<sup>588</sup> Joël Nivard, *Le linceul de l'aube*, cit., p. 28.

<sup>589</sup> Petros Martinidis, « Une esthétique de la cupidité. L'architecture urbaine à Salonique », cit., p. 21.

<sup>590</sup> Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, cit., p. 71.

Alexis Olmezoglou rencontre en amoureux Ilektra, étudiante d'architecture, était une fois le lieu où son père avait connu sa mère, et où il mettait en péril sa propre vie pour exprimer ses idéaux politiques. Le jeune se rend compte de la perte d'enthousiasme, du manque de volonté de sa génération, qui préfère s'abandonner aux plaisirs éphémères et à des idéaux inconsistantes :

Κάτι κυριακάτικα απογεύματα, με πολλές δικές μου τύψεις προς τον εξυπηρετικό θείο, εκμεταλλευτήκαμε την ερημιά του γραφείου κάνοντας έρωτα πάνω στις πολυθρόνες και το τραπέζι του αναγνωστηρίου με τα εκπαιδευτικά βίντεο. Σε απόσταση μόλις μερικών μέτρων από την ταράτσα όπου, τριάντα χρόνια πριν, ο πατέρας μου διακινδύνευε τη ζωή του για να γράψει το αντιχουντικό σύνθημα. Κι ακόμα πιο κοντά στην άνοδο προς την ταράτσα, όπου η γοητευμένη συμφοιτήτρια και εν συνεχεία μητέρα μου κρατούσε τσίλιες<sup>591</sup>.

Si le père « risquait sa vie », le fils « se donne du bon temps » avec son amie. La perte de signification des lieux est aussi évidente dans les réflexions d'Alexis sur le rôle du cimetière de l'Evangelistria :

Φτάνω κατηφής στο παλιό νεκροταφείο της Ευαγγελίστριας. Λίγο μετά, στις αρχές του οικισμού, είναι το σπίτι της μητέρας μου. Μια διώροφη μονοκατοικία που την έχει περιποιηθεί με πολύ αρχιτεκτονικό μεράκι, παρά τη μελαγχολική θέα προς τα μνήματα. Από τότε που θυμάμαι τον εαυτό μου όμως, το νεκροταφείο έχει χαρακτηριστεί ιστορικός τόπος. Εδώ και 30 χρόνια, οι Θεσσαλονικείς κηδεύονται στο κοιμητήριο της Θέρμης. Μεγάλωσα κοιτάζοντας ένα νεκροταφείο όπου δε θάβεται κανείς. Ίσως γι' αυτό να νόμιζα, μέχρι χθες, πως ο θάνατος έχει πια καταργηθεί<sup>592</sup>.

Traditionnellement, le cimetière est un lieu dans lequel les mémoires individuelles se mélangent aux mémoires collectives, solides et durables, intimement liées aux lieux

---

<sup>591</sup> « Un soir, nous avons utilisé le bureau de l'oncle pour nous donner du bon temps sur la table avec les vidéos éducatives. À une distance de quelques mètres de l'endroit où, trente ans auparavant, mon père avait risqué sa vie pour écrire un slogan contre les Colonels. Et encore plus près de la monte vers la terrasse où sa condisciple charmée, ma future mère, avait monté la garde ». Petros Martinidis, *Μοιραίοι αντικατοπτρισμοί*, cit., pp. 96-97, trad. Henri Tonnet, *Reflets du Destin*, cit., p. 64.

<sup>592</sup> « J'arrive la mine basse au vieux cimetière de l'Evangelistria. Un peu après, en bordure du quartier, se trouve la maison de ma mère. Une maison individuelle à un étage, soigneusement entretenue avec un gout d'architecte, malgré la vue mélancolique donnant sur les tombes. Mais d'aussi loin que je me souviens, le cimetière est un monument historique. Cela fait trente ans que l'on enterre les Thessaloniciens au cimetière de Thermi. J'ai grandi en regardant un cimetière où l'on n'enterre personne. C'est peut-être pour cela que je croyais jusqu'à hier que la mort avait été abolie ». Petros Martinidis, *Μοιραίοι αντικατοπτρισμοί*, cit., p. 267, trad. Henri Tonnet, *Reflets du Destin*, cit., p. 170.

significatifs de la ville<sup>593</sup>. Jusqu'à la mort de son père, bien qu'il ait grandi en regardant un cimetière, Alexis n'avait jamais pensé à la mort. Du moment que personne n'est plus enterré dans l'Evangelistria, le cimetière est devenu aujourd'hui un simple monument historique, témoignage silencieux qui survit dans la ville du présent et, même s'il conserve une certaine atmosphère mélancolique, il a définitivement perdu sa vraie signification de conteneur silencieux d'histoires individuelles et collectives pour signaler la continuité entre les morts et les vivants. Par ailleurs, la perte de signification de l'espace est décrite aussi dans *Asile zéro* de Cyril Herry où la jeune Cosima Young regarde les affiches et les photos au mur du bureau de Charlotte, chef-rédactrice de la revue pour qui elle travaille ; ils figurent « Des monuments classés, des constructions contemporaines, des sites que je connaissais pour la plupart, mais que je regardais sans les voir<sup>594</sup> ». La perte de la signification de l'espace est, selon Jean-Noël Blanc, « l'une des images les plus fortes de la déréluction urbaine<sup>595</sup> », et l'une des traits typiques de la contemporanéité. Dans les récits noirs, nous ressentons toute la crainte fascinée de la modernité et, dans les solutions qu'ils ne manquent presque jamais de fournir, la nostalgie d'une sécurité prémoderne.

Toutefois, la nostalgie n'est pas moins caractéristique de la modernité que la poussée vers l'innovation. Les deux impulsions sont non seulement indissociables, mais en même temps se renforcent et se sapent mutuellement<sup>596</sup>. Les tensions entre ces deux temporalités contradictoires permettent d'expliquer pourquoi les romans policiers et noirs ont tendance à générer des séries. Contre l'imagerie d'abandon et de défiguration de Limoges, Joël Nivard et Franck Linol mettent en scène l'image d'une ville qui a changé, de manière positive et à rebours de stéréotypes, comme dans *La cinquième victime* :

Sa ville, tant moquée par l'intelligentsia bobo parisienne, semblait avoir trouvé enfin un appétit de vie. Les trottoirs étaient encombrés de terrasses que le plus petit bar installait dès que le soleil dardait un rayon. La place Denis-Dussoubs n'avait rien à envier à certains quartiers de Toulouse. Il fallait être patient pour trouver une table en fin de semaine à la brasserie Saint-Martial pour y déguster la bière artisanale de mars<sup>597</sup>.

---

<sup>593</sup> Cf. Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, cit., p. 139.

<sup>594</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, cit., p. 18.

<sup>595</sup> Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, cit., p. 70.

<sup>596</sup> Glenn Most, « Urban Blues: Detective Fiction and the Metropolitan Sublime », cit., p. 72.

<sup>597</sup> Franck Linol, *La cinquième victime*, « Meurtres en Limousin », Geste, La Crèche, 2010, pp. 10-11.

Limoges apparait comme une ville qui n'a rien à envier à d'autres villes françaises plus grandes et connues, de manière positive par rapport au passé. Dans *Sarti Antonio et l'assassino*, le brouillard à Bologne cache l'image double de la ville, entre passé et présent :

Se una notte d'autunno un viaggiatore, di questi giorni, passasse sui colli che, verso sud, fanno da corona alla città, non avrebbe la straordinaria ventura di godere, all'inizio della piana, della medioevale visione delle cento antiche torri dai mille mattoni, ultima testimonianza di un passato di lutti e rovine. Né scorgerebbe, laggiù, al limite nord, dove la pianura si confonde con il cielo, le nuove svettanti torri dai milioni di tonnellate di cemento e di ferro e di vetro, ultima, ma solo per ora, testimonianza di un presente di massacri e rovine<sup>598</sup>.

L'évocation littéraire du roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore* d'Italo Calvino est une indication de la multiplicité de lectures possibles et elle offre une vision parallèle de la ville de Bologne grâce à l'élément constant des tours ; le contraste est clair entre ville ancienne, caractérisée par la présence des tours anciennes et la ville récente avec ses tours nouvelles, les premières construites en briques et les deuxièmes en fer, verre et béton. Par ailleurs, on peut constater qu'il n'y a pas de vraie antithèse entre les deux époques. Le matériel de construction des tours et la quantité du matériel utilisée apparaissent comme les seuls éléments de différence entre le passé et le présent : les tours, anciennes ou modernes, sont des témoignages muets de deuils et ruines, massacres et ruines. La dialectique entre l'ancien et le nouveau, le passé et le présent, n'est qu'apparente, et il n'y a pas de nostalgie pour un passé idéalisé. Pareillement Annabelle, dans *Le linceul de l'aube* de Joël Nivard, réfléchit sur la Cité des Coutures et en remarque sa substantielle immutabilité :

Rien n'a changé. Et rien ne changera. Même si la réfection des bâtiments a passé un coup de peinture, ici ou là. [...] Une vie, passée au tamis du temps, de laquelle la jeunesse s'est définitivement enfuie dans la poussière et le vent. Un simulacre de vie dont il ne reste que de la peau fripée, tremblotante et fanée, vestiges d'une splendeur oubliée ailleurs<sup>599</sup>.

---

<sup>598</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Si un voyageur passait une nuit d'automne sur les collines qui couronnent la ville au sud, il n'aurait pas l'extraordinaire fortune de jouir, au début de la plaine, de la vision médiévale des cent anciennes tours de mille briques, dernier témoignage d'un passé de deuils et de ruines. Il ne verrait pas non plus, là-bas, à la limite nord, où la plaine se confond avec le ciel, les nouvelles tours imposantes de millions de tonnes de béton et de fer et de verre, la dernière, mais seulement pour l'instant, témoignage d'un présent de massacres et de ruines ». Loriano Macchiavelli, Sandro Toni, *Sarti Antonio e l'assassino*, cit., p. 62.

<sup>599</sup> Joël Nivard, *Le linceul de l'aube*, cit., p. 206.

Des images floues et éphémères sont utilisées pour décrire l’immuabilité de la ville : la poussière, le vent, « de la peau tremblotante et fanée » ; si la jeunesse était la véritable vie, la vieillesse en est « un simulacre », un vestige, exactement comme les monuments des époques passées restent des vestiges muets dans la ville du présent. Dans *Παράξενοι ελκυστές (Etranges attracteurs)* de Argyris Pavliotis, présent et passé font partie de la même scène :

Μα απέναντι, μετά τη θάλασσα, διακρίνεται καθαρά ο Όλυμπος. Αν στρίψει δεξιά το κεφάλι, στο βάθος ξεχωρίζει ο Αι-Νικόλας. Αρχαιότητα-Βυζάντιο. Και αν γυρίσει και προς τα πίσω και δει να μαγειρεύουμε εμείς, δυο μαντραχαλάδες, να κουβεντιάζουμε για όλα, να συμφωνούμε και κυρίως να διαφωνούμε, θα αντικρίσει και τη σύγχρονη Ελλάδα<sup>600</sup>.

Dans le paysage de Thessalonique sont en fait inscrites trois époques : en regardant avant on peut voir l’antiquité, en détournant notre regard à droite l’époque byzantine et en tournant la tête en arrière la contemporanéité. Il y a peut-être une volonté de suggérer une supériorité de l’antiquité, par le fait que pour voir l’époque contemporaine il faut tourner notre tête en arrière ; l’époque ancienne semble être imposante comme le mont Olympe et occuper la partie principale de l’espace. En effet, les romans de Thessalonique présentent une Grèce moderne qui essaie de se frayer un chemin dans l’ombre incombant à son passé ancien, « μια νεότερη Ελλάδα που επικαλείται διαρκώς την αρχαία, χωρίς να την αγαπά αρκετά ώστε να χάσει οποιαδήποτε άμεσα κέρδη για χάρη της<sup>601</sup> ». C’est un pays suspendu entre un passé glorieux et un présent mondialisé, où les gens ont du mal à se détacher des problématiques dépassées. Petros Martinidis, dans *Χωρίς αποζημίωση (Sans aucune compensation)* commente :

Έχει μερικούς εξαιρετικούς ανθρώπους κι έναν πληθυσμό που δεν ξέρει αν θέλει να βυθιστεί στην καταναλωτική κοινωνία ή να συνεχίσει τον εμφύλιο του 1944-49, ενώ δεν μπορεί πλέον να κάνει ούτε το ένα ούτε το άλλο<sup>602</sup>.

---

<sup>600</sup> En français [C’est nous qui traduisons] : « En face, après la mer, l’Olympe se distingue nettement. S’il tourne à droite, Saint Nicolas se détache en arrière-plan. Antiquité - Byzance. Et s’il se retourne et nous voit cuisiner, deux petits pains, discuter de tout, accepter et surtout se disputer, il verra aussi la Grèce moderne ». Argyris Pavliotis, *Παράξενοι ελκυστές, cit.*, p. 438.

<sup>601</sup> En français [C’est nous qui traduisons] : « une Grèce plus récente qui invoque constamment l’ancienne, sans l’aimer suffisamment pour perdre tout profit immédiat grâce à elle » Petros Martinidis, *Δεύτερη φορά νεκρός, cit.*, p. 277.

<sup>602</sup> En français [C’est nous qui traduisons] : « Il y a des gens formidables et une population qui ne sait pas s’il veut s’immerger dans la société de consommation ou continuer la guerre civile de 1944-49, et il ne peut plus le faire non plus ni l’un ni l’autre ». Petros Martinidis, *Χωρίς αποζημίωση*, Nefeli, Athènes, 2011, p. 166.

La réalité est suspendue, indolente, et elle évoque parfois la légende populaire grecque du pont d'Arta<sup>603</sup>, emblème d'une situation qui ne change presque jamais : « Πέρασαν το μυαλό μου οι υποσχέσεις για τον βιολογικό καθαρισμό της πόλης, αλλά και η εικόνα του γεφυριού της Άρτας με τη σημειολογία του<sup>604</sup> ». Et à Limoges aussi on observe une permanence des choses et changements, sur le signe de la perte de la vie tout court, comme dans *La onzième carcasse* de Franck Linol :

- Ensuite ? Le lendemain matin, la ville s'est réveillée avec une forte gueule de bois. Mais, tu sais, les trolleys roulaient, les feux de circulation passaient du vert au rouge, l'horloge du campanile de la gare était à l'heure, mes collègues étaient planqués avec leur radar en bas du boulevard de la Borie, et on retournera toujours son assiette au restaurant pour voir la marque de porcelaine, on boira encore la bière Michard place Denis-Dussoubs, on continuera à aller skier au Lioran cet hiver, on ne verra pas au Lido les Bluebell Girls, on cherchera désespérément un resto ouvert un dimanche soir, et les étourneaux continueront à chier sur les bagnoles...

- La ville est toujours debout...

- Et tout est comme avant !<sup>605</sup>

Pareillement, Cosima Young réfléchit sur la régularité routinière de la ville :

Rien ne varie. Les mêmes voitures et les mêmes piétons aux mêmes horaires. Tout est drôlement bien réglé. [...]. Pourtant, tout le monde sait au fond que des voitures cessent parfois de passer, d'un jour à l'autre, et des piétons d'emprunter tel trottoir à telle heure. Ils disparaissent de la surface de la Terre ou changent de quartier, de vie, mais c'est imperceptible. Le manège se poursuit à l'identique, automatique<sup>606</sup>.

On voit donc que, comme l'explique Francesco Indovina, « il rimpianto per la città che non c'è più, appare per quello che è: memoria selettiva che abbellisce una realtà che è sempre

---

<sup>603</sup> Le « pont d'Arta » est un pont en pierre devenu célèbre dans le folklore grec en tant que paralogue. Issu de la ballade *Σαράντα μαστορόπουλα* (*Quarante jeunes*), un dicton grec est l'équivalent du dicton latin des « calendes grecques » (*ad kalendas graecas*) : « ils construisirent toute la journée, et le soir ça s'effondrait ». La ballade raconte que 1 300 ouvriers, 60 apprentis et 45 maîtres maçons sous la direction d'un maître d'œuvre, tentaient de construire le pont qui s'effondrait toutes les nuits. Un oiseau doué de parole vint dire au maître qu'il ne pourrait achever son pont que s'il sacrifiait sa femme. Elle commença par maudire son mari, avant de finalement lui accorder sa bénédiction avant de mourir, emmurée dans une des piles. Le pont tint.

<sup>604</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « La mer était calme mais sale. Il dégageait également l'odeur familière des piédestaux. Les promesses pour le nettoyage biologique de la ville, mais aussi l'image du pont d'Arta avec sa sémiologie, m'ont traversé l'esprit. ». Argyris Pavliotis, *Ολέθριος δεσμός*, cit., p. 147.

<sup>605</sup> Franck Linol, *La onzième carcasse*, cit., p. 174.

<sup>606</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, cit., p. 201.

stata densa di contraddizioni, di ineguaglianze, di ingiustizie<sup>607</sup> ». Dans le roman noir contemporain

[...] scorre una nostalgia di qualcosa che si è perduto per sempre, un domandarsi se poi le cose dovessero e potessero mutare solo portando distruzione, se nel passato non fossero contenute altre possibilità di un presente diverso. C'è un ricercare quando e come ogni innocenza è stata spazzata via<sup>608</sup>.

La ville, victime de la mondialisation, doit être parcourue, enquêtée, lue, pour lui rendre justice, dénoncer et remettre en cause l'inéluctabilité de ce présent et du crime objet de l'enquête. Les lieux vécus racontent des histoires passées et réactivent la mémoire de ceux qui les regardent ou les parcourent, alors que la ville actuelle est caractérisée par une perte de signification de l'espace et par la constatation d'une permanence des choses et surtout d'injustices et d'iniquités qui caractérisent tant le présent que le passé.

#### 2.4. Identification : le paysage urbain comme miroir du vécu

Le paysage urbain se nourrit de grands et de petits drames de notre existence ; nous sommes les acteurs ou les spectateurs des événements qui concernent notre ville. La réponse subjective d'un personnage aux lieux peut servir à transmettre des états d'esprit et des sentiments de manière concrète ; comme écrit Edith Wharton, dans *The Writing of Fiction* : « the impression produced by a landscape, a street, or a house should always, to the novelist, be an event in the history of a soul<sup>609</sup> ». Cela ce n'est pas une spécificité du roman noir, toutefois l'écriture noire se distingue par le registre tragique, désenchanté, nostalgique qui domine les représentations d'un monde et d'un individu en crise. En fait, comme l'explique Yves Reuter, dans le roman noir « les personnages sont "incarnés" : ils ont une psychologie, ils sont de chair et de sang, ils doivent pouvoir drainer les identifications et les émotions du lecteur<sup>610</sup> ». Leur épaisseur psychologique et leur évolution justifient nombre des descriptions de la ville et des

---

<sup>607</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « le regret pour la ville qui n'existe plus apparaît pour ce qu'elle est: une mémoire sélective qui embellit une réalité qui a toujours été pleine de contradictions, d'inégalités, d'injustices ». Francesco Indovina, « La città diffusa: cos'è e come si governa », *cit.*, p. 18.

<sup>608</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « [...] il y a une nostalgie pour quelque chose qui a été perdu à jamais, une question de savoir si les choses devraient et pourraient changer uniquement en apportant la destruction, si d'autres possibilités d'un présent différent n'étaient pas contenues dans le passé. Il y a une recherche sur quand et comment toute innocence a été anéantie ». Gabriella Turnaturi, « Mediterraneo: rappresentazioni in nero », *cit.*, p. 61.

<sup>609</sup> Edith Wharton, *The Writing of Fiction*, Simon & Schuster, New York, 2014 [1925], p. 63.

<sup>610</sup> Yves Reuter, *Le roman policier*, *cit.*, p. 61.

sentiments éprouvés en la regardant. Pareillement Jacques-Philippe Leyens observe que, en lisant un roman noir

Nous sommes constamment plongés dans un univers émotionnel, ou, tout au moins, dans un monde d'humeurs, le plus souvent tristes, amères, surprenantes, méchantes, vengeresses, mais aussi de sérénité, de joie, de quiétude ou de repos<sup>611</sup>.

Le roman noir met fréquemment en scène une véritable mimésis entre la représentation de l'espace et la situation émotionnelle du personnage<sup>612</sup>. En lisant les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique, on peut constater que la ville est la transposition du vécu des personnages ; il y a souvent un parallèle entre les sentiments et les situations vécues par les personnages et leur modalité de regarder la ville : ils lisent dans la ville leurs ambitions, leurs sentiments, leurs émotions, leurs points de vue. La ville elle-même fonctionne comme un personnage central, déterminant fréquemment les émotions d'un héros autant que dans tout récit naturaliste. Ses caractéristiques particulières en font un personnage du récit à part entière.

Quand les personnages sont amoureux, ils voient seulement la beauté de la ville et toutes les laideurs deviennent invisibles. Andreas Anagnostou, dans *Ο ποινικολόγος. Έγκλημα στον Παρατηρητή* (*Le criminologue. Crime à l'Observateur*), imagine l'instant où il se déclarera à sa collaboratrice Fenia Papalouka et dans son imaginaire la ville est idéalisée. Les bruits de la ville, au lieu d'être liés au trafic et à l'ennui, deviennent vie qui pullule et qui brille :

Τότε να της πιάσει το χέρι να της δείξει την υπέροχη θέα, την πολύκοσμη και πολυθόρυβη αιώνια πόλη και να της μιλήσει [...] να σηκώσουμε την κουρτίνα και να θαυμάσουμε την πλατεία Αριστοτέλους που σφύζει από ζωή. Μπορούμε να μιλήσουμε για τα ολοφώτεινα πλοία στο λιμάνι, για τους ταξιδιώτες και τους ταξιδιάρηδες [...] <sup>613</sup>.

La ville se pare de toutes les grâces et met des habits de lumière. Le bonheur semble être à portée de la main : la ville vécue devient vivante, parcourue d'émotions, de sensations, affectée par l'émotivité des personnages, aussi pour Orfeas Komninos :

---

<sup>611</sup> Jacques-Philippe Leyens, *Psycho Polar. Détectives de fiction et vrais psychologues*, cit., pp. 22-23.

<sup>612</sup> Cf. Elisabetta Mondello (éd.), *Roma Noir 2011. La città nelle scritture nere*, cit., p. 45.

<sup>613</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Puis lui prendre la main pour lui montrer la vue magnifique, la ville éternelle bondée et bruyante et lui parler [...] lever le rideau et admirer la place Aristote qui pullule de vie. On peut parler de navires lumineux au port, des voyageurs et des amoureux des voyages ». Argyris Pavliotis, *Ο ποινικολόγος. Έγκλημα στον Παρατηρητή*, cit., pp. 149-151.

Η κίνηση από το δρόμο έφτασε στ' αυτιά του σαν ένας φιλικός βόμβος, η ζέστη μετριάστηκε από ένα ανάλαφρο αεράκι που ερχόταν από τη μεριά της θάλασσας, τα φώτα της πόλης ήταν μια ευχάριστη ποικιλία κι η δεύτερη γουλιά καφέ είχε καλύτερη γεύση<sup>614</sup>.

Mais aussi par Tilemachos Leontaris, qui passe une nuit avec Sonia : « [...] βγήκαμε στο μπαλκόνι. Από κει παρακολουθούσαμε την κίνηση, τα φώτα της πόλης, τη θάλασσα. Ωραία ήταν!<sup>615</sup> ». Les bâtiments gris qui oppriment perdent leur agressivité, la ville elle-même acquiert une nouvelle couleur. Dans *Velocemente da nessuna parte (Très vite nulle part)*, Marcel a eu une liaison avec Giorgia et il affirme « Bologne c'est une ville fantastique<sup>616</sup> » ; étant le théâtre de ses aventures amoureuses, la ville acquiert du charme. Pareillement Mattia, le fils adolescent de Luca Bruni, copain de Giorgia Cantini, écrit un courriel électronique à Giorgia pour lui raconter la déclaration d'amour à une jeune fille : « *Siamo andati verso via Rizzoli e ti giuro che mi sembrava che ridessero tutti, proprio tutti, [...] sentivo ridere anche i muri delle case, delle chiese [...]*<sup>617</sup> ». Alex, protagoniste de *Carole, je vais te tuer !* viré par sa copine, flâne dans les rues et « chaque virage, chaque bourg traversé lui rappelaient des rires, des silences, des mots, des gueules qu'ils se faisaient<sup>618</sup> ». La ville devient ainsi un miroir de l'âme, fait de lieux parlants ; la représentation du paysage urbain est en parfaite harmonie avec les données émotionnelles des personnages ; les sentiments éprouvés les prédisposent à porter la beauté des lieux et du paysage, dont ils sont enveloppés dans une délicate caresse.

Si l'amour peint la ville d'atmosphères rosées et de rire éclatant, quand les personnages sont confus la ville est décrite comme chaotique. Michalis Vlantis, protagoniste de *Ασυνήθιστη πρόταση (Proposée inhabituelle)* de Giorgos Polyrakis, est « κατακόκκινος από την αναστάτωση που επικρατούσε και πάλι στους δρόμους της πόλης<sup>619</sup> », alors que dans *L'ora nera (L'heure noire)* de Matteo Bortolotti, la confusion de la Piazza Maggiore est redoublée à l'intérieur du personnage : « Avrebbe voluto corrergli dietro, ma è scoppiato il panico nella

---

<sup>614</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Le trafic de la rue lui parvint aux oreilles comme une bombe amicale, la chaleur fut atténuée par une légère brise venant du bord de mer, les lumières de la ville étaient d'une variété agréable et la deuxième gorgée de café avait meilleur goût ». Giorgos Polyrakis, *Συνάντηση με το χθεσ, Psychogios, Athènes, 2000, p. 102.*

<sup>615</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « [...] nous sommes sortis sur le balcon. De là, nous avons observé le trafic, les lumières de la ville, la mer. C'était beau ! ». Filippos Filippou, *Αντίο, Θεσσαλονίκη, cit., p. 190.*

<sup>616</sup> En français dans le texte. Grazia Verasani, *Velocemente da nessuna parte, cit., p. 10.*

<sup>617</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Nous sommes allés via Rizzoli et je te jure qu'il me semblait que tout le monde riait, tout le monde riait, [...] J'ai aussi entendu les murs des maisons et des églises rire ». *Eadem, Senza ragione apparente, cit., p. 194.*

<sup>618</sup> Franck Linol, *Carole, je vais te tuer !, cit., p. 41.*

<sup>619</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « chauffé au rouge par la confusion qui était à nouveau dans les rues de la ville ». Giorgos Polyrakis, *Ασυνήθιστη πρόταση, cit., p. 39.*

piazza, è scoppiata una rivoluzione dentro di lui, che non è ancora finita<sup>620</sup> ». Pareillement les réflexions chaotiques de Xavier Pellegrino, dans *Alle spalle del Nettuno (Aux épaules du Neptune)* prennent forme dans les éléments de la ville :

Passeggiò. Via Ugo Bassi. Studenti, qualche extracomunitario. Una bottiglia di birra lasciata a metà accanto a un cartello stradale. Il riverbero dei semafori sull'asfalto. Un autobus vuoto.

Forse era la stanchezza, ma i rumori lo avvolgevano diventando un liquido tiepido, un ribollire morbido che si fondeva con le luci. Le luci a Bologna sono come le persone, se le osservi attentamente non ce ne sono due uguali. [...]. In Piazza Maggiore cambiò tutto: c'era troppo caos per continuare quelle riflessioni<sup>621</sup>.

Les bruits et les lumières de la ville se confondent et confondent aussi les idées de Xavier, englouti lui-même dans une Bologne sombre et indistincte, pleine d'ombres agitées qui reflètent ses émotions :

Se quel groviglio di eventi aveva lasciato nella mente di Xavier anche solo un brandello di normalità, i dieci giorni seguenti lo spazzarono via senza alcuna compassione. Non c'era più posto per l'ordine. [...] Il vento portava in giro polvere e cartacce che i portieri dei palazzi non riuscivano a spazzare via dagli androni, e i piccioni incominciavano a gonfiare le piume. Sotto ai portici spuntarono le calze nere sulle gambe delle signore, i primi giacconi pesanti, gli starnuti e i visi impalliditi<sup>622</sup>.

La même expression, « Spazzare via », « balayer », apparaît deux fois : la première se réfère aux pensées de Xavier, la deuxième aux rues de la ville. Si la normalité est emportée sans pitié dans l'esprit de Xavier, la poussière et les déchets dans la rue continuent à rouler sans que les concierges puissent les balayer. C'est comme s'ils poursuivraient leur parcours jusqu'à

---

<sup>620</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il voulait courir après lui, mais la panique a éclaté sur la place, une révolution a éclaté en lui, qui n'est pas encore terminée ». Matteo Bortolotti, *L'ora nera, cit.*, p. 12.

<sup>621</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il s'est promené. Via Ugo Bassi. Étudiants, certains extracommunautaires. Une bouteille de bière laissée à mi-chemin à côté d'un panneau routier. La réverbération des feux de circulation sur l'asphalte. Un bus vide.

C'était peut-être à cause de la fatigue, mais les bruits l'enveloppaient, devenant un liquide tiède, un doux bouillonnement qui se fondait avec les lumières. Les lumières de Bologne sont comme les personnes, si vous les regardez attentivement, il n'y en a pas deux pareilles. [...]. Tout a changé sur la Piazza Maggiore : il y avait trop de chaos pour continuer ces réflexions » Roberto Carboni, *Alle spalle del Nettuno, cit.*, p. 47.

<sup>622</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Si cet enchevêtrement d'événements avait laissé même un lambeau de normalité dans l'esprit de Xavier, les dix jours suivants l'avaient emporté sans aucune compassion. Il n'y avait plus de place pour commander. [...] Le vent transportait de la poussière et des déchets autour desquels les porteurs des bâtiments ne pouvaient pas balayer les halls d'entrée, et les pigeons ont commencé à gonfler leurs plumes. Sous les portiques, des bas noirs sont apparus sur les jambes des dames, les premières vestes lourdes, les étournements et les visages pâles ». *Ibid.*, p. 67.

affoler les pensées du détective, à devenir partie de l'« enchevêtrement d'événements » qui le perturbe. Xavier a peur et ce sentiment se reflète dans son regard sur la ville, qui lui apparaît soudainement comme menaçante et dangereuse :

Stati d'animo assurdi, pensieri malati e occhiate venate dalla paranoia. Bologna era improvvisamente piena di angoli bui e minacciosi che nascondevano malintenzionati pronti ad aggredirlo<sup>623</sup>.

L'absence de Martha, la fille aimée, lui provoque un vide dans le cœur, et les places de la ville semblent se vider sous son regard et changer ses perspectives :

Senza Martha il suo appartamento era troppo grande, silenzioso e vuoto.

Guardò il pomeriggio scurirsi fuori dalla finestra. Le luci accendersi nei palazzi e lungo le strade, e la gente diradarsi fino a sparire.

Piazza Maggiore, con San Petronio là in fondo, sembrava una miniatura<sup>624</sup>.

Le petit appartement de Xavier devient soudainement « trop grand », alors que l'immense Piazza Maggiore lui apparaît « une miniature ». Pareillement, la lumière représentée par Kelly, la femme aimée, est loin, et Anghelos Manesis, protagoniste du roman *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού* (*Crime dans la rue Palaion Patron Germanou*) voit la ville sombre ; tout lui semble sans lumière :

Η Παλαιών Πατρών Γερμανού ήταν κατασκότεινη. Το ίδιο και οι απέναντι πολυκατοικίες [...]. Η νύχτα, η βαθιά και απόλυτη νύχτα, με το παχύ σαν βελούδο σκοτάδι της έσκυβε από παντού πάνω του. [...] το φαστφουντάδικο της περιοχής ήταν κι αυτό βυθισμένο στο σκοτάδι<sup>625</sup>.

---

<sup>623</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Humeurs absurdes, pensées et regards malades veinés par la paranoïa. Bologne était soudain pleine de coins sombres et menaçants qui cachaient des personnes malveillantes prêtes à l'attaquer ». *Ibid.*, p. 83.

<sup>624</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Sans Martha, son appartement était trop grand, silencieux et vide. Il regarda l'après-midi s'assombrir devant la fenêtre. Les lumières s'allument dans les bâtiments et le long des rues, et les gens s'amincissent jusqu'à disparaître.

La Piazza Maggiore, avec San Petronio en bas, ressemblait à une miniature ». *Ibid.*, p. 91.

<sup>625</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « La rue Palaion Patron Germanou était cramoisie. Le même les immeubles avant lui [...]. La nuit, la nuit profonde et absolue, avec son obscurité de velours épais s'inclina partout au-dessus de lui. [...] le fast-food du quartier était également submergé dans l'obscurité ». Giorgos Polyrakis, *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού*, *cit.*, p. 34.

L'axe de représentation se déplace vers l'espace psychique et interpersonnel, c'est-à-dire vers une géographie mentale du personnage, une géographie personnelle qui n'est autre que la topographie détaillée de son existence et de son passé.

La ville se transforme sous les yeux des protagonistes amoureux ou confus, mais aussi quand ils sont tristes. Dans ce cas, ils voient seulement la mélancolie de la ville, comme Dumontel :

Le soleil avait disparu derrière le clocher. La température lentement déclinait. La rue Haute-Vienne venait de plonger dans l'ombre. Dumontel ressentit d'un seul coup un vague à l'âme qui avait la couleur du crépuscule<sup>626</sup>.

Pareillement, Tilemachos Leontaris, le protagoniste des romans de Filippou Filippou décrit Thessalonique comme une ville à l'aura mélancolique, puisqu'il vit une situation difficile :

Η νυχτερινή Θεσσαλονίκη διαθέτει μια μοναδική γοητεία που λείπει από την Αθήνα. Τη βλέπεις, ε; Λάθος! Δεν είναι κάτι που το βλέπεις, αλλά κάτι που το αισθάνεσαι με τους πόρους του κορμιού σου. Νομίζω πως αυτό οφείλεται στη θάλασσα, που τη βρέχει, τη νοτίζει, την υγραίνει, την κάνει μελαγχολική. [...]. Μπορεί οι κάτοικοί της να μην είναι ούτε να φαίνονται μελαγχολικοί, αλλά εγώ έζησα αυτή την κατάσταση στο ίδιο μου το πετσί. Ίσως να είναι και η φόρτιση της ψυχής μου από τόσα πολλά γεγονότα [...]<sup>627</sup>.

Michalis Vlantis, le protagoniste de Giorgos Polyrakis, croit qu'Elisa, la femme aimée, est morte et il veut la chercher dans toute la ville : « Μα και σε κάθε γωνιά, σε κάθε πλατεία και σε κάθε δρόμο της πόλης... θα την αναζητώ... δε θα τη βρίσκω...<sup>628</sup> ». La disposition psychique du protagoniste affecte sa relation avec la ville :

---

<sup>626</sup> Franck Linol, *Le vol de l'Ange*, cit., p. 92.

<sup>627</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Thessaloniki dans la nuit a un charme unique qui manque à Athènes. Vous le voyez, hein? Erreur! Ce n'est pas quelque chose que vous voyez, mais quelque chose que vous ressentez avec les pores de votre corps. Je pense que cela est dû à la mer, qui la pleut, l'humidifie, la rend mélancolique. [...]. Ses habitants ne sont peut-être même pas mélancoliques, mais j'ai vécu cette situation dans ma peau. Peut-être que c'est la charge de mon âme de tant d'événements [...]. ». Filippou Filippou, *Αντίο, Θεσσαλονίκη*, cit., p.

<sup>628</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Mais même si dans chaque coin, dans chaque place et dans chaque rue de la ville... je le chercherai... je ne le trouverai pas... ». Giorgos Polyrakis, *Ασυνήθιστη πρόταση*, cit., p. 334.

Στην πόλη, είχε απλωθεί το σκοτάδι. Μαυρίλα απλωνόταν έξω από το παράθυρό του. Μαύρη ήταν και η ψυχή του, γεμάτη απ' όλο το σκοτάδι της νύχτας, από ολόκληρο το άγνωστο αέριο, από καθετί πιθανό<sup>629</sup>.

Synesthésies et métaphores des sentiments, émotions qui se superposent, s'opposent, se recomposent, structurent les récits dans les villes et des villes<sup>630</sup> : encore une fois, le paysage est intériorisé jusqu'à devenir un reflet de son moi.

Suivant les transformations du temps, le personnage voit son comportement influencé par rapport à la ville à l'instant du contact direct qui marque son entrée mais aussi durant les quelques minutes d'attente. La jeune pianiste Viola Schiller, dans le roman *Nero bolognese* (*Noir bolognais*), se sent suivie et a peur :

Si avvicinava il Ferragosto e Bologna era deserta. In città, vuoto, silenzio e caldo, diventavano una cosa sola, come un rumore frastornante. Si sentiva a disagio, le sembrava tutto improvvisamente ostile. [...] Turbata entrò in via Clavature. Le tempie che martellavano, il respiro che le rimbombava dentro la testa. [...] Accelerò, sbucò in via Rizzoli. La strada larga e qualche passante la fecero sentire meglio<sup>631</sup>.

Après, l'homme suspecté semble avoir laissé sa proie et « Viola, rasserenata, si incamminò verso Piazza Maggiore, guardando le vetrine spente attraverso le maglie delle saracinesche abbassate<sup>632</sup> ». Les vitrines s'éteignent et s'abaissent, comme la peur de Viola. Bologne se métamorphose dans la scène d'un film d'horreur lorsque Viola essaie d'échapper

Uscì in Strada Maggiore, deserta a perdita d'occhio. L'asfalto era ancora bollente e l'aria un brodo saturo di miasmi. Il cielo nuvoloso si accendeva senza sosta, colorando di giallo gli ultimi piani dei palazzi. Viola corse ancora, disperata, tra insegne spente e strade deserte. Si precipitò tra vicoletti bui e pietrosi, dove occhi di gatti randagi vagavano inquieti come fuochi fatui<sup>633</sup>.

---

<sup>629</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Dans la ville, l'obscurité s'était propagée. Le noir se déployait à l'extérieur de sa fenêtre. Noire était aussi son âme, pleine de toutes les ténèbres de la nuit, de tout demain inconnu, de tout ce qui était possible ». Giorgos Polyrakis, *Ασυνήθιστη πρόταση*, cit., p. 147.

<sup>630</sup> Cf. Anna Madoeuf, Raffaele Cattedra, *Lire les villes. Panoramas du monde urbain contemporain*, cit., p. 28.

<sup>631</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Le quinze August approchait et Bologne était déserte. Dans la ville, vide, silence et chaleur, ils ne faisaient qu'un, comme un bruit hébété. Elle se sentait mal à l'aise, tout semblait soudainement hostile. [...] Turbée, elle est entrée dans via Clavature. Les tempes qui battaient, le souffle qui grondait dans sa tête. [...] Elle a accéléré, puis a émergé dans via Rizzoli. La large route et quelques passants la faisaient se sentir mieux ». Roberto Carboni, *Nero bolognese*, cit., pp. 38-39.

<sup>632</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Viola, rassurée, se dirigea vers la Piazza Maggiore, regardant les fenêtres fermées à travers les mailles des volets baissés ». *Ibid.*

<sup>633</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il partit pour la Strada Maggiore, déserte à perte de vue. L'asphalte était encore chaud et l'air était un bouillon saturé de miasmes. Le ciel nuageux s'éclairait sans relâche, colorant les

Tous les sens de Viola sont affectés par sa peur : elle ressent la chaleur de l'asphalte, la mauvaise odeur de l'air (« saturé de miasmes »), elle voit le ciel « s'allumer » comme les lumières des bâtiments, alors que les enseignes sont éteintes et les ruelles sont obscures. La solitude de la fille, soulignée par le double emploi du mot « déserte », accroît sa peur, et même les yeux des chats semblent se transformer dans des « feux fatidiques », dont la référence, avec l'entière description, évoquent des atmosphères de roman gothique. Pareillement, le paysage devient le miroir de la peur éprouvée par Marc Daveti, protagoniste de *Passé décomposé* de Christian Viguié, conscient du fait qu'il « avait l'impression de traverser un paysage cauchemardesque où le danger provenait autant des méandres de son imagination que de la stricte réalité. De quoi a-t-on peur à part de nous-mêmes ?<sup>634</sup> ».

La solitude, trait caractéristique des détectives, est en effet un autre sentiment des personnages qui se reflète dans leur vision de la ville ; si, d'un part, elle est la condition de l'autonomie des enquêteurs, d'autre part, elle est la conséquence de leur rupture avec la société dont ils n'acceptent pas la corruption<sup>635</sup>. Elisa Guerra dans *Fuego* de Marilù Oliva s'identifie avec la ville, qui accroît sa solitude :

Faccio scorrere la tapparella, le luci bianche e rosse della periferia mi deprimono. Il buio mi ottunde i pensieri, palpo il male, l'inconsistenza. Lo squallore è lì giù, strisciante come un polipo terrestre, lo stesso squallore che mi viene ributtato addosso da alcune persone si insinua negli angoli del palazzo, lo sento strascinarsi lungo le scale, i fari delle automobili su una strada lontana mi imprimono con più veemenza le stigmate di una solitudine atavica<sup>636</sup>.

La misère de la vie urbaine se manifeste à travers ses caractéristiques comme les lumières, l'obscurité, les voitures, mais aussi les personnes qui entourent Elisa, et semble s'étendre partout et tout envelopper, en procurant à la femme une grosse souffrance (« les stigmates », imprimée avec violence sur sa peau), qui correspond avec sa solitude. Pareillement,

---

étages supérieurs des bâtiments en jaune. Viola courait à nouveau, désespérée, entre des panneaux éteints et des rues désertes. Il se précipita dans des ruelles sombres et caillouteuses, où les yeux des chats errants erraient sans relâche comme des feux fatidiques ». *Ibid.*, p. 54.

<sup>634</sup> Christian Viguié, *Passé décomposé*, cit., p. 185

<sup>635</sup> Cf. Yves Reuter, *Le roman policier*, cit., p. 64.

<sup>636</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Je glisse l'obturateur, les lumières blanches et rouges de la banlieue me dépriment. L'obscurité émousse mes pensées, palpe le mal, l'incohérence. La misère est là-bas, rampant comme une pieuvre terrestre, la même misère qui est rejetée sur moi par certaines personnes se glisse dans les coins du bâtiment, je l'entends remuer le long des escaliers, les phares des voitures sur une route lointaine m'impressionnent avec plus de véhémence les stigmates d'une solitude atavique ». Marilù Oliva, *Fuego*, cit., pp. 78-79.

la femme de l'inspecteur Gabriele Basilica, née et grandie dans un petit village du Sud de l'Italie, se sent seule et elle aperçoit Bologne comme une ville claustrophobique et menaçante :

aveva seguito senza fiatare il marito a Bologna, città nuova, colorita, meno dotta di quanto si dicesse, e s'era abituata ai suoi portici camminandoci sotto sempre spostata verso la strada, per fugare il senso claustrofobico che incutevano<sup>637</sup>.

Le regard de la femme sur Bologne est en réalité un regard en elle, à son manque d'instruction et à son envie d'échapper au piège constitué par la vie conjugale. Comme Marc Daveti explique dans *Passé décomposé* de Christian Viguié, le regard sur le paysage est toujours un regard en soi-même :

La nature est un paysage mental, un miroir, car malgré les arbres, les collines, nous ne regardons qu'en nous. Mais sans la fureur. Regarder ce que nous sommes à travers les choses est un travail de décantation<sup>638</sup>.

Souvent les personnages voient aussi les phénomènes atmosphériques dans la ville en parallèle avec leur vécu. L'hiver et le froid torturent Sarti Antonio autant que ses pensées :

L'inverno che stiamo vivendo a Bologna è un pessimo inverno. Non so altrove. Sarà per il freddo di una notte agitata, sarà per i troppi pensieri che lo tormentano anche mentre dorme, ma Sarti Antonio, sergente, si alza con la colite agitata<sup>639</sup>.

La voix narrant, à la troisième personne singulière, utilise deux fois le même mot, « agitata » (« agitée ») pour se référer à la nuit et à la colite de Sarti Antonio. On voit donc que, comme l'explique Jean-Noël Blanc : « 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<sup>640</sup> » : la ville est complètement devenue le peuple qui la vit.

---

<sup>637</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « elle avait suivi son mari sans dire un mot à Bologne, une ville nouvelle, colorée et moins savante qu'elle ne l'avait dit, et elle s'était habituée à ses portiques, marchant en dessous, se dirigeant toujours vers la rue, pour dissiper le sentiment claustrophobe qu'ils inspiraient ». Marilù Oliva, *Fuego*, cit., p. 96.

<sup>638</sup> Christian Viguié, *Passé décomposé*, cit., p. 157.

<sup>639</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « L'hiver que nous vivons à Bologne est un mauvais hiver. Je ne sais pas ailleurs. Ce sera à cause du froid d'une nuit agitée, ce sera à cause de trop de pensées qui le tourmentent pendant qu'il dort, mais Sarti Antonio, sergent, se lève avec une colite agitée ». Lorian Macchiavelli, Sandro Toni, *Sarti Antonio e l'assassino*, cit., p. 304.

<sup>640</sup> Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, cit., p. 21.

### 2.4.1. Les personnages comme métonymie de l'espace urbain

Dans les romans des trois pays considérés, on rencontre souvent même des métaphores comparant des personnages aux éléments de la ville : les protagonistes eux-mêmes deviennent ainsi métonymie et figure de l'espace urbain. Dans *Nero bolognese (Noir bolognais)* de Roberto Carboni, la jeune pianiste Viola Schiller « Quando in certi passaggi difficili controllava le mani doveva sporgere in avanti il collo come se guardasse la strada dal cornicione di un palazzo<sup>641</sup> », alors que la voix et les cris de Torinelli, chef rédacteur du journal quotidien (au nom emblématique de *Lacittà, Laville*) où travaille Elisa Guerra, se touchent, se mélangent et enfin se perdent dans la scène urbaine :

Quando Torinelli grida, la sua eco implode nel corridoio, rimbomba in tutto l'edificio, si espande in strada, raggiunge il raccordo della tangenziale e lì finalmente si perde dietro la scia delle automobili<sup>642</sup>.

Pareillement, le cris d'Andreas Anagnostou qui découvre le cadavre de son petit-fils dans sa maison, se mélange à l'air de Thessalonique et arrive jusqu'au bois de la ville : « Μου ήρθε να βγάλω μια σπαραχτική κραυγή τόσο δυνατή, [...] να μην την απορροφήσει ο μολυσμένος αέρας της πόλης, να φτάσει και να διαπεράσει τα πανέμορφα δάση του τόπου μας, [...]»<sup>643</sup> ». Si dans *Rendez-vous avec le tueur* de Franck Linol, Dumontel, pendant son enquête, « se sentait tiraillé comme lorsqu'on est perdu à un carrefour, la nuit, sans panneaux signalétiques et que l'on hésite entre deux directions<sup>644</sup> », Cosima Young, la détective de Cyril Herry, s'identifie avec un élément de décor urbain :

Cet appartement est mon nid, mais aussi mon observatoire d'un quartier spécifique de la ville. Les va-et-vient qui s'y déroulent sont les mêmes chaque jour. Tout est minuté, synchronisé. Telle voiture passe à telle heure et tel piéton à telle autre. Je le sais, je les attends certains matins et

---

<sup>641</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Lorsque, dans certains passages difficiles, elle contrôlait ses mains, elle devait pencher le cou en avant comme s'elle regardait la route depuis la corniche d'un immeuble ». Roberto Carboni, *Nero bolognese, cit.*, p. 90.

<sup>642</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Lorsque Torinelli crie, son écho implode dans le couloir, gronde dans tout le bâtiment, se dilate dans la rue, atteint la jonction du périphérique et là, il se perd finalement derrière la piste des voitures ». Marilù Oliva, *Tù la pagaràs!, cit.*, pp. 20-21.

<sup>643</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il m'est venu de faire un cri déchirant si fort, [...] de ne pas être absorbé par l'air pollué de la ville, d'atteindre et de pénétrer les belles forêts de notre place ». Argyris Pavliotis, *Παράξενοι ελκυστές, cit.*, p. 27.

<sup>644</sup> Franck Linol, *Rendez-vous avec le tueur, cit.*, 162.

certains soirs, et ils sont au rendez-vous. Et moi aussi, je suis ponctuelle sur mon balcon ou derrière mes vitres. Fidèle au poste. Je ne suis différente d'eux en rien. Je suis un élément du décor de la place<sup>645</sup>.

La vie urbaine semble se dérouler en parallèle avec la vie de Cosima, et se répéter infiniment avec des rythmes constants, dans une correspondance et une association d'idées singulière, similaire à celle au début du roman *Dernière sortie avant la nuit* de Joël Nivard, où Joss fume dans le fauteuil en regardant la ville par la fenêtre :

Face à lui, par la fenêtre du bureau vide, la nuit urbaine pose sur les immenses baies ouvertes sur la ville les éclats syncopés des néons électriques. Miles Davis. Havane. Single malt. Miles. Le cuivre vibrant de la trompette à la fois nerveuse et lascive<sup>646</sup>.

Les éclats des néons électriques suivent les éclats de la fumée de Joss, les rythmes de la ville correspondent exactement au rythme du personnage, qui parfois est assimilé à un lieu précis. Le rapprochement d'une personne et d'un lieu est présent dans *Velocemente da nessuna parte* (*Très vite nulle part*) de Grazia Verasani, où il y a un parallélisme entre un bâtiment sale et un vieil homme :

Al distributore dell'Agip, afferro la pompa e alzo gli occhi verso una palazzina dai muri sudici e le finestre chiuse. Seduto in un terrazzino senza fiori, un vecchio in pantaloncini e canottiera da muratore ha una stampella appoggiata alla ringhiera e lo sguardo perso nel vuoto<sup>647</sup>.

L'immeuble isolé, avec les fenêtres fermées, sans fleurs dans le balcon, est comme l'homme qui l'habite : vieux, presque déshabillé, claudicant, le regard dans le vide. Même la victime de l'assassinat, Vanessa Liverani, est comparée, dans le même roman, à une impasse : « L'unica cosa che mi viene in mente, pensando a Van, è una strada chiusa, senza destinazione, che non porta a niente<sup>648</sup> ». Peut-être pour cela qu'elle est destinée à mourir. Pareillement, dans le roman *Nero bolognese* (*Noir bolognais*) de Roberto Carboni, la victime de l'assassinat,

---

<sup>645</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, cit., p. 30.

<sup>646</sup> Joël Nivard, *Dernière sortie avant la nuit*, cit., p. 9.

<sup>647</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Chez le distributeur Agip, j'attrape la pompe et regarde un immeuble aux murs sales et aux fenêtres fermées. Assis sur une petite terrasse sans fleurs, un vieil homme en short et débardeur maçon a une béquille appuyée sur la balustrade et son regard perdu dans l'espace ». Grazia Verasani, *Velocemente da nessuna parte*, cit., p. 201.

<sup>648</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « La seule chose qui me vient à l'esprit, en pensant à Van, c'est une route fermée, sans destination, qui ne mène à rien ». *Ibid.*, p. 99.

Daniela Mancini, avant sa mort devient un élément de la ville, lorsqu'elle se promène dans via Fondazza pendant une nuit d'été :

Avvolti dai riverberi ambrati dei lampioni e da un odore nauseante di sporcizie cotte dal sole: portici vuoti, muri scrostati, locandine strappate... e Daniela Mancini – [...]. E sotto i voltoni antichi, i suoi passi di tacchi alti rimbombavano secchi e tutti uguali<sup>649</sup>.

La femme dévient une partie de la scène urbaine désolante qui, à travers les mots utilisés et les idées véhiculées (« odeur nauséabonde », « écaillés », « déchirées »), préannonce le viol et la morte de Daniela. La ville parle ainsi de la tragédie des personnages, et la vision des personnages subjectivise les éléments qui composent la ville ; sa description se soumet à leur situation. Un exemple emblématique de la métaphore entre paysage urbain et protagoniste est fourni par *Asile zéro* de Cyril Herry, où Cosima Young agrandit quatre fois le plan de Limoges qu'elle s'est procuré à l'office du tourisme et passe trois jours à recouvrir au Blanco et à l'acrylique la totalité des légendes qui y figuraient : noms des monuments, des rues, des places, des ponts... et tout cela

pour y inscrire de nouvelles légendes. Les miennes. Mon histoire intime gravée dans la topographie. Au lieu des jardins de l'Evêché, le prénom d'une personne avec qui je suis allée me promener là-bas et qui eut une importance dans ma vie par la suite. Au lieu de la gare des Bénédictins, le prénom d'une autre personne que j'ai accompagnée un certain jour sur un quai pour ne plus jamais la revoir. Au lieu du nom d'une impasse, celui d'un être cher qui m'a serrée dans ses bras un jour où j'étais effondrée<sup>650</sup>.

La jeune journaliste construit ainsi une carte unique, personnelle, en évolution constante, faite de lieux liés à son vécu et à ses expériences les plus intimes, et elle admet aussi la possibilité que la carte puisse influencer ses choix futurs :

A ce rythme, et en admettant que j'alimente ce projet jusqu'à la fin de mes jours, certaines artères seront vite saturées, illisibles. On n'y verra plus rien et je n'y comprendrai moi-même plus grand-chose. Je perdrai la mémoire peu à peu et j'oublierai des *qui*, des *où*, des *quand*. Peut-être faut-il

---

<sup>649</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Enveloppés dans les reflets ambrés des lampadaires et une odeur nauséabonde de saleté cuite par le soleil : arcades vides, murs écaillés, affiches déchirées... et Daniela Mancini - [...]. Et sous l'ancienne voûte, ses pas à talons hauts faisaient écho à sec et tout de même ». Roberto Carboni, *Nero bolognese, cit.*, p. 7.

<sup>650</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges, cit.*, pp. 53-54.

que j'évite à l'avenir de rencontrer des personnes dans certaines rues déjà garnies et que je planifie des événements dans des endroits déserts de ma carte<sup>651</sup>.

Quand sa mère lui dévoile l'existence d'un père biologique qu'elle n'a jamais connu, elle s'interroge sur l'indication à noter sur sa carte au point où se trouve la maison de cet homme inconnu :

Ma carte intime de la ville est disposée contre un mur de ma chambre. Je la vois tous les jours en me levant. Elle s'intitule simplement *Topos*. [...] La pointe de mon stylo hésite cependant au-dessus de la rue Montmailler. Que puis-je bien écrire ici ? Papa ? Antoine ? Ou juste dessiner une croix ? Le « X » d'*Architextures*. « X » comme inconnu ou rature<sup>652</sup>.

La carte, le *topos*, est un double physique de sa vie ; Cosima la voit tous les jours, et elle se regarde en elle comme dans un miroir, où elle revit ses parcours intérieurs. Mais la réalité plombe dans sa vie et lui ouvre les yeux. En passant à côté de la maison d'Antoine Loze, son père biologique (qui est détective privé !), Cosima se demande : « Combien de dizaines de fois suis-je passée devant cette vitrine dans ma vie ? Combien de fois y ai-je vu mon reflet ?<sup>653</sup> ». Et encore :

Je me demande combien de fois j'ai croisé mon père en ville en ignorant que c'était lui. Et inversement. Les probabilités sont fortes ; on a bien dû passer à moins d'un mètre l'un de l'autre sur un trottoir ou dans un magasin<sup>654</sup>.

Comme son père biologique a toujours fait partie de l'identité de Cosima même si elle ignorait son existence, il a toujours habité sa ville, il a parcouru les mêmes rues qu'elle, sans qu'elle ne le sache. Le quartier où vit le père biologique de Cosima suggère à la fille une comparaison entre un plan de ville et un corps humain :

Sur un plan de ville, ce genre d'endroit est une verrue, ou plutôt une zone morte, bannie. Sur un corps humain, c'est l'équivalent d'une vilaine plaie qu'on s'efforce de dissimuler. On n'en parle pas, on attend qu'elle guérisse, qu'elle cicatrise et disparaisse.

---

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 162.

Je possède une plaie ouverte depuis quelques heures<sup>655</sup>.

Elle a une plaie ouverte sur son identité et elle en reconnaît une similaire dans les rues de sa ville natale qui semble soudainement présenter des côtés inconnus. L'espace public finit ainsi par ne plus être constitué par des espaces localisés, mais plutôt par des espaces qui le dispersent et le corrodent. Cette destruction de composantes urbaines n'est pas seulement une attaque directement lancée sur le corps de la ville mais c'est aussi, indirectement, une agression contre le corps humain<sup>656</sup>. Comme elle croyait tout savoir sur sa famille et son histoire, elle croyait pareillement tout connaître de sa ville.

La mémoire de certaines dispositions spatiales alimente ainsi des dispositions émotionnelles<sup>657</sup> ; réfléchir sur son vécu implique une réflexion parallèle sur les lieux de son vécu, sur les parcours et les rues parcourues dans la vie et pendant l'enquête. Depuis le début, la route a toujours été pleine de significations métaphoriques. Tout le monde sait que le chemin du salut est droit et que la route de l'enfer est pavée de bonnes intentions<sup>658</sup>. En fait, les itinéraires habituels sont l'une des expériences les plus importantes ; comme l'explique Allan R. Jacobs :

Le strade migliori sono quelle che si ricordano. Lasciano impressioni positive forti e durature. Quando si pensa a una città, anche alla propria città, può capitare di pensare a una particolare strada e desiderare di essere lì; quella è una strada memorabile<sup>659</sup>.

Une de ces rues mémorables est présente dans les romans d'Argyris Pavliotis : Andreas Anagnostou aime se promener dans une rue de Thessalonique qu'il appelle la rue de la rédemption quand il veut trouver une solution aux crimes. Cette rue est décrite dans le roman *To δίχτυ (Le réseau)* :

---

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>656</sup> Cf. Paul Connerton, *Come la modernità dimentica*, cit., pp. 145-146.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>659</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Les meilleures routes sont celles dont vous vous souvenez. Ils laissent des impressions positives fortes et durables. Lorsque vous pensez à une ville, même à votre propre ville, vous pensez peut-être à une rue en particulier et souhaitez y être; c'est une route mémorable ». Allan R. Jacobs, *Great streets*, MIT Press, Cambridge-London, 1993.

Κατεβαίνω λοιπόν στην παραλία, στο ύψος της Αριστοτέλους, και περπατώ άκρη-άκρη, δίπλα ακριβώς στη θάλασσα, μέχρι την Καλαμαριά που είναι το σπίτι μου. [...] Ε, στο τέλος της διαδρομής νιώθω άλλος άνθρωπος. Έχει επιτελεστεί ο καθαρισμός μου<sup>660</sup>.

L'espace urbain conditionne l'homme autant que ce dernier le conditionne lui-même. La rue de la rédemption est aussi présente dans le roman *Ολέθριος δεσμός* (*Lien dégoûtant*): « Έξυνα με τα νύχια τα χέρια μου, για να ανακουφιστώ, αλλά δεν αποφάσιζα να φύγω, να πάρω το δρόμο της λύτρωσης<sup>661</sup> ». La fin du roman est emblématique : le détective arrête le premier taxi et lui demande d'aller dans sa rue préférée, où il trouve ses meilleures idées :

[...] σταμάτησα το πρώτο ταξί.

-Πού πάμε; με ρώτησε.

-Στη λύτρωση, του αποκρίθηκα.

-Πού είναι αυτό; Δεν το ξέρω.

-Προχώραί ίσια και θα σου πω... Μόνο πάνε γρήγορα...<sup>662</sup>

Par ailleurs, dans *Orphelines* de Franck Bouysse, l'agent Bélyny et sa collègue Marie Délançon discutent à propos des rues à traverser, mais le discours devient plus ample, puisqu'il s'élargit avec des significations métaphoriques :

— Je ne veux pas avoir l'impression de te faire la leçon, mais n'empêche, même si je pense que la route est tracée, il y a plein de petits chemins qu'on peut explorer.

— Et ces petits chemins, ils mènent nulle part, je suppose ?

— Pas durablement, puisqu'on finit toujours par revenir sur sa route<sup>663</sup>.

La circulation dans les rues devient circulation dans les souvenirs et le vécu de l'esprit des personnages. Ainsi, se promener dans les rues de la ville équivaut à se promener dans les rues de l'esprit : Alexis Olmezoglou « Περιπλανήθηκε λίγο ακόμα, στην πόλη και στις σκέψεις

---

<sup>660</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Je descends donc sur la plage, à la hauteur de la place Aristote, et je marche côte à côte, juste au bord de la mer, jusqu'à Kalamaria, où est ma maison. [...] Eh bien, à la fin du trajet, je me sens comme une personne différente. Ma purification est achevée ». Argyris Pavliotis, *To δίχτυ*, cit., p. 10.

<sup>661</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « J'ai serré mes mains avec mes ongles pour me soulager, mais je n'ai pas décidé de partir, de prendre le chemin de la rédemption ». Argyris Pavliotis, *Ολέθριος δεσμός*, cit., p. 165.

<sup>662</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « [...] J'ai arrêté le premier taxi.

- Où allons-nous? m'a-t-il demandé.

- À la rédemption, je lui ai répondu.

- Où est-ce? Je ne sais pas.

- Va droit et je vais te dire... Seulement, va vite... ». *Ibid.*, p. 169.

<sup>663</sup> Franck Bouysse, *Orphelines*, cit., p. 70.

του<sup>664</sup> », alors que l'inspecteur Gabriele Basilica de Marilù Oliva circule dans les boulevards de Bologne pour prendre du temps et éviter de dire à sa femme qu'il veut divorcer :

Ha girato e rigirato circonvallando sei volte i viali, temporeggiare è stato un percorso ripetuto, l'unico preambolo per tornare dalla moglie. Ha richiamato i passaggi nodali del passato, e i ricordi si sono affastellati senza coerenza temporale<sup>665</sup>.

Dans *Les coutures* de Serge Vacher, Gilles et Lola se promènent dans leur ville et dans les bâtiments ils lisent leur vécu, à commencer par l'école qu'ils ont fréquentée : « Un peu plus loin, *L'école des Bénédictins*, juste en face du collège Donzelot. La rue à traverser pour passer de l'enfance à l'adolescence turbulente<sup>666</sup> ». Rue réelle, qui marque le passage de l'école élémentaire au collège, et à la fois rue métaphorique, phase de leur vie évoluant de l'enfance vers l'adolescence.

Dans *Oxymort* de Franck Bouysse, le parcours de la chaussée au trottoir est le terrain vital d'Eva, jeune prostituée russe :

Éva dans une rue. Rouge à lèvres épais débordant du contour de ses lèvres, yeux trop noirs, bustier trop petit, jupe trop courte, talons trop hauts. Elle marchait avec difficulté, de la chaussée au trottoir, du trottoir à la chaussée, dans le brouillard, sous la pluie. Jamais le soleil<sup>667</sup>.

Son parcours est répétitif : « de la chaussée au trottoir, du trottoir à la chaussée », comme sa vie, il est simple mais Eva marche avec difficulté, en marquant les passages des saisons. L'auteur a choisi le nom Eva, qui éveille un écho biblique, puisque selon Benoît Tadié Eve est l'« ancêtre de toutes les prostituées de la terre et auxiliaire du serpent biblique, qui pousse l'homme à enfreindre les interdits divins<sup>668</sup> ». Ici, le stéréotype est renversé : Eva n'est pas séduisante, puisque tout en elle est exagéré, « trop » (mot répété continuellement dans la description), elle est la victime et pas la vectrice du mal. Joël Nivard décrit aussi « Les premières prostituées, emmitouflées dans des vestes courtes, laissent leurs jambes nues s'offrir au chaland

---

<sup>664</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il erra un peu plus loin, dans la ville et dans ses pensées ». Petros Martinidis, *O Θεός φυλάει τους άθεους*, cit., p. 88.

<sup>665</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il a tourné et tourné autour des boulevards six fois, le calage était un processus répété, le seul préambule à retourner à sa femme. Il a rappelé les passages nodaux du passé, et les souvenirs se sont regroupés sans cohérence temporelle ». Marilù Oliva, *Mala suerte*, cit., p. 99.

<sup>666</sup> Serge Vacher, *Les coutures*, cit., p. 63.

<sup>667</sup> Franck Bouysse, *Oxymort*, cit., p. 59.

<sup>668</sup> Benoit Tadié, *Le polar américain, la modernité et le mal*, cit., p. 130.

qui passe. Les visages maquillées lancent des œillades sans équivoque<sup>669</sup> ». Ici, se réalise l'analyse de Pierre Sansot sur le personnage urbain de la prostituée : « Elle est un point faible de la ville parce qu'elle est de chair dans un paysage de pierre<sup>670</sup> », en devenant un élément intégré dans l'espace urbain ; encore une fois, une véritable métonymie de la ville.

#### 2.4.2. Enquête de la ville, enquête du soi : amour pour la ville et recherche de l'identité

On a vu comment la ville est une scène urbaine sur laquelle se déplacer pour définir son identité, un espace public qui devient espace privé, une carte à déchiffrer et à marcher à la recherche d'indications et de lieux d'identification. Pendant l'enquête, les détectives se découvrent avant tout des amoureux de la ville et, accessoirement, des détectives. Ils travaillent comme détectives, et c'est ainsi qu'ils déclarent leur amour pour la ville dans laquelle ils vivent ou il travaillent. Le roman noir « procède en fait d'une écriture poétique<sup>671</sup> » : la ville ne révèle ses beautés profondes que lorsqu'elle se sent vraiment aimée<sup>672</sup> et elle devient un lieu éminemment affectif. Tilemachos Leontaris, protagoniste de *Avτίo, Θεσσαλονίκη* (*Adieu, Thessalonique*) de Filippos Filippou, au début de son enquête se sentait mal à l'aise à Thessalonique, il ne connaissait pas bien la ville et désirait seulement fuir et faire de retour dans sa ville, Athènes ; cependant, pendant l'enquête, il change son opinion et il apprend beaucoup de choses sur Thessalonique :

Δεν ήμουν άσχετος με τη γνώση της ιστορίας της Θεσσαλονίκης. Παρ'ότι δεν τύγγανα τακτικός επισκέπτης της, κάποτε αναρωτιόμουν αν θα μπορούσα να ζήσω εδώ πέρα εφ'όρου ζωής. [...]. Επιπλέον, είχα διαβάσει ένα σωρό βιβλία για την πόλη, τον πολιτισμό, τη λογοτεχνία της<sup>673</sup>.

Il arrive à voir la ville avec des yeux différents, jusqu'à affirmer qu'il pourrait y vivre pour toujours :

Παρατηρούσα τη Θεσσαλονίκη να ζυπνάει, προσπαθώντας να μη χάσω καμιά από τις πρωινές εικόνες που δεν μπορούσαν να αποτυπωθούν σε καμιά φωτογραφία, σε καμιά ταινία. [...].

---

<sup>669</sup> Joël Nivard, *Le linceul de l'aube*, cit., p. 273.

<sup>670</sup> Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, p. 219.

<sup>671</sup> Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, cit., p. 15.

<sup>672</sup> Cf. Barbara Meazzi, « Il ventre della città nel giallo contemporaneo: Torino, Bologna e Napoli », cit., p. 130.

<sup>673</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Je n'étais pas étranger à la connaissance de l'histoire de Thessalonique. Bien que je n'étais pas un visiteur régulier, je me suis demandé un jour si je pourrais vivre ici toute une vie. [...]. De plus, j'avais lu beaucoup de livres sur la ville, sa culture, sa littérature ». Filippos Filippou, *Avτίo, Θεσσαλονίκη*, cit., p. 122

Αναρωτιόμουν αν θα μπορούσα να μείνω για πάντα στην πόλη. Ναι, θα μπορούσα να το κάνω [...]»<sup>674</sup>.

Quand il va pour quelques jours à Athènes, Thessalonique lui manque :

Η Θεσσαλονίκη μου είχε λείπει. Ένα περίεργο αίσθημα νοσταλγίας με είχε πλημμυρίσει στο διάστημα που βρισκόμουν στην Αθήνα. [...]. Μου είχαν λείπει τα τοπία της πόλης, οι δρόμοι, η θάλασσα, ο Λευκός Πύργος, οι μυρωδιές της, η γεύση της μουγάτσας<sup>675</sup>.

La ville prend forme à travers l'évocation de ses éléments principaux : paysages, rues, mer, la Tour Blanche, symbole de la ville, mais aussi ses odeurs et le goût de la *bougatsa*<sup>676</sup> traditionnelle. L'amour pour Thessalonique suffit parfois à éloigner Anghelos Mānesis, médecin protagoniste de *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού* (*Crime sur la rue Palaion Patron Germanou*) de Giorgos Polyrakis, de ses problèmes et pensées : « Αχ, Θεσσαλονίκη... Θεσσαλονίκη... Είσαι μία και μοναδική, σκέφτηκε κι ήταν η σκέψη αυτή παράταιρη πέρα για πέρα σε σχέση μ' αυτά που τον απασχολούσαν<sup>677</sup> ». Il exprime souvent sa gratitude et sa dévotion pour Thessalonique :

Θεσσαλονίκη μου, είσαι μία. Μία και μοναδική. Πόλη μου όμορφη κι ερωτική, καμιά δεν είναι σαν εσένα. Και σε αγαπώ, μ' όποιοι καιρό... ποτέ δε θα σ'απαρνηθώ για να πάω να ζήσω αλλού<sup>678</sup>...

Ces déclarations semblent évoquer une célèbre chanson de Giorgos Zampetas dédiée à la ville de Thessalonique : « Θεσσαλονίκη είσαι μία, στον κόσμο δεν είν' άλλη

---

<sup>674</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Je regardais Thessalonique se réveiller, en essayant de ne manquer aucune des images du matin qui ne pouvaient être capturées sur aucune photo, dans aucun film. [...] ». *Ibid.*, p. 105.

<sup>675</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Thessalonique m'avait manqué. Un étrange sentiment de nostalgie m'avait inondé pendant que j'étais à Athènes. [...]. J'avais raté les paysages de la ville, les rues, la mer, la tour blanche, ses odeurs, le goût de bougatsa ». *Ibid.*, p. 229.

<sup>676</sup> La *bougatsa* est un dessert typique de la cuisine grecque, généralement consommé au petit-déjeuner, qui consiste en une focaccia de pâte phyllo cuite au four, fourrée à la crème anglaise ou, dans la version salée, au fromage *myzithra* ou à la viande hachée.

<sup>677</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Ah, Thessalonique ... Thessalonique ... Tu es la seule et l'unique, pensa-t-il et cette pensée était tout loin de ce qui le tracassait ». Giorgos Polyrakis, *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού*, *cit.*, p. 360.

<sup>678</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Ma Thessalonique, tu es unique. Une et unique. Ma ville, belle et érotique, aucune ne te ressemble. Et je t'aime, par tous les temps... je ne te refuserai jamais pour aller vivre ailleurs ». *Ibid.*, p. 125.

Θεσσαλονίκη μου γλυκιά, πού να 'χει τέτοια ομορφιά, και τα δικά σου κάλλη...<sup>679</sup> » mais aussi, le verbe « *απαρνιέμαι* » (« nier »), rappelle incontestablement le refrain de la chanson de Manolis Chiotis « Θεσσαλονίκη μου ποτέ δε σ' απαρνιέμαι<sup>680</sup> ». Il s'agit de chansons d'amour pour la ville de Thessalonique qui sont devenues désormais des chansons identitaires pour tous les Grecs. Par ailleurs, dans *Μοιραίοι Αντικατοπτρισμοί (Reflets du destin)*, on remarque la présence d'un ultérieur élément identitaire : la cuisine locale ; en fait, Alexis Olmezoglou se sent fier après qu'une amie d'Athènes fait un éloge de la cuisine traditionnelle de Thessalonique :

Πρώτη η Ντόρα σώζει την κατάσταση, δείχνοντας τα πιάτα κι επαινώντας την καταπληκτική κουζίνα της Θεσσαλονίκης, που λείπει από τους Αθηναίους. [...]. Μπρος σε τόση κοσμοπολίτικη γευσιγνωσία, νιώθω υπερήφανος για τα εγκώμιά τους προς τους μεζέδες της Θεσσαλονίκης<sup>681</sup>.

Les enquêteurs limousins aussi apparaissent très enracinés dans leur territoire. Le commissaire Bélony, dans *Oxymort* de Franck Bouysse, considère sa propre existence directement liée à la ville de Limoges et remarque l'amour pour sa ville :

Il aime le centre-ville pour une multitude de raisons. Les vieilles façades ridées au-dessus des vitrines des boutiques maquillées comme des visages de prostituées. Le néon fonctionne de nouveau sur le r de Singer. Ça rimera bientôt avec « hiver ». Il aime le ciel chargé de nuages, qui vide sa substance sur les toits argentés et sur les gens qui déambulent, parapluie ouvert. Une danse de champignons multicolores : amanites, coulemelles, bolets. Aucun n'imagine en cet instant croiser Satan en personne. Et, par-dessus tout, il aime la ville parce qu'il y a Lilly<sup>682</sup>.

L'anaphore « Il aime » amplifie les raisons pour lesquelles Bélony aime sa ville et les classifie, avec un regard du général au particulier, de l'inanimé au vivant, tel qu'un tableau. Les façades des vitrines, leur cruauté pathétique atténuée par le « maquillage », le détail d'une enseigne : un *zoom* sur l'aspect physique de la ville. De haut en bas, son regard suit le parcours de la pluie : à partir du ciel et des nuages, elle tombe sur les toits et après sur les parapluies des

---

<sup>679</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Thessalonique tu es une, dans le monde il n'y a pas d'autre, ma douce Thessalonique, qui ait un tel charme et tes beautés ». Giorgos Zampetas, *Θεσσαλονίκη*, 1992.

<sup>680</sup> « Thessalonique, je ne te nie jamais ». Stelios Kazantzidis, Manolis Chiotis, *Θεσσαλονίκη μου*, 1956.

<sup>681</sup> Petros Martinidis, *Μοιραίοι αντικατοπτρισμοί*, cit., p. 299, trad. Henri Tonnet, *Reflets du Destin*, cit., p. 189. « Dora rattrape la situation en montrant les assiettes et en faisant l'éloge de l' « extraordinaire cuisine de Thessalonique » dont les Athéniens sont privés. [...] Devant une telle érudition culinaire internationale, je dois me sentir fier des éloges décernés aux hors-d'œuvre de ma ville ».

<sup>682</sup> Franck Bouysse, *Oxymort*, cit., p. 86.

gens qui déambulent. Quand sa vision est arrivée en bas, elle retourne en haut avec les mots « par-dessus », pour se concentrer dans une personne capable de résumer les raisons pour lesquelles il aime sa ville : Lilly, la femme aimée. Le regard du commissaire transforme la grisaille anonyme de la ville dans la préciosité de « toits argentés », il trouve un élan poétique et de rimes (Singer-hiver), alors que les passants seuls qui se promènent dans les rues deviennent, grâce aux couleurs de leur parapluies, « une danse », vivante et multicolore. Pareillement l'inspecteur Dumontel de Franck Linol, dans *Matin de cendre*, dit « j'aime bien cette ville. J'ai vraiment dégusté<sup>683</sup> », alors que dans le roman *La morsure du Silence*, il métamorphose le boulevard du Vigenal et sa vie fade dans un tableau avec des jeux de lumière :

Dumontel prit le boulevard du Vigenal. Une artère bordée d'immeubles rectangulaires dans lesquels des êtres humains étaient condamnés à perpétuité à vivre au milieu du trafic. Petites lucarnes éclairées, lampadaires blafards, phares des voitures qui se reflètent sur l'asphalte légèrement humide. Géométrie de couleurs magiques, tel un tableau de Vasarely<sup>684</sup>.

Le commissaire Varlaud de Joël Nivard, dans le roman *Solo pour une nocturne* considère Limoges comme quelque chose de nécessaire, avec ses forces et ses faiblesses :

Varlaud, il lui faut la ville. L'odeur des pots d'échappement saturés. Les bistrots aux angles des rues. Le bruit du verre qui cogne sur le zinc.

Il aime les couleurs de la nuit. Les odeurs de la pluie battant le trottoir. Il aime la ville. Telle quelle. C'est dire si entre elle et lui les nuits et les jours n'ont décidément pas la même couleur<sup>685</sup>.

Limoges est une ville à aimer avec tous les sens : à renifler (« l'odeur » des pots, de la pluie), à goûter (« les bistrots »), à écouter (« le bruit »), à admirer (« les couleurs»). Odeurs, bruits, couleurs, même si pas toujours agréables, construisent ensemble l'identité d'une ville unique. Vivre dans une ville qu'on aime se révèle un privilège, et cela vaut aussi pour Thessalonique ; il y a en effet des jours qui « σε έπειθαν ότι να ζεις εδώ ήταν προνόμιο, όχι φυλακή και κατάρα<sup>686</sup> ». Dans *Χορεύουν οι ελέφαντες* (*Dansent les éléphantés*) de Sofia

---

<sup>683</sup> Franck Linol, *Matin de cendre*, cit., p. 188.

<sup>684</sup> *Idem*, *La morsure du Silence*, cit., p. 122.

<sup>685</sup> Joël Nivard, *Solo pour une nocturne. Dans Limoges la Noire*, cit., pp. 67-68.

<sup>686</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « te convainquait que vivre ici était un privilège, pas une prison et une malédiction ». Sofia Nikolaïdou, *Χορεύουν οι ελέφαντες*, cit., p. 340.

Nikolaïdou on trouve une exaltation de la vie et des caractéristiques de la ville que seulement les Thessaloniens connaissent :

ποιος από τα τζιμάνια με τις περίοπτες διατριβές στην Αμερική ήξερε τι θα πει να περπατάς στην ανήλιαγη Προξενού Κορομηλά και να σκάει μύτη το ηλιοβασίλεμα απ' τις παρόδους; Ποιος είχε δει τον Θερμαϊκό να πιτσιλάει φως, μεσημεριάτικα, μέσα απ' τα τζάμια σχολικού κτιρίου; Και ποιος, παρακαλώ, είχε το τάλαντο να αποτυπώσει το γκρίζο της πόλης, υπό βροχή, στην παλιά παραλία; [...]. Χρώμα που γνώριζαν οι θεσσαλονικείς, που μπορεί να σιχτιρίζουν τη μουρούχλα της πόλης, αλλά αν τους διακτινίζεις στις Μαλδίβες, θα άρχιζαν της ανίερης συγκρίσεις και τις γκρίνιες για την κουραστική ηλιοφάνεια<sup>687</sup>.

Thessalonique se transforme en une ville idéale, plus belle de « l'Amérique » et des « Maldives », une ville qui, dans ses particularités, se révèle être parfaite. La promenade dans Thessalonique est pour Andreas Anagnostou, le détective d'Argyris Pavliotis, un médicament ; toutes les faiblesses de la ville, les ordures, les mauvaises odeurs n'existent plus, et il avance, la pensée sur la mer :

Σχεδίαζε να φτάσει στη Δημητρίου Γούναρη, τον ηρεμούσε η κατεβασιά στον πεζόδρομο, κι ας έζεχνε η βρωμιά· αυτός δεν πρόσεχε τις γλιτσιασμένες τσιμεντόπλακες, τα πεταμένα σκουπίδια, τους Πακιστανούς που μπούκωναν την αέρα με αρωματικά στικ και διαύλιζαν την Ευθαλία. Έβλεπε μόνο τη θάλασσα, τα κύματα που στραφτάλιζαν, τον ανοιχτό ορίζοντα στο βάθος. Αυτή η βόλτα ήταν το ντεπόν του, τα δευτερόλεπτα που χάριζε στον εαυτό του<sup>688</sup>.

Le regard sur la mer hypnotise le détective, qui semble accéder à une dimension onirique, jusqu'à ce que les klaxons ne le reportent à la réalité : « Με συνέφεραν ζωηρά και παρατεταμένα κορναρίσματα. Ο δρόμος μπροστά μου είχε ανοίξει, μα με το να κοιτάζω τη

---

<sup>687</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Qui des personnes avec des thèses émaillées en Amérique savait quoi voulait dire marcher dans la rue Proxenos Koromila ensoleillé et se mettre le nez dans les ruelles? Qui avait vu le Thermaïkos projeter de la lumière à travers la vitre d'un bâtiment scolaire à midi? Et qui, s'il vous plaît, avait le talent de capturer la ville grise sous la pluie sur la vieille plage? [...]. Une couleur que connaissaient les Thessaloniens, qui pourraient ternir la boue de la ville, mais si vous les éclaboussez aux Maldives, ils commenceraient par des comparaisons frivoles et des gémissements sur le soleil fatiguant ». *Ibid.*, p. 117.

<sup>688</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il prévoyait d'atteindre Dimitrios Gounaris, la descente dans la rue piétonne, et de laisser la saleté gêner ; il n'a pas prêté attention aux dalles de ciment, aux ordures déversées, aux Pakistanais aspergeant l'air de parfum. Il ne voyait que la mer, les vagues se tordre, l'horizon ouvert au loin. Ce trajet était sa décharge, les secondes qu'il se donnait ». *Ibid.*, p. 116.

θάλασσα δεν το είχα πάρει χαμπάρι<sup>689</sup> ». Même l'odeur du smog de place Sainte Sophie se distingue, si on a la chance d'être Thessalonicien !

Το καυσαέριο της Αγίας Σοφίας έχει άλλη μυρωδιά, ξεχωρίζει. Αν το έχεις συνηθίσει στα πνευμόνια σου, δεν ξέρεις τι να κάνεις με την εξοχή. Μπορεί και να' χει δίκιο η γιαγιά που θεωρεί την Αγια-Σοφιά ομφαλό. Άμα άρπαζε κανείς τον διαβήτη, εδώ θα κάρφωνε το κέντρο της πόλης<sup>690</sup>.

Parfois être Thessalonicien est synonyme d'être poète, puisque les beautés de la ville sont interminables :

Λίγα μέτρα πιο πάνω, ήταν γεμάτη η περιοχή με παραδοσιακά, μερακλίδικα και εξαίρετους ψαρομεζέδες. Οι ρυθμοί τούτης της πόλης, [...] είναι τέτοιοι, ώστε να μπορούμε πολύ συχνά να νιώθουμε σαν ποιητές, αφού έχουμε την άνεση να βρίσκουμε και να βλέπουμε παντού τις ατέλειωτες ομορφιές της<sup>691</sup>.

Fenia Papalouka, collaboratrice d'Andreas Anagnostou, dit certaines fois : « παραξενεύομαι όταν διαπιστώνω πόση Θεσσαλονίκη κρύβω μέσα μου. Πόσο αγαπώ αυτή την πόλη<sup>692</sup> ». Thessalonique devient partie d'elle-même, dans une identification totale entre la ville et le détective. Dans un autre roman de Pavliotis, *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»* (*Organisation secrète "Tetraktys"*), il y a une référence intertextuelle à un poème de Giorgos Ioannou qui arrive à identifier l'Éptapyrgio, autre monument fondamental de Thessalonique, avec son corps :

«Κάπου εδώ ίσως καθόταν ο Γιώργος Ιωάννου όταν έγραφε εκείνο το περίφημο κείμενο “Με τα σημάδια της επάνω μου”».

---

<sup>689</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « J'ai été reveillé par un klaxon animé et prolongé. La route devant moi était ouverte, mais en regardant la mer je ne l'ai pas remarqué ». Argyris Pavliotis, *Ολέθριος δεσμός*, cit., p. 64

<sup>690</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Le gaz d'échappement de Sainte-Sophie a une autre odeur, il se démarque. Si vous vous y habituez dans vos poumons, vous ne savez pas quoi faire de la campagne. La grand-mère qui considère Sainte-Sophie comme un nombril a peut-être raison. Si vous deviez attraper le diabète, voici le centre de la ville ». Sofia Nikolaïdou, *Χορεύουν οι ελέφαντες*, cit., p. 172.

<sup>691</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « À quelques mètres au-dessus, la zone était pleine de locaux d'apéritifs traditionnels, délicieux et excellents. Les rythmes de cette ville, [...] sont tels que nous pouvons très souvent nous sentir comme des poètes, puisque nous avons le confort de trouver et de voir partout ses beautés infinies ». Argyris Pavliotis, *Ολέθριος δεσμός*, cit., p. 91.

<sup>692</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Je me fâche quand je vois combien Thessalonique se cache en moi. Combien j'aime cette ville ». *Idem*, *Ο ποινικολόγος. Έγκλημα στον Παρατηρητή*, cit., p. 94.

Με διέκοψε και μίλησε με θέρμη.

«Καθόταν στο Επταπύργιο, με το οποίο παρομοιάζει το κεφάλι του».

Και συνέχισε σχεδόν ψιθυριστά και νοσταλγικά, με απίθανη άρθρωση, ατενίζοντας τον Θερμαϊκό:

«Παρομοιάζω το σώμα μου με την πόλη αυτή... Μεγάλο Καράμπουρνου είναι σε όλο της το μεγαλείο η μύτη μου, Μικρό Καράμπουρνου το επίμονο πιγούνι μου...»<sup>693</sup>.

D'ailleurs, Giorgia Cantini déclare que Bologne est une ville faite sur mesure pour elle : « Sfoglio il giornale mangiucchiando il panino e penso che io qui ci sono nata, ci vivo, ed è una città che mi calza a pennello come un vestito su misura<sup>694</sup> ». Les lieux ont eux aussi des histoires, des biographies, des vies sociales qui se trouvent directement liées aux vies sociales des individus ; chaque lieu a une voix qui raconte les histoires des personnes et se mêle aux activités humaines.

On voit donc comment l'enquête du crime est enquête de la ville, et cela est aussi enquête de soi, de son identité : en redécouvrant l'identité des coupables, ou en tout cas avec la fin de l'enquête, les détectives redécouvrent aussi l'identité de leur ville. Souvent l'expression d'amour pour la ville est liée à la présence des lieux ou des éléments identitaires, qui renvoient à l'histoire et à la culture des villes considérées. À l'avancer de l'enquête, se lie une rhétorique vantant la ville comme siège symbolique et exemplaire d'une identité collective dont les habitants devraient être fiers. Pierluigi, détective/assassin du roman *Il sogno di volare* (2013) de Lucarelli, déclare son amour pour la ville de Bologne en regardant les Deux Tours :

Si fermarono anche a guardare le Due Torri, in fondo alla strada, arrossate dalla luce del tramonto in perfetto stile cartolina. *Non è vero che non gli vuole più bene nessuno a questa città stava dicendo Pierluigi, io la amo e tutte le volte che sono qui e la vedo così mi si ferma il cuore*<sup>695</sup>.

---

<sup>693</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « "Quelque part ici, peut-être, Giorgos Ioannou était assis quand il a écrit ce fameux texte, 'Avec ses marques sur moi.' »

Il m'a interrompu et a parlé chaleureusement.

"Il était assis à Eptapyrgio, avec lequel il compare sa tête."

Et il a continué à chuchoter presque et avec nostalgie, avec une articulation incroyable, en regardant le Thermaïkos : "Je compare mon corps à cette ville ; le Grand Carabourne est dans toute sa splendeur mon nez, le Petit Carabourne mon menton persistant ». Argyris Pavliotis, *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς», cit.*, p. 175.

<sup>694</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Je feuillette le journal en grignotant le sandwich et je pense que je suis né ici, j'y vis, et c'est une ville qui me va parfaitement comme un tailleur ». Grazia Verasani, *Senza ragione apparente, cit.*, p. 27.

<sup>695</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Ils s'arrêtèrent aussi pour regarder les deux tours, au bout de la rue, rougies par le coucher de soleil en parfait style carte postale. Ce n'est pas vrai que personne ne l'aime plus cette ville, disait Pierluigi, je l'aime et chaque fois que je suis ici et que je la vois, mon cœur s'arrête ». Carlo Lucarelli, *Il sogno di volare, cit.*, p. 227.

L'évocation du quartier tourne à la description touristique ; Bologne sent la carte postale, au titre de décor pittoresque. L'image des Deux Tours de Bologne fait son apparition dans le roman *Questo è il mio sangue* de Matteo Bortolotti :

Uno squarcio di sole divideva la città da est a ovest. Le Due Torri sembravano un compasso ficcato per terra con le punte verso l'alto. Tenevano la misura esatta dell'apertura fra le nuvole<sup>696</sup>.

Si les Tours semblent diviser la ville en deux parties, et le soleil et les nuages renforcent cet impression, dans *Mala suerte* de Marilù Oliva une des Tours parait aussi avoir un lien direct avec le ciel :

La Torre degli Asinelli assedia il cerchio della città ritagliato dai viali, il cocuzzolo merlato strimpella un cielo cupo. Che poi, a salirci sopra, quella torre così alta non è<sup>697</sup>.

Le Neptune semble se personnifier dans le roman à qui est dédié même le titre, *Alle spalle del Nettuno (Aux épaules du Neptune)* de Roberto Carboni, dans une Bologne qui sent la tradition :

Le bancarelle dei mercatini rionali si riempivano di uva, melagrane e bottiglie di vino rosso. Gli strilli dei venditori inseguivano la gente mescolandosi all'odore di muschio, dentro i vicoletti del centro storico.

Il Nettuno, imperterrito, vigilava su tutta la piazza<sup>698</sup>.

Pareillement, dans les mots de Giorgia Cantini, Bologne devient une série de macro-signatures identitaires pour la ville et ses habitants, pour les touristes et les architectes, avec pour mission de perpétuer et de renouveler l'identité visuelle de la ville, c'est-à-dire, comme les appelle Isabella Pezzini, des « monumenti-logo<sup>699</sup> » :

---

<sup>696</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Un aperçu du soleil divisait la ville d'est en ouest. Les deux tours ressemblaient à une boussole collée au sol avec les pointes vers le haut. Ils ont gardé la mesure exacte de l'ouverture dans les nuages ». Matteo Bortolotti, *Questo è il mio sangue*, Mondadori, Milano, 2005, p. 207.

<sup>697</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « La Tour des Asinelli assiège le cercle de la ville coupé des avenues, la couronne crénelée gratte un ciel sombre. Quoi donc, pour y grimper, cette tour n'est pas si haute ». Marilù Oliva, *Mala suerte*, cit., p. 17.

<sup>698</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Les étals des marchés locaux étaient remplis de raisins, de grenades et de bouteilles de vin rouge. Les cris des vendeurs chassaient les gens se mêlant à l'odeur de mousse, dans les ruelles du centre historique.

Le Neptune, intrépide, veillait sur toute la place ». Roberto Carboni, *Alle spalle del Nettuno*, cit., p. 45.

<sup>699</sup> Cf. Isabella Pezzini, « Visioni di città e monumenti-logo », dans Gianfranco Marrone, Isabella Pezzini (éds.), *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, cit., pp. 39-48.

Chissà cosa ti è rimasto, Marcel, dei trentacinque chilometri di portici, della fontana del Nettuno, della *Madonna col Bambino* di Nicolò dell'Arca, della chiesa di San Francesco in stile gotico, della Torre degli Asinelli, della Garisenda<sup>700</sup>.

Comme Limoges dans les photographies, que regarde Cosima, de la ville à la fin du XIXe siècle et au tout début du XXe :

Les principaux monuments s'y trouvent représentés : la mairie, la cathédrale, le tribunal, le musée Adrien Dubouché, l'escalier de majesté du jardin d'Orsay, le pont Saint-Etienne, et aussi des avenues, des ronds-points, des squares<sup>701</sup>.

Pour Thessalonique, les lieux identitaires par excellence sont l'Olympe et la Tour Blanche, qui s'érige à l'autre côté du port, comme dans le roman *Το επικηρυγμένο πρόβλημα* (*Le problème effronté*) de Argyris Pavliotis : « Φαίνονταν στο βάθος το λιμάνι ολοφώτεινο, τα πλεούμενα στη θάλασσα, και ο Λευκός Πύργος μπροστά από τη λεωφόρο Νίκης [...]»<sup>702</sup> ». Andreas Anagnostou, dans les romans qui le voient protagoniste, aime regarder l'Olympe, et sa grandeur est pour lui un point de repères fondamental :

[...] φυσούσε και έκανε κρύο τσουχτερό. Όμως είχε μια σπάνια καθαρότητα και ορατότητα. Η απέναντι ακτή είχε τόσο πλησιάσει, που διακρίνονταν καθαρά δέντρα και σπίτια. Όσο για τον Όλυμπο, φαινόταν, έστω και αμυδρά, το κάτασπρο, συννεφοστεφανωμένο μεγαλείο του<sup>703</sup>.

La majesté de l'Olympe enneigé, qui émerge derrière l'image du port, est reprise avec des mots pareils dans le roman *Το επικηρυγμένο πρόβλημα* (*Le problème effronté*) :

---

<sup>700</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Qui sait ce qu'il te reste, Marcel, des trente-cinq kilomètres d'arcades, de la fontaine du Neptune, de la Vierge à l'enfant de Nicolò dell'Arca, de l'église de San Francesco de style gothique, de la tour des Asinelli, de la Garisenda ». Grazia Verasani, *Velocemente da nessuna parte*, cit., p. 9.

<sup>701</sup> <sup>701</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, cit., p. 60.

<sup>702</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « À l'arrière-plan, le port brillant, les naves dans la mer et la Tour Blanche en face de l'avenue Niki ». Argyris Pavliotis, *Το επικηρυγμένο πρόβλημα*, cit., p. 59.

<sup>703</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « il soufflait et il faisait froid. Mais il avait une clarté et une visibilité rares. La rive opposée était si proche que des arbres clairs et des maisons étaient visibles. Quant à l'Olympe, il était évident, quoique faiblement, sa majesté blanche couronnée de nuages ». *Idem*, *Ο ποινικολόγος. Έγκλημα στον Παρατηρητή*, cit., p. 32.

Τι θαύμα ήταν αυτό; Πάντα ήταν τόσο όμορφα; Ο μπάτης ανέβαινε χαρούμενος από τη θάλασσα, φορτωμένος δροσιά και ιώδιο. [...]. Τα πλεούμενα και στο βάθος ο Όλυμπος, χιονισμένος και μεγαλοπρεπής<sup>704</sup>.

Dans le roman *Παράξενοι ελκυστές* (*Etranges attracteurs*) le detective avoue : « Δεν ήταν η πρώτη φορά που, ατενίζοντας τον Όλυμπο, μου έρχονταν σκέψεις σχετικές με αυτόν και τους συμβολισμούς του<sup>705</sup> ». Et après, vers la fin du roman, il se trouve de nouveau à regarder l'Olympe : « Στο βάθος το Μεγάλο Βουνό, ο Όλυμπος, μέσα στη πρωινή αχνή, μεγαλόπρεπος, μυστηριώδης και απρόσιτος. Τον ατένισα ώρα πολλή. Και πέταξε το μυαλό μου στα παλιά<sup>706</sup> ». Le verbe utilisé, « ατενίζω » (« regarder », « admirer ») est le même. L'Olympe devient occasion de réfléchir sur la symbologie, la mythologie, les fondements de l'identité grecque. Dans *Ο ποινικολόγος. Έγκλημα στον Παρατηρητή* (*Le criminologue. Crime à l'Observateur*), le regard de l'Olympe suffit à résumer la vie de Grec d'Andrea :

[...] να δει τη θάλασσα και τον ουρανό, τους γλάρους και τις ψαρόβαρκες, να φυσήξει λίγος Βαρδάρης να καθαρίσει την ατμόσφαιρα για να 'αντικρίσει την ολόλευκη κορυφή του Ολύμπου, και μετά ας πεθάνει [...]<sup>707</sup>.

Et dans *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»* (*Organisation secrète "Tetraktys"*), il est le prétexte qui permet à l'être du détective de se livrer :

Στο βάθος ο Όλυμπος μεγαλόπρεπος μέσα στην αχλή του. Είχε το είναι μου συνδεθεί με το άπειρο και είχε ξεκινήσει η διαδικασία της ψυχικής αποφόρτισης διαμέσου της διαδικασίας της ώσμωσης<sup>708</sup>.

---

<sup>704</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Quel miracle c'était! Ont-ils toujours été si beaux? La brise se levait heureuse de la mer, chargée de fraîcheur et d'iode. [...]. Les naves et en arrière-plan l'Olympe, neigé et majestueux ». *Idem, Το επικηρυγμένο πρόβλημα, cit.*, p. 332.

<sup>705</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Ce n'était pas la première fois que, en regardant l'Olympe, m'arrivaient des pensées sur lui et sur son symbolisme ». *Idem, Παράξενοι ελκυστές, cit.*, p. 193.

<sup>706</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Dans les profondeurs la Grande Montagne, l'Olympe, dans le brouillard du matin, majestueux, mystérieux et inaccessible. Je l'ai regardé longuement. Et ça me ramena l'esprit à l'ancien ». *Ibid.*, p. 371.

<sup>707</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « voir la mer et le ciel, les mouettes et les bateaux de pêche, souffler un peu de Vardaris pour nettoyer l'atmosphère pour voir le sommet tout blanc de l'Olympe, puis il pouvait aussi mourir ». *Idem, Ο ποινικολόγος. Έγκλημα στον Παρατηρητή, cit.*, p. 102.

<sup>708</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « En arrière-plan, l'Olympe est majestueux dans sa brume. Mon être était connecté à l'infini et le processus de décharge mentale avait commencé par le processus d'osmose ». *Idem, Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς», cit.*, p. 309.

Si le symbole de Bologne sont les deux Tours et l'identité de Thessalonique prend la forme de l'Olympe et de la Tour Blanche, pour Limoges le marqueur identitaire par excellence est la gare des Bénédictins. Loin d'être un non-lieu de déplacement anonyme, elle est un marqueur de fierté locale, un élément qui introduit un certain ordre dans la ville, parce qu'elle crée une frontière qui permet aux personnages de se situer, ou parce qu'elle fonctionne comme un élément structurel essentiel dans la zone environnante, ou parce qu'elle offre une image emblématique de la ville<sup>709</sup> :

Ils sortirent de la gare. Lily et ses enfants s'arrêtèrent sur le parvis et contemplèrent le jardin du Champ-de-Juillet. - Ouah ! Ça faisait longtemps ! Limoges ne change pas... tu sais, je suis contente d'être ici<sup>710</sup>.

Dans *Matin de cendre* de Franck Linol, l'inspecteur Dumontel aime la gare des Bénédictins :

Dumontel aimait cette gare comme tant de Limougeauds. Il profitait de la moindre occasion pour rechercher un détail dans l'architecture qu'il n'aurait pas encore remarqué. Il considéra les cariatides en stuc représentant quatre régions. Il nota alors que celle de la Bretagne avait le corps voilé tandis que celle de la Gascogne montrait ses fesses. Étrange<sup>711</sup>.

L'observation des détails ignorés suggère au détective de nouvelles lectures de l'histoire ou de la politique de la ville. La gare est mentionnée dans plusieurs romans comme dans *Les Coutures* de Serge Vacher :

Varenne s'est défoncé comme une bête en 1926 quand il a sculpté ces moulures, ces personnages de pierre : Cérès et Mercure, nus comme ma main, regardent passer les voyageurs pressés comme autant de fourmis besogneuses.

Le dôme, trente et un mètres de hauteur, couverture de cuivre vert teinté de gris, reconstruit à l'identique par des types très soigneux, protège l'ensemble et prête son flanc au campanile, amer flamboyant qui du haut de ses soixante mètres donne l'heure exacte aux quatre points cardinaux. Où qu'on soit dans la cité, c'est un phare qui nous guide dans l'espace et dans le temps.

---

<sup>709</sup> Cf. Paul Connerton, *Come la modernità dimentica*, cit., p. 34.

<sup>710</sup> Franck Linol, *La morsure du Silence*, cit., pp. 156-157.

<sup>711</sup> *Idem*, *Matin de cendre*, cit., pp. 234-235.

Grandiose !<sup>712</sup>

Elle l'est aussi dans *La Cinquième Victime* de Franck Linol :

Ce n'était pas d'une église qu'il s'agissait mais bien de la gare de Limoges ! La fameuse gare des Bénédictins ! Dumontel l'avait fréquentée des centaines de fois ces vingt dernières années ! La fin de sa construction datait de 1929 et c'est l'architecte Roger Gonthier qui avait dirigé les travaux. Les verrières du maître verrier Francis Chigot apportaient une luminosité impressionnante au grand hall. Le campanile, haut de soixante-sept mètres, sur lequel des drapeaux rouges flottaient en 1968, surveillait la ville tel le phare de la Jument à Ouessant qui avertit les marins des dangers de l'océan<sup>713</sup>.

Serge Vacher lie ainsi la destinée de la gare des Bénédictins, ravagée par un incendie en 1998, à la force ouvrière et militante de la ville<sup>714</sup> :

Depuis 1860 qu'elle règne -ouais, règne !- sur la ville, c'est la première tuile sérieuse qu'elle a dû affronter et plus d'un Limougeaud aurait donné une bonne part de son fromage perso pour garder le monument. Ne serait-ce que pour revoir flotter un de ces drapeaux rouge ou noir que des prolos déterminés avaient en leur temps collés contre l'horloge au sommet du campanile<sup>715</sup>.

À travers l'image de la gare, l'identité limousine s'affirme ainsi comme paysanne et populaire, attachée à des valeurs telles que l'accueil, le militantisme, l'art de vivre. Comme l'expliquent Thomas Bauer et Claude Filteau, le Limousin « dissimule ses valeurs profondes dans l'apparent manque de relief de ses paysages ou dans le quotidien de ses habitants aux vies 'minuscules'<sup>716</sup> ». La géographie intérieure des écrivains transfigure un terroir réel en un double littéraire<sup>717</sup>, qui permet la participation à la conscientisation et à la consolidation d'une revendication identitaire. Les romans noirs limousins offrent ainsi une lecture plus complexe de l'identité spécifique de la région par rapport aux correspondants bolognais et thessaloniens. Traditionnellement, le Limousin est une terre de gauche et de résistance (à Limoges on a la création de la CGT). Comme on a vu, on peut saisir l'image d'une région entre permanence et

---

<sup>712</sup> Serge Vacher, *Les coutures*, cit., p. 39.

<sup>713</sup> Franck Linol, *La cinquième victime*, cit., pp. 211-212.

<sup>714</sup> Cf. Natacha Levet, « Noirs desseins en Limousin », cit., p. 118.

<sup>715</sup> Serge Vacher, *Les coutures*, cit., p. 11.

<sup>716</sup> Thomas Bauer, Claude Filteau, « Introduction », dans Thomas Bauer (éd.), *L'écrivain et son Limousin. Etudes sur l'Appartenir*, cit., p. 8.

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 12.

modernité, mise à mal économiquement par la disparition du monde ouvrier et les crises subies par le monde agricole, mais qui cultive une résistance aux diktats nationaux et européen à la mondialisation, dans une forme de nouveaux militantismes<sup>718</sup>. Les romans limousins ont pour objectif la revendication et la valorisation de l'identité limousine contre une culture dominante, uniformisée par la mondialisation, contre laquelle Gilles Bonneaud, dans *Le blues de l'équarrisseur* de Serge Vacher, lutte constamment :

[...] quelques lectures, quelques rencontres, un solide ancrage en terre limousine, l'avaient amené à considérer la société libérale de consommation comme un carcan qui, s'il ne se passait rien, finirait par nous donner un monde d'une uniformité totale, dans lequel seuls émergeraient la langue anglaise et Coca-Cola<sup>719</sup>.

La globalisation devient, aux yeux du jeune homme, « un carcan », une maladie qui menace les particularités locales et risque de détruire le visage et les traditions du Limousin. L'écriture modifie les rapports entre le sujet et l'objet, elle transforme la réalité en représentation, facilitant le passage de l'implicite à l'explicite. C'est pour cela que les romanciers de Limoges, selon Thomas Bauer et Claude Filteau,

ont toujours participé à la conscientisation et à la consolidation d'un certain 'esprit' des lieux. Si leurs œuvres prennent racine dans un microcosme territorial, les témoignages qui s'y rattachent constituent en retour des productions structurant les perceptions collectives<sup>720</sup>.

Cet ancrage profond dans le Limousin, territoire et microcosme précis, est bien évident dans les mots de Cosima Young, qui se présente au début du roman et sa description est indivisible de la présence de la ville, véritable itinéraire pas seulement physique mais intérieur :

Je m'appelle Cosima. Je suis née à Limoges en 1988 et y ai toujours vécu. Je connais cette ville comme ma poche. Je m'y déplacerais les yeux fermés sans m'y égarer. Ma propre histoire est inscrite en filigrane dans des quartiers, dans des rues, dans des maisons. C'est mon itinéraire à moi, comparable à nul autre. C'est mon histoire<sup>721</sup>.

---

<sup>718</sup> Natacha Levet, « Noirs desseins en Limousin », *cit.*, p. 119.

<sup>719</sup> Serge Vacher, *Le blues de l'équarrisseur*, *cit.*, p. 57.

<sup>720</sup> Thomas Bauer, Claude Filteau, « Introduction », *cit.*, p. 7.

<sup>721</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, *cit.*, p. 21.

Elle voit sa vie en parallèle avec la vie de la ville :

Une part de moi procède à un état des lieux. Un état de moi-même. Mon passé contenu dans cette architecture froide et mon présent dans cette salle de lecture où je n'aurais jamais pensé pénétrer un jour<sup>722</sup> .

Parfois, même l'identité chrétienne de Bologne (catholique) et de Thessalonique (orthodoxe) semble être présente, même si c'est en arrière-plan. En fait, il y a un point dans les romans où les pas du détective arrivent devant une église. Si les pas d'Andreas Anagnostou dans *Παράξενοι ελκυστές* (*Etranges attracteurs*) « τον έφεραν μπροστά στην Παναγία Δεξιά<sup>723</sup> », dans *Questo è il mio sangue* (*Ceci est mon sang-* titre qui de plus renvoie directement à la liturgie religieuse), Walter, prêtre ex-criminel

aveva attraversato piazza Maggiore sulla via che porta alla grande "V" formata dalle Due Torri e si era trovato davanti la chiesa. Santa Maria della Vita, una piccola chiesa fra via delle Pescherie e via Clavature [...]<sup>724</sup>.

L'agence "Walter Bonetti (e Bruno). Investigazioni Bologna", dans l'homonyme roman, se trouve en place San Martino. Le narrateur observe: « La chiesa proprio lì di fronte: se sei nei guai sperare non fa mai male<sup>725</sup> ». Si la perspective de Bologne semble plus laïque – on parle plus généralement d'espoir et pas de foi religieuse – Thessalonique apparaît comme une ville très attachée aux valeurs chrétiennes: « οι κωδωνοκρουσίες στη σχεδόν θεοκρατούμενη Θεσσαλονίκη μας ηχούν πολύ συχνά και ενίοτε για ψύλλου πήδημα<sup>726</sup> ».

La culture de la ville et de son identité passe aussi par les noms des quotidiens et des journaux qui voient souvent les protagonistes comme employés dans leur rédactions. Dans *Asile zéro* Charlotte, rédactrice de la revue *Architextures*, qui se propose de réactiver les liens humains avec l'architecture du terroir, « parle de la culture comme d'une richesse à préserver à tout prix, et surtout à nourrir ; un domaine à la valeur inestimable qui a forgé de tout temps

---

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>723</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « ils l'ont amené [C'est devant Notre-Dame de la droite] ». *Idem, O ποινικολόγος. Έγκλημα στον Παρατηρητή*, cit., p. 97.

<sup>724</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « il avait traversé la Piazza Maggiore sur la route menant au grand "V" formé par les Deux Tours et s'était retrouvé devant l'église. Santa Maria della Vita, une petite église entre via delle Pescherie et via Clavature ». Matteo Bortolotti, *Questo è il mio sangue*, cit., p. 147.

<sup>725</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « L'église juste en face: si vous avez des ennuis, l'espoir ne fait jamais de mal ». Roberto Carboni, *Agenzia Bonetti (e Bruno) Investigazioni Bologna*, cit., p. 11.

<sup>726</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « les cloches sonnantes dans la presque théocratique Thessalonique sonnent très souvent et parfois pour un saut fugace ». Argyris Pavliotis, *Παράξενοι ελκυστές*, cit., p. 12.

notre identité et qui continue de le faire [...] <sup>727</sup> ». Si Max Loringier dans *Carole, je vais te tuer !* travaille pour *L'Echo du Limousin*, Elisa Guerra essaie de se faire un chemin comme journaliste dans la revue *Lacittà (Laville)*.

La ville du crime, dangereuse comme on a vu au début, est donc aussi un lieu à aimer, qui derrière l'apparence de lieu sans identité et indéfinissable, conserve encore les traces d'une identité qui se perd dans une vision générale mais qui survit dans l'âme et les souvenirs de l'individu.

#### 2.4.3. La fin de l'enquête : retour aux origines et fusion avec la ville

On a vu comment le détective découvre que la ville contemporaine, derrière les apparences, conserve des traces de la permanence, de la tradition, pas seulement au niveau universel mais aussi au niveau personnel des personnages qui bougent dans les pages des romans noirs contemporains.

L'oscillation entre permanence et modernité est transposée avec facilité par le retour d'un personnage dans sa ville d'origine, thème exploité surtout dans les romans de Limoges. C'est le cas de Dumontel et de Lily chez Franck Linol, de Joss dans Joel Nivard.

Franck Dumontel retourne dans sa ville natale « après une carrière épuisante dans le 6<sup>e</sup> arrondissement de Paris <sup>728</sup> » ; il laisse sa copine Elsa dans la capitale française et il retourne vivre avec sa femme Marie. Pendant l'enquête de *La onzième carcasse*, il reconnaît que terminer l'enquête signifie récupérer ses origines :

Alors ? dit Dumontel.

- Rien, je suis libre. Et j'ai toujours l'intention de revenir dans ta ville. Tu sais que j'y ai mes racines et que je dois terminer mon enquête pour retrouver mes origines... <sup>729</sup>

Pareillement Lily, la jeune femme allemande protagoniste de *Matin de cendre* déclare « Je suis à Limoges pour chercher mes origines <sup>730</sup> » : sa grand-mère a vécu là-bas pendant la guerre. Le seul témoignage de sa grand-mère est la photographie d'une jeune femme « avec une gare en arrière-plan. Une belle architecture avec le dôme et le beffroi recouverts d'un cuivre

---

<sup>727</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, cit., p. 183.

<sup>728</sup> Franck Linol, *Rendez-vous avec le tueur*, cit., p. 15.

<sup>729</sup> *Idem*, *La onzième carcasse*, cit., p. 25.

<sup>730</sup> *Idem*, *Matin de cendre*, cit., p. 252.

vert. Il ne m'a pas fallu longtemps pour découvrir qu'il s'agissait de celle de Limoges...<sup>731</sup> ». C'est la gare de Bénédictins, qui encore une fois identifie la ville et résume en elle les racines des personnages. Dans le roman *Dernière sortie avant la nuit*, Joss retourne à Limoges, où il a passé sa jeunesse, après vingt ans, parce qu'un ami vient de perdre la vie, abattu par arme à feu en pleine rue. Le retour aux sources lui fait espérer de retrouver, par-delà les perturbations apportées par la ville, l'ordre normal des choses, « les repères ». Son sentiment d'identité ressuscite en lui, lorsqu'il jouit de la vue de la lumière de sa ville d'origine, qui ne semble pas changée, tout semble être encore à sa place :

Il fait le temps qu'il faut, celui qui colle tellement à la lumière de la ville. De cette ville en particulier. Cette lumière monochrome qui gomme les nuances pour n'en faire plus que cette couleur fanée au gout désuet de pluie et de vent. Il s'imprègne de cette lente résurgence qui s'insinue en lui. Retrouver les repères.

Il est là.

De retour.

Et si ce n'était le temps passé, il pourrait un instant s'attendrir et se persuader que rien n'a vraiment changé<sup>732</sup>.

La ville elle-même devient liquide, glissante : tout coule et rien de fixe ne se distingue. À travers un processus d'amincissement de l'ego et de l'environnement, en revoyant les lieux de sa ville, Joss revit les années qu'il y a passées. Il espère se retrouver, mais cette impression n'est qu'un agréable instant d'illusion, une « persuasion » comme il dit : Joss retourne à la réalité et la douleur à son dos lui rappelle que le temps est passé, qu'il n'est plus jeune :

Putain vieillir. Il ne s'y fera jamais. Il va face la nuit. La vue domine la ville qui étale les ombres de ses quartiers résidentiels au-delà des limites du périphérique. D'ici, de cette hauteur, il pourrait se croire le maître de la ville. La médiathèque francophone en vis-à-vis est éteint [...]. La pierre sombre de l'hôtel de ville alterne dans son éclairage sophistiqué, l'ombre et la lumière donnant une impression de relief à la surface pleine de la façade. En bas, descendant vers la Vienne, les avenues Georges-Dumans et de la Révolution sont encore saturées d'automobiles bien que l'heure soit avancée. Il se sent bien. Vieux mais bien<sup>733</sup>.

---

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>732</sup> Joël Nivard, *Dernière sortie avant la nuit*, cit., pp. 16-17.

<sup>733</sup> *Ibid.*, pp. 10-11. La même sensation de domination de la ville du haut est commune aussi aux personnages de Franck Linol, comme Alex Vernher : « Il grimpa au ralenti. Lorsqu'il atteignit le toit, il s'y hissa sans difficulté. Il contempla les scintillements de la ville. L'impression de dominer le monde lui donna un frisson le long de la colonne vertébrale ». Franck Linol, *Carole, je vais te tuer !*, cit., pp. 65-66.

La description est construite de manière circulaire : elle commence avec les constatations pessimistes « Putain vieillir. Il ne s’y fera jamais », et elle termine avec deux formules contraires : « Il se sent bien. Vieux mais bien ». Un coup d’œil sur Limoges a suffi pour soulager Joss des douleurs de la vieillesse qui le faisaient enrager ; retrouver dans la scène urbaine les repères bien connus (les quartiers, la médiathèque, l’hôtel de ville, les avenues), efface la rage contre le temps. Toutefois, il remarquera que son changement dans le temps se reflète dans sa vision de l’espace : son retour lui fait constater que ce n’est pas seulement la ville qui a changé, mais aussi sa vision sur elle. Comme Fred, dans un autre roman de Nivard, *Little Bighorn*, qui constate que, même si Limoges est atournée par la même lumière grise, les temps ont changé :

Alors que le jour monte sur le campanile de la gare des Bénédictins, pour se perdre quelque part, au-delà de l’ardoise des toits.

Vingt ans après, ils veillent la même lumière grise. Les temps ont changé. Les sentiments aussi. Et Lucille n’est pas rentrée<sup>734</sup>.

Temps, sentiments, individus : leur changement va de pair avec le changement de la vision de la ville de la part du protagoniste, qui souvent se rend compte d’être changé, et que la ville aussi a changé à ses yeux. La fin du roman *Dernière sortie avant la nuit* marque aussi la fin de l’aventure limousine de Joss :

Il quitte la ville. Comme s’il n’y était jamais venu.

Jamais revenu.

La tête vide et le corps démolé.

Il n’y a plus rien à faire ici.

Le hall de la gare lui paraît bizarrement calme. Voire désert<sup>735</sup>.

La gare des Bénédictins, emblème de l’identité limousine, est vide, déserte, comme la tête et le corps de Joss, dans une identification totale. Plus il se sent solitaire et isolé, plus elle se vide. Cette figure de la solitude du personnage, à laquelle s’adapte la solitude de son environnement, est classique du roman noir<sup>736</sup> ; comme souligne Vittorio Roda, souvent dans

---

<sup>734</sup> Joël Nivard, *Little Bighorn. Un été en Limousin, cit.*, pp. 317-318.

<sup>735</sup> *Idem, Dernière sortie avant la nuit, cit.*, p. 285.

<sup>736</sup> Cf. Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier, cit.*, p. 23.

les gares de la littérature les personnages quittent non seulement quelqu'un, mais aussi « un'immagine di sé, un proprio profilo consolidato ma non più amato o non più attuale, un vecchio se stesso che si trova a fare i conti con un sé alternativo, e dal confronto esce sconfitto e liquidato<sup>737</sup> ». En fait, Joss comprend que ce n'est pas seulement la ville qu'il doit quitter :

Alors finir.

En beauté.

Avec élégance.

Comme un chien.

Mais de race.

[...]. Ce n'est pas très douloureux. Ça ne dure que quelques infimes secondes. Un goût étrange dans la bouche. Le corps qui bascule dans le vide.

Et le trottoir du quai qui lui saute à la gueule<sup>738</sup>.

La ville a gagné, Joss en est prisonnier. Il ne peut pas fuir, le seul moyen pour le faire est avec des tirs d'arme automatique. On a ainsi la fusion totale : Joss et la ville, sa bouche et le trottoir devient une seule chose. Il se tue, le sens de sa vie se conclut ici, où il a commencé : laisser Limoges, c'est laisser sa vie.

Un cas analogue de fusion entre ville et protagoniste est présent dans le roman *Les coutures* de Serge Vacher, où se mêlent deux histoires parallèles de jeunes hommes qui expriment de manière opposée l'amour pour leur ville : celle de Gilles, qui, à contrecœur, décide de quitter Limoges pour travailler en Alaska, et celle de Guillaume qui, à la différence de Gilles, décide de rester et de s'engager afin que sa ville puisse retrouver son identité. Un troisième point de vue est représenté par les pensées de Lola, la fiancée de Gilles, qui refuse de partir avec lui. Gilles comprend que Lola est très attachée à sa ville et lui dit : « Ne me dis pas que c'est le dôme de cette putain de gare. Ça sert à partir, les gares<sup>739</sup> ». Encore une fois, la gare des Bénédictins, avec son dôme vert, est l'emblème l'identité de la ville, et aussi des limougeauds. Avant de partir, Gilles fait une dernière promenade avec sa fiancée, et les jeunes marchent dans les rues de Limoges, à la recherche des repères fondamentaux de leur vie, toutefois

---

<sup>737</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « une image de lui-même, un propre profil consolidé mais plus aimé ou plus actuel, un moi ancien qui se retrouve face à un moi alternatif, et sort de l'affrontement vaincu et liquidé ». Vittorio Roda, « Stazione », dans Gian Mario Anselmi, Gino Ruoizzi (éds.), *Luoghi della letteratura italiana*, cit., p. 353.

<sup>738</sup> Joël Nivard, *Dernière sortie avant la nuit*, cit., p. 288.

<sup>739</sup> Serge Vacher, *Les coutures*, cit., p. 62.

Au fur et à mesure de la promenade, ils n'ont pu que constater la fuite de leur monde. Inutile de chercher le bac en pierre au coin de la rue René Caillé et de la rue Pressemane ; disparu le gros tilleul au milieu du square ; finis les baby-foot au fond d'un troquet qui n'existe plus<sup>740</sup>.

Le territoire de leurs expériences les plus importantes avait été définitivement détruit, ils ne le retrouvaient plus, car les signes qui constituaient les repères fondateurs de leur identité avaient disparu. C'est aussi pour cela que Gilles, « fatigué, assoiffé, trente ans aux fraises<sup>741</sup> » constate à contrecœur qu'il n'y a « plus d'avenir dans cette région où il était né, dans cette ville, dans ce quartier mort maintenant<sup>742</sup> ». Il aime sa ville mais il exprime son attachement à travers l'éloignement, et il ne trouve autre solution que de partir pour l'Alaska, où un nouveau travail l'attend. Lola, au contraire, n'est pas capable de quitter Gilles autant que Limoges ; face à cette impossibilité, elle ne voit pas d'autre solution que le suicide.

Si Gilles part et Lola se tue, Guillaume, le protagoniste de l'histoire parallèle du même roman, est convaincu de pouvoir rester dans sa ville et de valoriser ses spécificités :

[...] se dit que là est sa vie à lui, là est son monde, et qu'il faudra bien, comme ceux du Plateau, se décider à en faire autre chose que ce tas de matériaux en voie de délabrement<sup>743</sup>.

Les trois cas de Gilles, Lola et Guillaume conduisent à une constatation commune : le lieu le plus vrai est le pays d'où l'on vient, le pays natal<sup>744</sup>. Grace à la valeur affective et symbolique que les personnages portent à leur pays natal, la ville devient espace identitaire intériorisé.

La question du terroir comme source des origines interpelle les êtres qui cherchent à donner du sens à leur existence ; comme l'explique Marc Blancher, « la narration dédouble la question de la conscience des origines : la conscience des origines de la ville se confond souvent avec la conscience de ses propres origines qu'a l'enquêteur. Il appartient à la ville par la façon dont il y évolue<sup>745</sup> ». La transformation de la ville correspond à la transformation du personnages ; les enquêteurs évoluent dans leur ville au rythme

---

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>742</sup> *Ibid.*

<sup>743</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

<sup>744</sup> Cf. Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, cit., p. 157.

<sup>745</sup> Marc Blancher, *Polar et postmodernité*, cit., p. 332.

de l'enquête qu'ils mènent et qui tisse ce que l'on pourrait qualifier de toile spatiale. Mais cette toile spatiale ne se limite pas à la seule acceptation de transposition purement géographique d'une intrigue, elle est aussi et avant tout liée à l'affect des personnages<sup>746</sup>.

Souvent, les personnages qui n'ont jamais changé d'identité se sentent bien dans leur ville, alors que ceux qui ont changé d'identité cherchent toujours à fuir leur ville à moins que leur changement personnel ne les amène à la regarder autrement.

Dans les quatre premiers romans de Petros Martinidis<sup>747</sup>, le protagoniste Dimitris Skouros a une fausse identité et finit en prison, il se sent étouffé par Thessalonique, il cherche à faire face à ses problèmes en la tolérant. En jouant le rôle de détective, il devient assassin et il finit en prison, où il passe quatre ans. Quand il sort, il observe par la fenêtre de la voiture les changements de sa ville :

Κοιτάζοντας έξω, διαπίστωνα τις μεταμορφώσεις της πόλης στην τετραετία. Ένας ανακαινισμένος σιδηροδρομικός σταθμός, μια πλατεία Βαρδαρίου με μεταμοντέρνα αρχιτεκτονήματα και προμοντέρνους τουρίστες και μια οδός Δωδεκανήσου προς το ευτυχώς αμετάβλητο λιμάνι, με το νεοαναγεννησιακό κτίριο του Τελωνείου του. Έπειτα η παλιά παραλία και η απaráμιλλη γοητεία της θάλασσας<sup>748</sup>.

Alors que les bâtiments et les constructions de la ville ont changé (la gare a été « rénovée », la place Vardaris a acquis des « architectures postmodernes »), ses signes distinctifs sont restés immuables (le port « heureusement inchangé », la plage « vieille », le charme de la mer « inégalé »). Le seul élément qui se heurte au décor urbain est représenté par la présence humaine, les touristes qui, à la différence des édifices « postmodernes », continuent à être « prémodernes », probablement à cause de leur comportement irrespectueux. Si on excepte cette remarque négative voilée, la description fournie par Dimitris Skouros, qui coïncide avec le narrateur, souligne les aspects positifs de la ville, sa mise en avant, son charme éternel. Une ville qui, après tout, continue à être, comme on a vu, miroir du personnage, d'un personnage qui a vécu en prison les dernières années et qui fait de retour dans son lieu natal. En fait, il commente : « Για κάποιον που βγαίνει από τη φυλακή, ποια πόλη δεν θα φαινόταν

---

<sup>746</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>747</sup> Il s'agit des romans *Κατά συρροήν*, *Σε περίπτωση πυρκαϊάς*, *Παιχνίδια μνήμης*, *Δεύτερη φορά νεκρός*, qu'on a déjà cités.

<sup>748</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Regardant dehors, j'ai vu la transformation de la ville en quatre ans. Une gare rénovée, une place Vardaris avec des architectures postmodernes et des touristes prémodernes, et une rue du Dodécanèse vers le port heureusement inchangé, avec son bâtiment des douanes néo-Renaissance. Puis la vieille plage et le charme inégalé de la mer ». Petros Martinidis, *Δεύτερη φορά νεκρός*, *cit.*, p. 15.

υπέροχη,<sup>749</sup> ». Dimitris Skouros se réconcilie avec sa vraie identité et avec son rôle de détective, qu'il va reprendre après les années passées en prison, il voit la ville avec de nouveaux yeux, puisqu'il a changé comme personne. En fait, la ville est le terrain d'enquête des détectives mais aussi leur espace vital, et le rapport des personnages avec leur ville est influencé par le rapport qu'ils ont avec eux-mêmes. Dans *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού* (*Crime dans la rue Palaion Patron Germanou*) de Giorgos Polyraakis, Diamantis Georgiou tente de s'échapper sous fausse identité, il se sent mal à l'aise et il voit la ville de manière angoissante : « Η μέρα που περίμενε ξημέρωσε με χαμηλή νέφωση πάνω από τη Θεσσαλονίκη και με αραιή ομίχλη που έκανε τον Διαμαντή Γεωργίου να ανησυχήσει [...]»<sup>750</sup> ». Au contraire Alexis Olmezoglou, protagoniste de la deuxième série de romans de Petros Martinidis<sup>751</sup>, est ce qu'il déclare être, et il voit Thessalonique avec sympathie, il se sent bien dans sa ville. Dans *Μοιραίοι Αντικατοπτρισμοί* (*Reflets du destin*), Thessalonique accompagne Alexis dans ses expériences sentimentales, universitaires (il est un étudiant de doctorat proche de la soutenance de sa thèse), mais aussi dans la nécessité de s'inventer détective. Un rôle difficile, du moment que, parmi les victimes d'un triple assassinat, il y a aussi son père :

ήξερε την πόλη από μωρό, στους δικούς της δρόμους είχε περιπλανηθεί ως μαθητής, στα δικά της κτίσματα είχε κινηθεί ως φοιτητής και ως υποψήφιος διδάκτωρ, στους χώρους του Πανεπιστημίου της γνώρισε τους πρώτους του έρωτες και μία κατάληξη περιπέτειας που παραλίγο να του κοστίσει τη ζωή<sup>752</sup>.

Bébé, puis écolier, étudiant et doctorant : toutes les phases de la vie d'Alexis sont inséparables des endroits de la ville, de ses rues, de ses bâtiments ; d'un quartier à l'autre de la jungle urbaine, la personnalité de l'enquêteur évolue et se complexifie. Pareillement, au fil des années et des événements vécus par Sarti Antonio, l'agent bolognais de Lorian Macchiavelli, nous voyons le tissu urbain grandir et changer au fur et à mesure que la personnalité de notre

---

<sup>749</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Pour quelqu'un qui sort de prison, quelle ville n'aurait pas semblée fantastique? ». *Ibid.*, p. 18.

<sup>750</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Le jour qui attendait a vu naître des nuages bas au-dessus de Thessalonique et un brouillard clairsemé qui a inquiété Diamantis Georgiou ». Giorgos Polyraakis, *Έγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού*, *op. cit.*, pp. 344-345.

<sup>751</sup> Il s'agit des romans *Μοιραίοι αντικατοπτρισμοί*, *Η ελπίδα πεθαίνει τελευταία*, *Ο Θεός φυλάει τους άθεους*, *Χωρίς αποζημίωση*, *Σύρριζα*, qu'on a déjà cités.

<sup>752</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « il connaissait la ville depuis qu'il était un bébé, dans ses propres rues il avait erré en tant qu'écolier, dans ses propres bâtiments il avait bougé en tant qu'étudiant et doctorant, sur le terrain de son Université, il a rencontré ses premières amours et la fin d'une aventure qui lui a presque coûté la vie ». Petros Martinidis, *Η ελπίδα πεθαίνει τελευταία*, *cit.*, pp. 30-31.

héros grandit<sup>753</sup>. Il n'aime pas sa profession, et cette amertume se reflète sur sa vision de la ville ; en fait le brouillard, pour Antonio « sempre nasconde il pericolo. Anche cose belle e liete, ma dietro il muro Sarti Antonio immagina solo il peggio. Il mestiere che ha gli ha tolto il piacere del piacere ». D'ailleurs Varlaud, le commissaire de Joël Nivard, comme Sarti Antonio est en fin de carrière et il n'est pas satisfait de ce qu'il est, il voit sa vie et il ne la reconnaît plus, et il la décrit comme une « débâche de mauvais gout » :

Il regarde face à la fenêtre entrouverte cette débauche de mauvais goût qui s'étend à perte de vue. Au deuxième étage, son point de vue domine les toits des immeubles bas qui cernent le square désert en contrebas et dans le fond du paysage, par temps clair, les clochers des églises de la ville et plus loin encore, le campanile de la gare.

Il se sent vieux Varlaud. Vieux et fatigué. [...] Deux ans encore à tenir dans ce métier qu'il ne reconnaît plus<sup>754</sup>.

Une image très similaire est aussi présente dans un autre roman de Nivard, *Le linceul de l'aube*, où deux personnages regardent la ville par la fenêtre, en fumant :

-On domine la ville.

Ils fument. Par la vitre entrouverte, l'air froid de la nuit entre, tandis que s'échappent les volutes bleues des cigarettes inachevées qui se consomment toutes seules, sur le bord des cendriers. Plus loin, le campanile de la gare des Bénédictins. Avec l'horloge dont on ne parvient pas à distinguer l'heure<sup>755</sup>.

Ces deux descriptions sont caractérisées par plusieurs éléments en commun : la sensation de dominer la ville en la regardant, l'échange d'air qui permet à l'air de la ville d'entrer et à la fumée de sortir et de se fondre avec la ville, mais surtout la présence rassurante du campanile de la gare « plus loin », pilastre identitaire qui survit au fond du paysage, et aussi au fond de la personnalité des personnages, qui se fondent avec leur ville.

La vision de la ville du détective évolue donc main dans la main avec lui-même ; dans la ville, le détective cherche toujours une métaphore de l'existence humaine. Gabriella Turnaturi souligne comment

---

<sup>753</sup> Cf. Luca Ciovi, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, cit., p. 127.

<sup>754</sup> Joël Nivard, *Le linceul de l'aube*, cit., p. 290.

<sup>755</sup> *Idem*, *Le linceul de l'aube*, cit., p. 28.

al mutare degli assetti e delle organizzazioni spaziali, mutino le percezioni dello spazio, del tempo, la percezione dei confini del sé, la soggettività individuale. L'esperienza soggettiva muta con il mutare dello spazio e a sua volta lo trasforma producendo nuove percezioni, nuove interazioni, nuove rivelazioni e nuovi pezzi di sé<sup>756</sup>.

En effet, la ville est un espace génératif de conflits, discours, choix et négociations, elle est le moyen à travers lequel les individus s'expriment, communiquent et interagissent, mais elle est surtout une ressource, une possibilité d'expérimenter soi-même et l'autre<sup>757</sup>. Parfois les moments cruciaux dans la vie des protagonistes sont accompagnés par les changements atmosphériques dans la ville, comme dans *Παιχνίδια μνήμης* (*Jeux de mémoire*) de Petros Martinidis :

Έκανε κρύο, ένας γλομός ήλιος τρυπούσε τα σύννεφα και ένας αβάσταχτος πόνος μου τρυπούσε το στήθος. Άρχισα να περιπλανιέμαι μέσα στην πόλη, μέχρι την πλατεία Αγίας Σοφίας, κι έπειτα άρχισα να κατεβαίνω την Καρόλου Ντηλ<sup>758</sup>.

Les phénomènes atmosphériques accompagnent souvent le changement d'identité des personnages ; dans *Συνάντηση με το χθεσ* (*Rencontre avec le hier*) de Giorgos Polyrakis, le journaliste Orfeas Komninos tombe amoureux de Nafsika et quand Christoforos, le père de Nafsika, lui révèle qu'elle est sa sœur biologique, une tempête s'abat sur la ville :

Ήταν στην οδό Ανθέων όταν οι πρώτες χοντρές σταγόνες έπεσαν στα τζάμια του αυτοκινήτου. Όταν σταμάτησε μπροστά στην πολυκατοικία όπου βρισκόταν το διαμέρισμα του Ορφέα, η καταιγίδα ξέσπασε σε όλη της την ένταση<sup>759</sup>.

Orfeas voit son identité se défaire, son angoisse éclater et se renverser comme une tempête sur la ville entière. Pareillement dans *Asile zéro* de Cyril Herry, la jeune Cosima Young

---

<sup>756</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « le changement des arrangements et des organisations spatiales, modifie les perceptions de l'espace, du temps, la perception des limites du soi, la subjectivité individuelle. L'expérience subjective change avec le changement d'espace et le transforme en produisant de nouvelles perceptions, de nouvelles interactions, de nouvelles révélations et de nouveaux éléments de soi ». Cf. Gabriella Turnaturi, « Di città in città, da romanzo a romanzo. Leggere e narrare le città », *cit.*, p. 34.

<sup>757</sup> *Ibid.*, pp. 31-32.

<sup>758</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il faisait froid, un soleil pâle transperçait les nuages et une douleur insupportable me transperçait la poitrine. J'ai commencé à me promener dans la ville, jusqu'à Sainte-Sophie, puis j'ai commencé à descendre la rue Charles Diehl ». Petros Martinidis, *Παιχνίδια μνήμης*, *cit.*, p. 117.

<sup>759</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « C'était sur rue Antheon lorsque les premières gouttes épaisses sont tombées sur les vitres des voitures. Lorsqu'il s'est arrêté devant l'immeuble où se trouvait l'appartement d'Orphée, la tempête a éclaté dans toute son intensité ». Giorgos Polyrakis, *Συνάντηση με το χθεσ*, *cit.*, p. 229.

vient d'apprendre par sa mère que Pierre, l'homme avec qui elle a grandi, n'est pas son père biologique. Dans ce cas, Limoges devient un endroit anonyme, et la jeune femme semble perdre toute référence spatiale :

J'ai dû me déplacer dans les rues à la façon d'un zombie ou d'une junkie complètement défoncée. Je ne planais pourtant pas. J'évoluais bien sur Terre, dans cette ville, dans ces rues, mais perdue. [...]. Des murs, des immeubles, des quartiers entiers qui partaient en fumée. Une bulle hermétique et opaque se refermait sur moi. Le troquet, le carrefour, la ville entière s'étaient tus. Il n'y avait que ma mère et moi au milieu d'un désert incolore<sup>760</sup>.

Comme Cosima, perdue et confuse, semble soudainement ne plus savoir qui elle est, l'image de la ville change brusquement à ses yeux ; elle devient indistincte (murs, immeubles, quartier « partaient en fumée »), silencieuse (« s'étaient tus »), « incolore ». C'est Cosima mais c'est aussi Limoges : il n'y a plus une véritable distinction entre ville et enquêteur. Éparpillés entre cadavres et poursuites, les éléments de la vie quotidienne s'infiltrèrent dans les récits et construisent un panorama complet de la ville mais aussi du protagoniste qui en elle vit et évolue.

Même si, comme on a vu, la désorientation dans le labyrinthe urbain est fréquente, parfois le détective découvre que sa ville est le seul espace où il peut se sentir sûr de lui et s'orienter avec succès, comme Xavier Pellegrino :

Dentro ogni uomo sono radicate le sue abitudini. Di solito le ignora perché ne è assuefatto. Ma quando anche le scopre, guarda con docilità quel guinzaglio che lo ancora alla sua piccola zolla di mondo sicuro. Uscire dalla propria città è un sistema fantastico per portarle alla luce. Improvvisamente non si riconoscono più i luoghi; gli odori diventano estranei e i sensi perdono l'orientamento<sup>761</sup>.

L'enquêteur devient une sorte de flâneur actif, qui non seulement observe, mais participe à la vie de la métropole, construit le sens d'un lieu, le définissant comme un espace partagé et lié à son identité<sup>762</sup>. Le détective arrive à la solution du crime après avoir erré dans la ville

---

<sup>760</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, cit., pp. 89-91.

<sup>761</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Dans chaque homme sont enracinées ses habitudes. Il les ignore généralement parce qu'il en est accro. Mais quand il les découvre également, il regarde docilement la laisse qui l'attache à sa petite assiette de monde sûr. Sortir de notre ville est un moyen fantastique de les mettre en lumière. Soudain, les lieux ne sont plus reconnus; les odeurs deviennent étrangères et les sens perdent leur orientation ». Roberto Carboni, *Alle spalle del Nettuno*, cit., p. 129.

<sup>762</sup> En fait, le flâneur est une figure nostalgique qui ne symbolise pas seulement la naissance de la ville moderne, mais aussi la destruction de sa maison : en proclamant les merveilles de la vie urbaine, il reconnaît également les changements qui menacent de rendre inutile le piéton oisif.

transformée en labyrinthe—métaphore de l'enquête—et après s'être perdu. Trouver la sortie du labyrinthe ne signifie pas donc seulement, comme le soutient Barbara Meazzi, trouver le coupable<sup>763</sup>, mais aussi—et surtout— (re)trouver ses origines, en prendre conscience et se fondre avec la ville.

#### 2.4.4. Ville détective, ville victime, ville assassine

On a vu comment la ville est métaphore du personnage, et du détective en particulier ; en fait, en lisant la ville pour résoudre un crime, le détective lit parallèlement le vécu des personnages, et aussi son vécu personnel. Francis Lacassin parle du symbolisme de la ville et du rapport entre ville et détective :

Avec ses façades faussement rassurantes ; sa foule d'honnêtes gens dont chacun peut dissimuler un criminel ; ses rues grandes ouvertes à de folles poursuites ; ses entrepôts [...] ; ses palissades fermées sur le mystère [...] ; ses lumières qui trouent la nuit menaçante, la ville est tout à la fois pour le détective sa complice, son adversaire et sa compagne. Elle est le symbole du fantastique tapi sous le masque du quotidien<sup>764</sup>.

Complice, adversaire et compagne : la ville est inséparable du détective qui vit en elle et en découvre toutes les facettes, puisque, comme on a vu, il lit en elle son vécu et ses émotions.

Si la ville est le miroir du détective, elle est aussi métaphore de la victime. En fait, dans les romans noirs de notre corpus, la vie urbaine contemporaine apparaît souvent comme malade et pourrissante. Dans la Thessalonique de Giorgos Martinidis, « ένα ελαφρό βοριαδάκι έφερνε στην πόλη άρωμα αποχέτευσης, σήμα κατατεθέν του Θερμαϊκού<sup>765</sup> », alors que dans *Παράξενοι ελκυστές* (*Etranges attracteurs*) de Argyris Pavliotis Thessalonique, vue d'une haute terrasse, a un visage effrayant : « Πόσο άσχημη έδειχνε με κάθε είδους κεραίες τηλεόρασης να προβάλλουν με ένα σωρό άγνωστα πράγματα να σαπίζουν και να σκουριάζουν, μούχλα, βρομιά και φαντάζομαι δυσοσμιά<sup>766</sup> ». Enrico, protagoniste du roman *Nero bolognese* (*Noir bolognais*) de Roberto Carboni, bouge dans « L'ulcera incancrenita di alcune stradine budello dalle parti

---

<sup>763</sup> Cf. Barbara Meazzi, « Il ventre della città nel giallo contemporaneo: Torino, Bologna e Napoli », *cit.*, p. 126.

<sup>764</sup> Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, *cit.*, p. 15.

<sup>765</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Une brise légère a apporté à la ville un odeur d'égout, marque de fabrique du Thermaïkos ». Giorgos Martinidis, *Από το πουθενά*, *cit.*, p. 34

<sup>766</sup> En français [c'est nous qui traduisons] : « À quel point il semblait mauvais avec tout type d'antennes de télévision qui émergeaient avec tout un tas de choses inconnues à pourrir et à rouiller, moisissure, saleté et je peux imaginer le mauvais odeur ». Argyris Pavliotis, *Παράξενοι ελκυστές*, *cit.*, p. 25.

di via Bellaria<sup>767</sup> ». Ordure, saleté, abandon, miasmes ont un sens de métaphore : la ville répugne. Le thème de l'ordure ne renvoie pas seulement à une idée de maladie ; parfois, il renvoie directement à la mort<sup>768</sup>. Le sentiment d'amertume met en évidence les interrelations entre ville et individu. Dans le roman de Lorianò Macchiavelli et Sandro Toni *Sarti Antonio e l'assassino* (*Sarti Antonio et l'assassin*) Bologne, saturée de miasmes, comme un cadavre en putréfaction, est une ville malade terminale, presque morte :

Nei vicoli stretti del mercato, l'odore di frutta, di verdura, di pesce e del resto si mescola alle schifozze dell'atmosfera e ne viene un odore nauseante. Di una città in coma. O forse già morta, ma lei non lo sa<sup>769</sup>.

Limoges aussi est une ville morte, dans *Le linceul de l'aube* de Joël Nivard :

Il ne croise personne. Les rues sont vides, taillées dans le gris du granit. La ville pue la mort et le matin qui s'amène s'inscrit dans le décor comme le fond d'une scène de théâtre dont on aurait oublié de lever le rideau<sup>770</sup>.

La ville parfois n'offre au lecteur que ses poubelles, l'odeur de mort et des espaces en décomposition, laissant à penser qu'elle se décompose elle-même progressivement<sup>771</sup> :

Elle a encore sur elle l'odeur de là-bas. L'odeur de la cité. Elle entrouvre la vitre de la voiture. L'air qui aussitôt s'insinue est gorgé d'humidité mais ça ne parviendra pas à chasser les miasmes de sa jeunesse<sup>772</sup>.

Par ailleurs, Lucas Champinaud, l'équarisseur de Serge Vacher, déclare être gêné beaucoup plus par la fétidité de la ville que par celle des cadavres des bêtes :

la puanteur des cadavres en décomposition le gênait beaucoup moins que celle des gaz d'échappement, par exemple. [...]. Il avait également du mal à supporter les odeurs qui se

---

<sup>767</sup> En français [c'est nous qui traduisons] : « L'ulcère gangreneux de quelques petites voies intestinales près de Via Bellaria ». Roberto Carboni, *Nero bolognese*, cit., p. 77.

<sup>768</sup> Cf. Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, cit., p. 55.

<sup>769</sup> En français [c'est nous qui traduisons] : « Dans les ruelles étroites du marché, l'odeur des fruits, des légumes, du poisson et le reste se mêle aux laideurs de l'atmosphère et une odeur nauséabonde se dégage. D'une ville dans le coma. Ou peut-être déjà morte, mais elle ne le sait pas ». Lorianò Macchiavelli, Sandro Toni, *Sarti Antonio e l'assassino*, cit., p. 377.

<sup>770</sup> Joël Nivard, *Le linceul de l'aube*, cit., p. 48.

<sup>771</sup> Cf. Estelle Riquois, « L'espace urbain du polar français », cit., p. 589.

<sup>772</sup> Joël Nivard, *Le linceul de l'aube*, cit., p. 234.

dégageaient à l'intérieur des transports collectifs. Les parfums lourds, les odeurs de transpiration, de pieds, de linge sale, d'urine quelquefois, de sexe, lui soulevaient le cœur [...] <sup>773</sup>.

La ville contemporaine est donc aussi une ville de désespoir et de blessures, de pourriture et de mort : victime elle-même.

Toutefois, la ville n'est pas seulement figure du détective et de la victime ; parfois elle est aussi tueuse, assassine. Dans son journal, l'assassin du roman *Orphelines* de Franck Bouysse compare son être à une ville :

Je suis une ville sans feux rouges, traversée par des bolides lancés à pleine vitesse. [...].

Je suis une ville sans âme, un être protéiforme enseveli sous son absence de désir.

[...] Je suis une ville qui ne maîtrise pas ses entrailles. Je connais chaque rue, chaque place, chaque carrefour.

Je suis une toile de fond apprêtée, sur laquelle dansent des couleurs inaccessibles. Je les vois dans l'horizontalité de leurs mouvements. Je les imagine dans la verticalité de leurs déplacements et je ne sais pas ce qui est le pire. Avoir conscience d'être cette ville, sans pouvoir détruire les quartiers insalubres. Avoir conscience que ce qui apparaît est voué à disparaître dans l'instant. Avoir une conscience aiguë du mouvement et de son inutilité. Je suis une ville sans arcades, où les pierres vieillissent plus vite que les êtres, où les chairs se referment sur le béton.

Je suis une ville sans âme, incapable d'extirper une conversation de tout ce bruit <sup>774</sup>.

Le tueur, métaphore, symbole, personnification de tout ce qui est irrationnel, primordial et sauvage encore en nous et dans notre vie, parle de lui comme une ville sans âme. Ce passage reprend la signification de *topos* selon Aristote : le lieu donne forme à un corps et, pourtant, lui confère une identité. Les occurrences des phrases commençant par « je suis » et dont l'attribut est souvent « une ville » montrent que sa faculté de projection trouve son acmé dans une identité éphémère et instable, qui pourtant se rend compte d'« avoir conscience » : il est un « être protéiforme », (« ce qui apparaît est voué à disparaître dans l'instant », « les pierres vieillissent plus vite que les êtres »), caractérisé par un mouvement continu (« mouvements », « déplacement », verticaux et horizontaux ) et par la confusion (« bruit »). D'ailleurs, cette ville sans âme est caractérisée par une nature contradictoire, par des tensions opposées qui coexistent. L'accessibilité incontrôlée, exprimée par des caractéristiques comme « sans feux rouges », « sans arcades », offre l'image d'un espace qui « ne maîtrise pas ses entrailles ».

---

<sup>773</sup> Serge Vacher, *Le blues de l'équarisseur*, cit., p. 86.

<sup>774</sup> Franck Bouysse, *Orphelines*, cit., p. 224.

Toutefois, on aperçoit la coprésence d'un caractère d'inaccessibilité (« couleurs inaccessibles »), de fermeture (« les chairs se referment sur le béton ») et d'impossibilité d'action (« enseveli », « incapable »). La vitesse de déplacement crée aussi bien la personnalité de l'assassin que l'espace urbain en lui-même. L'osmose entre le corps et le paysage est complète ; la ville est un macrocosme qui reflète le microcosme constitué par l'individu—détective, victime, assassin—with ses contradictions, ses limites et ses zones d'ombre<sup>775</sup>.

## 2.5. Acceptation : tensions opposées et irréductibles

À la fin de l'enquête, donc, le détective doit faire face à une ville aux visages multiples, des contradictions qui coexistent et qui lui donnent un aspect particulier. Les urbanistes utilisent souvent la mosaïque pour indiquer la complexité et la fragmentation de la ville moderne ; de la même manière, les auteurs renoncent à une vision unitaire et monothématique et construisent leur propre puzzle au moyen des fragments narratifs.

La résolution du crime s'accompagne donc de l'acceptation de l'ambiguïté de la ville, des tensions opposées qui caractérisent la ville, miroir de l'individu. Le contraste entre différentes parties de la ville peut être poussé au maximum, juste au paradoxe. Parfois, la contradiction urbaine apparaît folle<sup>776</sup>, comme dans *Il sogno di volare (Le rêve de voler)*, où Carlo Lucarelli s'approprie des mots de la chanson *La mia città (Ma ville)* de Luca Carboni pour décrire Bologne : « La mia città, senza pietà, la mia città—ma come è dolce certe sere—a volte no, senza pietà<sup>777</sup> ». Par ailleurs, la description de la ruelle de' Gessi à Bologne, dans le roman *Sarti Antonio e l'assassino (Sarti Antonio et l'assassin)* est emblématique de la duplicité inhérente à la ville :

Il vicolo de' Gessi è in perenne oscurità, stretto fra il tetro palazzo de Gessi e le grigie mura del teatro Medica. Sul fondo, in via Parigi, c'è un albero d'alto fusto che non si capisce come abbia potuto svilupparsi, uscito com'è dal cemento e dall'asfalto. L'albero e il fondale luminoso di via Parigi fanno uno strano contrasto con la cupa penombra del vicolo. Cose che si vedono a Bologna<sup>778</sup>.

---

<sup>775</sup> Elisabetta Mondello (éd.), *Roma Noir 2011. La città nelle scritture nere*, cit., p. 36.

<sup>776</sup> Cf. Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, cit., p. 41.

<sup>777</sup> « Ma ville, sans pitié, ma ville—mais comme est douce certains soirs—parfois non, sans pitié ». Luca Carboni, *La mia città*, 1992. La citation est prise par Carlo Lucarelli, *Il sogno di volare*, cit., p. 50.

<sup>778</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « La ruelle de 'Gessi est dans une obscurité perpétuelle, coincée entre le sombre Palazzo de Gessi et les murs gris du théâtre Medica. En bas, dans la Via Parigi, il y a un grand arbre qu'on ne comprend pas comment il aurait pu se développer, sortant du béton et de l'asphalte. L'arbre et la toile de

Un « fondale luminoso » (« une toile de fond lumineuse ») dans un endroit « in perenne oscurità » (« dans une obscurité perpétuelle ») : il s'agit d'une image oxymorique, d'une espèce de miracle dans l'espace urbain, similaire à une description de Limoges dans *Matin de cendre* de Franck Linol : « Il longea la façade blanche du théâtre de la Passerelle, avec ses fenêtres grillagées et cette végétation en terrasse qui poussait grâce à on ne sait quel miracle<sup>779</sup> ». Les contradictions qui rendent unique Bologne sont exemplifiées aussi par Carlo Lucarelli dans *Almost Blue* : « Freddo polare d'inverno e caldo tropicale d'estate. Comune rosso e cooperative miliardarie. [...] Tortellini e satanisti<sup>780</sup> », alors que le quartier Dozza, dans *L'ora nera* (*L'heure noire*) de Matteo Bortolotti, est une concentration d'antithèses : « piena di ombre lunghe, di ruderi nascosti dall'edera e villette rosa confetto<sup>781</sup> », où « Le pareti sono spesse, ma le distanze sono sottili<sup>782</sup> ». Dans *Questo è il mio sangue* (*Ceci est mon sang*) du même auteur, la ville de Bologne est redoublée :

Le luci della Fiera si stavano spegnendo e le Torri di Kenzo sembravano grandi candele consumate. Qua e là c'era un'insegna accesa. Una catena di alberghi extra lusso, pizzerie. L'immenso cartellone hollywoodiano di una steak-house. La città arancione delle torri e delle chiese rimaneva dall'altra parte del ponte di via Stalingrado, arroccata oltre il fossato dei viali<sup>783</sup>.

On observe un mouvement pendulaire entre le local et l'universel. Le patrimoine (« torri » et « chiese ») se mêle au consumérisme actuel—représenté emblématiquement par deux chandelles consumées— (« Fiera », « catena di alberghi »), où tradition et culture (« pizzeria » et « viali ») semblent correspondre à des emblèmes de la mondialisation et de l'américanisation en particulier (« hollywoodiano », « steak-house »). Limoges aussi est victime d'une ambivalence entre l'ancien et le nouveau, comme dans *Orphelines* de Franck Bouysse :

---

fond lumineuse de la Via Parigi contrastent étrangement avec la pénombre sombre de la ruelle. Choses qu'on peut voir à Bologne ». Lorian Macchiavelli, Sandro Toni, *Sarti Antonio e l'assassino*, cit., p. 146.

<sup>779</sup> Franck Linol, *Matin de cendre*, cit., p. 181.

<sup>780</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Froid polaire en hiver et chaleur tropicale en été. Municipalité rouge et coopératives milliardaires. [...] Tortellini et satanistes ». Carlo Lucarelli, *Almost blue*, cit., p. 102.

<sup>781</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « pleine de longues ombres, ruines cachées par des maisons de lierre et de villes rose bonbon ». Matteo Bortolotti, *L'ora nera*, cit., p. 223.

<sup>782</sup> « Les murs sont épais, mais les distances sont minces ». *Ibid.*, p. 131.

<sup>783</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Les lumières de la foire s'éteignaient et les tours Kenzo ressemblaient à de grandes bougies consumées. Ici et là, il y avait un panneau allumé. Une chaîne d'hôtels de luxe, de pizzerias. L'immense panneau d'affichage hollywoodien d'un steak house. La ville orange des tours et des églises est restée de l'autre côté du pont dans la via Stalingrado, perchée au-delà des douves des avenues ». *Idem*, *Questo è il mio sangue*, cit., p. 120.

Les concessions automobiles flambant neuves côtoyaient des bâtiments dégradés d'un autre âge. L'impression que l'on avait en regardant ce spectacle faisait penser au sourire d'un vieillard, qui aurait fait poser quelques couronnes en or entre des dents pourries<sup>784</sup>.

Les emblèmes de la modernité font ressortir par opposition les passages les plus noirs. Dans les pages de Joël Nivard, qui utilise un style rapide, télégraphique, selon le modèle de premiers noirs américains de Dashiell Hammett et Raymond Chandler, il semble qu'on puisse lire le paradoxe même de la société contemporaine, similaire à celui de la société américaine des années 20 et bien expliqué par Benoit Tadié : « une torsion simultanée vers l'avant et l'arrière, un saut vers la modernité en même temps qu'une désintégration humaine, politique et sociale<sup>785</sup> ».

La ville contemporaine a un esprit contradictoire ; chacun la vit différemment, même à des niveaux opposés. Dans le roman *Solo pour une nocturne*, on assiste à un débat chez des amis communs sur la ville de Limoges et les personnes montrent une vision antithétique sur la même ville :

« Ennuyeuse » s'opposant à « accessible ». « A taille humaine » à « trou du cul du monde ». « Pluvieuse forever » à « climat rigoureux mais sans excès »<sup>786</sup>.

Pareillement, si Petros Martinidis dans le roman *Ο Θεός φυλάει τους άθεους* (*Dieu protège les athées*) décrit Thessalonique comme « λατρευτή κι αντιπαθής ταυτόχρονα, σαν φορτική μαμά<sup>787</sup> », dans *Δεύτερη φορά νεκρός* (*Meurt pour la deuxième fois*) elle est vue comme le nœud entre Orient et Occident :

Εντυπωσιάστηκα από τις διακεκομμένες πεζοδρομήσεις της Αριστοτέλους και το χαρακτήρα Ηλυσίων Πεδίων τον οποίο πήγαιναν να δώσουν σε μια πόλη που όσο εκδυτικίζεται τόσο πιο έντονα αποπνέει Ανατολή<sup>788</sup>.

---

<sup>784</sup> Franck Bouysse, *Orphelines*, cit., p. 73.

<sup>785</sup> Cf. Benoit Tadié, *Le polar américain, la modernité et le mal*, cit., pp. 65-66.

<sup>786</sup> Joël Nivard, *Solo pour une nocturne. Dans Limoges la Noire*, cit., p. 69.

<sup>787</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « adorable et dégoûtant en même temps qu'une maman pesante ». Petros Martinidis, *Ο Θεός φυλάει τους άθεους*, cit., p. 88.

<sup>788</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « J'ai été impressionné par les trottoirs intermittents de Place Aristote et par le caractère des Champs-Élysées qu'ils allaient donner à une ville qui plus elle plonge vers l'occident, plus elle dégage Orient ». *Idem*, *Δεύτερη φορά νεκρός*, cit., p. 40.

On aperçoit la douloureuse question d'une identité multiple qui se nourrit de cette tension perpétuelle, en correspondance avec celle de la société de la fin du 20<sup>e</sup> siècle et du début du 21<sup>e</sup>, mais qui dynamise également l'espace urbain vécu. Bologne, Limoges et Thessalonique apparaissent comme de véritables villes postmodernes, qui se caractérisent par une variété de modes de vie dans lesquels les identités sont floues et ambiguës ; comme précise Giandomenico Amendola, chaque ville postmoderne « è una città vera, densa e in cui le identità non sono immediatamente leggibili<sup>789</sup> ». La double face de la ville est donc constituée de deux espaces dont les frontières ne peuvent pas être franchies sans risques, sans perdre en sécurité, sans devoir se plier à une transformation qui est l'assimilation : la perte de l'identité originelle<sup>790</sup>.

Si les trois villes sont aussi un labyrinthe insaisissable et souvent contradictoire de cultures et d'espaces en mutation, pareillement les identités des protagonistes se métamorphosent et sont indéfinissables. Elisa Guerra, La Guerrera de la trilogie noire de Marilù Oliva, s'autodéfinit comme « siciliana per natali ma bolognese di adozione e per ora senza patria<sup>791</sup> », alors que son amie et colocataire Catalina porte en elle un mélange d'identités : « Cuore *puertorriqueno*, portento culinario bolognese, anche se la pelle chiarissima che l'abbronzatura puntella di efelidi e la sua linea affusolata ricordano più una fatina scozzese<sup>792</sup> ». Elisa explique que Catalina « è costruita sulle contraddizioni. Elogia le imperfezioni ma si inchina alla bellezza. Aborrisce le gerarchie e il regime militare ma subisce il fascino della divisa<sup>793</sup> ». Aussi Giorgia Cantini, la détective de Grazia Verasani, est une figure qui ne se laisse pas fixer dans le cercle des symboles stéréotypés. C'est en effet un hybride fascinant, dans lequel les traits traditionnellement attribués à un rôle masculin (peu de soin dans l'habillement, cheveux courts, mauvais langage et attitudes brusques) n'affectent pas une féminité sous-jacente forte et une sensualité du personnage, qui atteignent le lecteur, bien que Giorgia ne porte pas de talons hauts et ne soit pas provocante sur le modèle des détectives américains des années 80 que son père aime tant<sup>794</sup>. Dans le roman *Questo è il mio sangue (Ceci est mon sang)* de Matteo

---

<sup>789</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « c'est une ville vraie, dense et dans laquelle les identités ne sont pas immédiatement lisibles ». Giandomenico Amendola, *La città postmoderna*, cit., p. 25.

<sup>790</sup> Cf. Monica Cristina Storini, « Spazi metropolitani nel noir delle donne », cit., p. 68.

<sup>791</sup> « Sicilienne de naissance mais bolognaise d'adoption et pour l'instant sans patrie ». Marilù Oliva, *Mala suerte*, cit., p. 15.

<sup>792</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Coeur Puertorriqueno, talent culinaire bolognais, même si la peau très claire que le bronzage sous-tend les éphélides et sa ligne effilée rappellent plus une fée écossaise ». *Eadem, Fuego*, cit., p. 183.

<sup>793</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « elle est construite sur des contradictions. Elle loue les imperfections mais s'incline devant la beauté. Elle abhorre les hiérarchies et le régime militaire mais est fascinée par le charme de l'uniforme ». *Ibid.*, p. 30.

<sup>794</sup> Cf. Claudio Milanese, *Il Giallo italiano contemporaneo*, dans Alberto Castoldi, Francesco Fiorentino, Giovanni Saverio Santangelo (éds.), *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, cit., pp. 195-96.

Bortolotti, l'Albanais Milan « parlava una lingua tutta sua. Un italiano relativo, un po' ghego e un po' bolognese<sup>795</sup> », dans *Agenzia Bonetti e Bruni. Investigazioni Bologna* de Roberto Carboni, on a « Il Bulgaro (che poi era svizzero)<sup>796</sup> », d'ailleurs sans *Ολέθριος δεσμός (Lien dégoûtant)* de Argyris Pavliotis, il y a un « αλλοδαπός εργάτης, που είναι Σκοπιανός, δηλώνει Βούλγαρος και έχει το ελληνικότατο όνομα Σωκράτης<sup>797</sup> ».

Au-delà de la violence et de la corruption des grandes villes, dans ces romans émerge parfois la prise de conscience que ceux qui peuvent échapper au piège de la monoculture pourront mieux vivre, profiter de possibilités d'enrichissement culturel plus nombreuses que ce n'était possible par le passé. Paradoxalement, angoisses, peurs et cauchemars de la société contemporaine, souvent extrêmes dans ces romans dans lesquels la représentation de la dégradation urbaine, de la déviance dans toutes ses formes est commune, cohabitent toutefois avec la conscience que l'humanité est constituée de personnes d'origines et de cultures différentes<sup>798</sup>. L'ensemble des immigrés est parfois une armée de personnes désespérées composée également de victimes d'une intégration manquée, un problème social et pas seulement criminel :

Πριν λίγες μέρες, περπατώντας μεταξύ οδών Αισχύλου και Ευριπίδου, είχα διακρίνει παιδιά μεταναστών να παίζουν ντυμένα με ολοκαίνουργια καλοκαιρινά μπουφάν κι αθλητικά παπούτσια. Φανερόνοντας πως οι απλοί άνθρωποι στις μικροαστικές γειτονιές, από τη μια ψηφίζουν τον πολιτικό που εισηγείται την εκδίωξη κάθε μετανάστη κι από την άλλη προθυμοποιούνται να υιοθετήσουν, να βαφτίσουν, να περιθάψουν και να ντύσουν κάθε αναξιοπαθόντα<sup>799</sup>.

Malgré leur différences, raciales, ethniques, religieuses et linguistiques, les habitants de Thessalonique semblent constituer une communauté soudée et solidaire. Les Chinois sont devenus partie intégrante de l'image quotidienne de la ville grecque, et sont évoqués à côté du

---

<sup>795</sup> « il parlait sa propre langue. Un italien relatif, un peu de ghego et un peu bolognais ». Matteo Bortolotti, *Questo è il mio sangue*, cit., p. 13.

<sup>796</sup> « Le Bulgare (qui était suisse) ». Roberto Carboni, *Agenzia Bonetti (e Bruno) Investigazioni Bologna*, cit., p. 53.

<sup>797</sup> « travailleur étranger, qui est de Skopje, il se dit bulgar et a le nom tout grec de Socrate ». Argyris Pavliotis, *Ολέθριος δεσμός*, cit., p. 39.

<sup>798</sup> Cf. Maria Immacolata Macioti, *Giallo e dintorni*, cit., p. 119.

<sup>799</sup> « Il y a quelques jours, je me promenais entre la rue Eschyle et la rue Euripide ; j'y ai aperçu des enfants d'immigrés qui jouaient avec des baskets et des blousons tout neufs. Ce qui montre que les gens simples des quartiers petit-bourgeois, tout en votant pour l'homme politique qui demande que l'on expulse tous les migrants, s'empressent d'adopter, de baptiser, de soigner et de vêtir les victimes innocentes ». Petros Martinidis, *Μοιραίοι Αντικατοπτρισμοί*, cit., p. 42, trad. Henri Tonnet, *Reflets du Destin*, cit., p. 29.

vendeur de *koulouria*<sup>800</sup> traditionnels : « Ο κουλουρτζής, οι μαμάδες με τα παιδιά, οι περαστικοί με τα ψώνια, οι Κινέζοι με την ασήκωτηπραμάτεια τους<sup>801</sup> ». L'omniprésence des hommes et des biens est représentée dans le but d'une société plus mixte, caractérisée par la présence de cultures multiples, qui se combinent pour briser les barrières, pour forcer les frontières. En fait, la ville contemporaine est un véritable *melting-pot* de cultures et d'habitudes, qui peut parfois offrir des portraits intéressants de respect et de convivence pacifique, comme dans cette description de Bologne dans *Il sogno di volare (Le rêve de voler)* de Carlo Lucarelli :

[...] al parco John Lennon e Chet Baker, a guardare le studentesse straniere che uscivano in Birkenstock e maglietta dall'arco color pastello del campus dell'Alma Mater, seguirle sotto il palazzone di cemento sovietico con la sede dell'Archi, lasciarle andare oltre gli anziani bolognesi e le ragazze musulmane col velo, tutti in coda davanti all'Arca e al mercatino dell'usato, e vederle sparire sotto i murali della sopraelevata di via Stalingrado<sup>802</sup>.

Les rues sont aujourd'hui un riche réseau de lieux publics où il est possible de négocier entre des identités exposées à la force durable et plastique de la différence sociale et culturelle. Cosmopolitisme et communautarisme, errances et migrations, pluralités d'appartenances, constituent des traits récurrents de l'intelligibilité contemporaine des villes. Elles deviennent aussi icônes du cosmopolitisme urbain, dans lesquelles il est possible de diagnostiquer les changements d'identité des habitants des villes contemporaines en remarquant les enchevêtrements quotidiens de négociation entre des personnes aux origines culturelles et sociales différentes. Les villes sont en train de changer, elles deviennent de plus en plus cosmopolites chaque jour, qu'elles le veuillent ou non. Elles servent de lieu d'hospitalité à des immigrants du monde entier, qui peuvent réclamer leur place dans la ville. Dans *Almost Blue*, Grazia Negro, sous les arcades de Bologne voit que, à côté de « i manifesti dei concerti appesi uno sopra l'altro sui muri<sup>803</sup> », il y a aussi des « scritte in arabo schizzate sulle colonne<sup>804</sup> ». Limoges aussi s'apprête à devenir un carrefour de cultures. L'inspecteur Franck Dumontel,

---

<sup>800</sup> Le koulouri est un type traditionnel de pain en forme de beignet recouvert de graines de sésame.

<sup>801</sup> « Le greffier, les mamans avec les enfants, les passants avec les courses, les Chinois avec leur choses inutiles ». Sofia Nikolaïdou, *Χορεύουν οι ελέφαντες*, cit., p. 119.

<sup>802</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « [...] au parc John Lennon et Chet Baker, pour regarder les étudiantes étrangères qui sortaient en Birkenstock et t-shirt de l'arche de couleur pastel du campus Alma Mater, les suivre sous la tour de béton soviétique avec le siège de l'Archi, les laisser passer après les vieux Bolognais et les filles musulmanes avec leur voiles, tous alignés devant l'Arca et le marché aux puces, et les voir disparaître sous les murali de la surélevée rue Stalingrado ». Carlo Lucarelli, *Il sogno di volare*, cit., p. 198.

<sup>803</sup> « les affiches des concerts accrochées les unes au-dessus des autres ». *Idem*, *Almost blue*, cit., p. 101.

<sup>804</sup> « écrites en arabe esquissées sur les colonnes ». *Ibid.*

dans le roman *Le vol de l'Ange* observe la coexistence d'une pizzeria à côté d'un restaurant africain :

Dumontel sortit et remonta l'avenue du Général Leclerc jusqu'à la pizzeria du quartier. Il passa devant un restaurant africain, le mont Cameroun. Beaucoup de blacks descendaient de la Heineken sur un fond de musique zouk. L'intérieur de la pizzeria était une étuve<sup>805</sup>.

Par ailleurs, dans *La morsure du silence*, Rolande Magnon, femme de soixante-dix-neuf ans qui tous les matins se rend au marché de la place des Bancs pour faire ses courses, « connaissait chaque maraîcher et aussi chaque revendeur qui se donnait une allure locale comme si leurs bananes et leurs ananas avaient mûri sur le sol granitique du Limousin !<sup>806</sup> ». Le niveau d'intégration est tel que même les fruits exotiques semblent être devenus parties des traditions limousines. Et dans *Les coutures* de Serge Vacher, Moktar, marocain d'origine, revendique une origine limousine, qui se détache de celle de son père :

- D'où tu viens ?
- De Limoges, mec. C'est mon grand-père qui vient de loin. M'hamid, sud-Marocco. C'est le trou du cul du Maroc, tout près de la frontière algérienne<sup>807</sup>.

D'ailleurs, dans *Rendez-vous avec le tueur* de Franck Linol, l'inspecteur Dumontel sauve une femme africaine battue par des Roumains dans la rue. Il la porte dans une chambre d'hôtel et il allume le téléviseur. La scène d'un film de Depardieu, avachi à une table de cuisine qui parle avec un air détruit, exprime sa solidarité avec les Arabes :

« Les Arabes!... Ces bouseux, ils ont que ce mot-là à la bouche ; mais les bougnoules, ils étaient avec nous au Monte Cassino contre les Boches ! Dans les tranchées en 14, leur sang et le nôtre se sont mélangés ; ils ont irrigué la France<sup>808</sup> ».

Grâce au regard des étrangers, les images et les situations dans la ville, filtrées par un vécu différent, peuvent acquérir de nouvelles interprétations qui enrichissent leur pouvoir évocateur. Milan, l'Albanais de *Questo è il mio sangue (Ceci est mon sang)*, dans le garage souterrain d'un monastère, obtenu d'un ossuaire antique, observe ce qui l'entoure et en donne

---

<sup>805</sup> Franck Linol, *Le vol de l'Ange*, cit., p. 95.

<sup>806</sup> *Idem*, *La morsure du Silence*, cit., p. 208.

<sup>807</sup> Serge Vacher, *Les coutures*, cit., p. 54.

<sup>808</sup> Franck Linol, *Rendez-vous avec le tueur*, cit., p. 170.

une interprétation totalement personnelle, qui fait référence à sa culture, aux figures qu'il voit :

C'erano disegni sui muri, simboli che non conosceva dipinti sui teschi e sui femori che componevano le pareti. Gli ricordavano i fumetti americani, ai tempi degli americani e di una delle guerre che aveva vissuto sulla pelle, nel suo paese<sup>809</sup>.

Il y a ici un principe de base de l'analyse géocritique qui réside dans la confrontation de deux optiques : l'une autochtone, et l'autre allogène, qui se corrigent, s'alimentent et s'enrichissent mutuellement<sup>810</sup>. Comme l'explique Marc Blancher, l'enquête et les déplacements des personnages

ne sont plus alors prétextes qu'à la découverte des spécificités culturelles, topographiques et autres d'une entité régionale ainsi qu'à une introspection guidée par l'affect. Cette introspection est une nouvelle manifestation du lien réciproque entre l'homme et l'espace dans lequel il évolue, qui se « nourrissent » l'un l'autre<sup>811</sup>.

Décrivant la ville sous tous ses aspects, les romanciers proposent le modèle d'une société fondée sur la tolérance et la rencontre, une façon paisible de vivre ensemble dans un milieu multiethnique. On peut relier cette tendance à l'engagement de gauche, dont on crédite volontiers le roman noir français, italien et grec, en fait globalement le polar méditerranéen, et parfois le polar régional comme le limousin que, comme on a vu auparavant, est traditionnellement une terre de gauche.

Après avoir découvert de nouveaux visages de la ville, parfois les enquêteurs réussissent aussi à comprendre, derrière les graffitis qu'ils avaient déplorés comme ordures dans les murs de la ville, la tentative de donner une forme à l'indignation, le fait que « Entre les graffitis, les dessins de sexes, les cœurs transpercés, il y avait des mots<sup>812</sup> ». Même les représentants des sous-cultures juvéniles ne sont plus déplorés, mais ils sont parfois considérés comme victimes de la société ; Andreas Anagnostou utilise ces mots en se référant à une fille qui fait usage de stupéfiants : « Πάντως, στη δεύτερη συνάντησή μας, παρ' όλη τη συμπεριφορά της, είδα την

---

<sup>809</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il y avait des dessins sur les murs, des symboles qu'il ne connaissait pas peints sur les crânes et les fémurs qui composaient les murs. Ils lui rappelaient la bande dessinée américaine, au temps des Américains et l'une des guerres qu'il avait vécues sur la peau, dans son pays ». Matteo Bortolotti, *Questo è il mio sangue*, cit., p. 132.

<sup>810</sup> Cf. Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », cit.

<sup>811</sup> Marc Blancher, *Polar et postmodernité*, cit., p. 322.

<sup>812</sup> Franck Bouysse, *Orphelines*, cit., p. 91.

κοπέλα με συμπάθεια. Τη θεώρησα και αυτή ένα ακόμα θύμα της κοινωνίας που εμείς έχουμε φτιάξει<sup>813</sup> ».

À la fin des romans noirs de notre corpus, la découverte de l'assassin porte donc à la découverte des tensions inconciliables présentes dans la ville, et pareillement chez les protagonistes eux-mêmes. Le détective apprend que, derrière chaque apparence, chaque image, chaque vécu, il y a un autre visage, une autre réalité, opposée et coexistent à celle qui est la plus évidente. Cela constate par exemple Elisa Guerra, *La Guerrera de Marilù Oliva*, à la fin du roman *¡Tù la pagaràs!* :

Ieri e domani, sempre e mai, scuro e chiaro.

[...].

Gli opposti impregnano i suoi occhi con una violenza inaudita.

Gli opposti si stanno liquefacendo nella sua visione.

E La Guerrera ha la sensazione che se tutto si tramutasse in metallo, si compirebbe il miracolo dell'alchimia perfetta, la conversione irreversibile del piombo in oro<sup>814</sup>.

Cette métaphore alchimique, très efficace, montre comment la fin de l'enquête coïncide avec la prise de conscience, de la part du détective, de la duplicité connaturelle à l'individu et au monde qui l'entoure.

### 2.5.1. Détective et assassin : victimes de la même réalité

Les tensions opposées et irréductibles qui intéressent l'espace urbain peuvent être détectées aussi dans la personnalité et le rôle des protagonistes des romans noirs contemporains. En fait, comme le souligne Marin Ledun, le roman noir met en scène juste des êtres humains qui agissent comme ils peuvent et luttent sans fin contre leur ennemi intérieur<sup>815</sup>. Cet ennemi « n'aide pas l'homme à s'évader, mais à demeurer dans sa prison<sup>816</sup> ».

---

<sup>813</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Cependant, lors de notre deuxième rencontre, malgré son comportement, j'ai vu la fille avec sympathie. Je l'ai également considérée comme une autre victime de la société que nous avons bâtie ». Argyris Pavliotis, *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»*, cit., p. 112.

<sup>814</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Hier et demain, toujours et jamais, sombre et clair. [...].

Les opposés imprègnent ses yeux d'une violence sans précédent.

Les opposés se fondent dans sa vision.

Et La Guerrera a le sentiment que si tout était transformé en métal, le miracle de l'alchimie parfaite serait accompli, la conversion irréversible du plomb en or ». Marilù Oliva, *¡Tù la pagaràs!*, cit., p. 244.

<sup>815</sup> Cf. Marin Ledun, *Mon ennemi intérieur*, Editions du petit écart, Marcillac-Vallon, 2018, p. 43.

<sup>816</sup> Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, cit., p. 28.

Dans les romans de notre corpus, on rencontre plusieurs fois des personnages à l'identité floue, changeante, qu'on croit être quelqu'un et après on découvre qu'ils sont le contraire de ce à quoi l'on s'attendait. Comme Martinez dans *Little Bighorn. Un été en Limousin*, de Joël Nivard, dont les transformations de personnalité surprennent Loquet :

Il ne comprendra jamais comment l'adjudant-chef peut passer ainsi d'un personnage à l'autre. Comment, dès qu'il a fini de jouer au gendarme pur et dur, il peut enfiler sa vareuse d'hédoniste gourmand des plaisirs de la vie<sup>817</sup>.

Par ailleurs, dans *Asile zéro* Franz Carole révèle à Cosima Young que :

Mon vrai nom, c'est Franck Zarole. J'ai tout interverti en refaisant surface. Tout. Les numéros, les lettres, les choix. Je me suis déconstruit, puis régénère en inversant tout ce que j'avais été jusqu'alors<sup>818</sup>.

On peut détecter la même ambiguïté et tension insoluble au niveau des rôles des protagonistes. D'abord, il y a des assassins qui après avoir tué leurs victimes en assument l'identité, comme l'Iguana dans *Almost Blue* de Carlo Lucarelli, un individu dont le nom est Vittorio mais qui cache des centaines d'identités mortelles. Il y a aussi des criminels qui deviennent victimes et après détectives, comme Dimitris Skouros dans la première série de Petros Martinidis, qui finit en prison pour avoir assumé l'identité d'autres personnes et après il deviendra détective payé pour accomplir des crimes. Mais aussi des victimes qui se révèlent être assassins, grâce à un jeu de changements d'identité, comme Elisa Kontogiorgi dans *Ασυνήθιστη πρόταση (Proposée inhabituelle)* de Giorgos Polyrakis. Il ne manque pas des personnages présentés comme meurtriers qui deviendront victimes, comme Marc, le voisin de la détective Marie Delançon dans *Orphelines* de Franck Bouysse : il semble un joli garçon, après on nous fait croire qu'il est l'assassin et enfin il est victime et il vient d'être tué. On a parfois aussi des exemples, très fréquents, de détectives qui deviennent assassins, comme Joss de *Dernière sortie avant la nuit* de Joël Nivard, qui joue le rôle du détective en enquêtant dans l'homicide de son ami Bob et il devient l'assassin de ceux qui lui ont fait du mal, et Walter de *Questo è il mio sangue (Ceci est mon sang)* de Matteo Bortolotti ; d'autres qu'on découvrira être les assassins, comme Pierluigi dans *Il sogno di volare (Le rêve de voler)* de Carlo Lucarelli.

---

<sup>817</sup> Joël Nivard, *Little Bighorn. Un été en Limousin*, cit., p. 89.

<sup>818</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, cit., p. 182.

Mais aussi Dumontel, dans *Matin de cendre*, tue l'assassin, l'Allemand Breitner, pour sauver la vie à Lily, prise en otage. Il est incrédule, et il dit « C'est la première fois que j'abats un homme, comme ça...<sup>819</sup> ». Dans ces cas, il n'y a plus de distinction entre assassin et détective, coupable et justicier. Dans *Σε περίπτωση πυρκαϊάς* (*En cas d'incendie*) Petros Martinidis donne une explication fantastique à un évènement réel, l'incendie du bois de Seich-Sou<sup>820</sup>, et son premier personnage sériel affirme : « J'étais à la fois l'enquêteur, le coupable et la victime<sup>821</sup> ». Ce que confirme son interlocuteur, incarcéré comme lui pour usurpation d'identité : « Tout comme dans *Œdipe Roi*<sup>822</sup> ». Comme le souligne Roberto Barbolini, le détective se rapproche davantage du criminel mais aussi de l'"hypocrite lecteur" : le détective se reflète dans le criminel et le lecteur recherche son être le plus profond derrière les masques du détective et du criminel<sup>823</sup>. Par ailleurs, dans *Carole, je vais te tuer !* de Franck Linol, le protagoniste Alex Vernher est présenté comme un homme déçu et amoureux qui vient d'être viré par sa compagne Carole et médite de la tuer. Il arrive à se procurer une arme mais, avant qu'il la tue, quelqu'un d'autre pense à le faire et il assiste à l'homicide de Carole. Il devient ainsi le détective qui cherche à résoudre l'assassinat de la femme aimée et à la venger et, quand il est près de la solution, il risque de devenir victime du même assassin que Carole, son ami Max Loringier.

On voit donc comment la ville violente laisse également une marque sur les bons et le rapport du détective avec les meurtriers est souvent ambigu. Comme l'explique Yves Reuter : « Même s'il les combat et s'il peut les haïr, il vient parfois du même milieu<sup>824</sup> », il partage avec eux des langages, des pratiques, des valeurs (comme l'individualisme, le professionnalisme). De plus, souvent la lutte du détective contre le mal est aussi la lutte contre une blessure affective ancienne<sup>825</sup> ; presque tous les détectives et les criminels ont été des victimes de la misère, de la corruption ou de leur famille, pendant l'enfance<sup>826</sup> : ils sont des individus en suspense entre traumatismes d'enfance et âge adulte. Cela, s'on considère que la victime peut être n'importe qui, révèle un monde dans lequel « agressions et crimes sont monnaie courante et témoignent de l'état de dégradation d'une société dans laquelle le dysfonctionnement est devenu la

<sup>819</sup> Franck Linol, *Matin de cendre*, cit., p. 334.

<sup>820</sup> Il s'agit d'un fait qui s'est réellement passé dans le juillet 1997.

<sup>821</sup> Petros Martinidis, *Σε περίπτωση πυρκαϊάς*, Nefeli, Athènes, 1999, p. 235.

<sup>822</sup> *Ibid.* Cf. Loïc Marcou, « La réception de l'Antiquité grecque dans le roman policier néo-hellénique, de Yannis Maris à Petros Markaris », dans *Anabases. Traditions et Réceptions de l'Antiquité*, 25, 2017. Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/anabases/6074> (consulté le 3 décembre 2017), p. 102.

<sup>823</sup> Cf. Roberto Barbolini, « Anche il detective è figlio di Caino », dans Sergio Giuffrida, Riccardo Mazzoni, (éds.), *Giallo. Poliziesco, thriller e detective story*, Leonardo Arte, Milano, 1999, pp. 11-14.

<sup>824</sup> Yves Reuter, *Le roman policier*, cit., p. 64.

<sup>825</sup> *Ibid.*

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 62.

règle<sup>827</sup> ». En fait, le crime a souvent une motivation personnelle, profondément ancrée au fond de la psyché de l'assassin : une enfance malheureuse, un échec douloureux, une difficulté à s'accepter comme homme ou femme, l'amour envolé. Dans *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»* (*Organisation secrète " Tetraktys "*), le détective Andreas Anagnostou est interrogé par son ami Dimitris Akrivos sur les raisons par lesquelles notre vie est bouleversée imprévisiblement, et il lui répond :

«Φταίει ο ελκυστής μας, Δημήτριά. Ο παράξενος ελκυστής μας που μας οδήγησε εδώ».

«Τι είναι πάλι αυτό;»

«Σου έχω μιλήσει κι άλλοτε, αλλά δεν έδωσες σημασία. Με δυο λόγια: Το παιδικό μας τραύμα που δεν ιάθηκε και που καθορίζει την πορεία μας στη ζωή. Δεν μπορούσαμε να κάνουμε αλλιώς».

«Και πώς το επισημαίνουμε;»

«Ψάχνοντας την παιδική μας ηλικία. Τις σχέσεις μας με τους γονείς μας. [...]»<sup>828</sup>.

À la base du crime, il y a souvent une pulsion freudienne, qui a ses racines dans l'enfance ou en tout cas dans le passé de l'assassin. L'Iguane, assassin de *Almost blue* par Carlo Lucarelli, est un homme déchiré par des souffrances physiques et psychologiques qu'il ne peut apaiser que par des meurtres, un jeune homme qui tue de désespoir et ne souhaite que quelqu'un qui puisse l'arrêter. D'ailleurs, dans *Rendez-vous avec le tueur* de Franck Linol, Michel Frugier tue une série de femmes pour venger la décision de sa femme Chantal de le laisser et il explique, dans une lettre qu'il laisse à l'inspecteur Dumontel avant de se suicider : « Lorsque j'ai acquis la conviction que Chantal me quitterait parce qu'elle ne supportait plus ma main sur sa peau, j'ai d'abord voulu faire payer cette trahison à une autre femme. Peu importe qui elle était. Je voulais une femme<sup>829</sup> ». Le tueur de *Orphelines* de Franck Bouysse est victime d'un manque d'écoute et de respect en famille, alors que Max Loringier dans *Carole, je vais te tuer !* de Franck Linol est un médecin bouleversé par des vicissitudes personnelles et collectives : « ce que tu as vu et fait au Kosovo, en Afrique et ailleurs t' a bousillé ; ces guerres ont laissé une

---

<sup>827</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>828</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « C'est notre attracteur, Dimitris. C'est notre étrange attracteur qui nous a conduits ici ».

« Qu'est-ce que c'est que ça encore? ».

« Je t'en ai déjà parlé, mais tu n'y avais pas prêté attention. En résumé : notre traumatisme infantile qui n'a pas été guéri et qui détermine notre parcours dans la vie. Nous n'aurions pas pu le faire autrement ».

« Et comment le signaler? »

« En recherchant notre enfance. Nos relations avec nos parents. [...] ». Argyris Pavliotis, *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»*, cit., p. 323.

<sup>829</sup> Franck Linol, *Rendez-vous avec le tueur*, cit., p. 314.

empreinte indélébile sur ton esprit<sup>830</sup> ». Les notions de culpabilité et de responsabilité se délaient dans un modèle social aux contours de plus en plus flous ; comme le souligne Marc Blancher, l'assassin « est devenu un criminel parmi tant d'autres, une de ces manifestations quotidiennes du crime comme il y en a tant dans l'espace spécifique constitué par l'espace urbain<sup>831</sup> ».

Si les assassins sont poussés à accomplir des crimes à cause d'un traumatisme qui les a marqués, souvent les détectives partagent avec les criminels qu'ils essaient d'arrêter le même type de traumatisme. Si la sœur de Giorgia Cantini, Ada, s'est suicidée, suivie peu après par sa mère, Elisa Guerra a perdu les parents et a grandi avec une tante très sévère, Fausta Zenzero ; elle a aussi des complexes sur son corps, qui elle essaie d'ignorer :

[...] non corrispondo ai cliché di donna desiderabile. Coi complessi ho fatto i conti quando ero una ragazzina, ora la mia statura, il mio peso, le mie cicatrici sono solo gli stipiti di una porta sulla quale mi affaccio sentendomi a mio agio<sup>832</sup>.

Si l'inspecteur Bélony a récemment perdu sa femme à cause d'un tumeur et sa fille nouveau-née, Dumontel raconte ses blessures au fond de lui à Lily : il a peur des chiens et, fasciné par la psychanalyse, il essaie de donner une explication freudienne à ses peurs :

Il avait toujours eu peur des clebs. On lui avait dit que c'était le cas lorsqu'on avait peur de son père. Une thèse freudienne, lui avait-on raconté. Quand on a peur d'être agressé par son père, ce sentiment est refoulé. Ce n'est pas « acceptable ». Donc, on censure, et plus tard, on aura peur du chien. Déplacement métonymique entre le chien et le père<sup>833</sup>.

Lily, la femme qu'il a sauvé en tuant l'Allemand Breitner, lui écrit : « Et toi, Dumontel ? Et tes démons ? Tu les connais trop bien maintenant... ils sont tes amis ! S'ils te quittaient, tu serais triste, ils te manqueraient<sup>834</sup> ». Par ailleurs, Giorgia Cantini, détective de Grazia Verasani,

---

<sup>830</sup> *Idem, Carole, je vais te tuer !, cit.*, p. 252.

<sup>831</sup> Marc Blancher, *Polar et postmodernité, cit.*, pp. 419-420.

<sup>832</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « [...] Je ne correspond pas aux clichés d'une femme désirable. J'ai eu affaire à des complexes quand j'étais petite fille, maintenant ma taille, mon poids, mes cicatrices ne sont plus que les montants d'une porte sur laquelle je regarde à l'aise » Marilù Oliva, , *Tù la pagaràs!, cit.*, p. 166.

<sup>833</sup> Franck Linol, *Matin de cendre, cit.*, pp. 284-285.

<sup>834</sup> *Ibid.*, p. 364.

admit de fumer marijuana<sup>835</sup>, alors que Cosima Young, détective de Cyril Herry, avoue d'être cleptomane de son enfance :

J'étais La Petite Voleuse. J'ai appris à ne pas mal le vivre. J'ai appris à ne pas être triste. J'ai appris à observer les autres à distance et à me forger un univers propre. La valeur de la solitude est inestimable, je l'ai appris aussi<sup>836</sup>.

L'anaphore « j'ai appris » souligne les tentatives mises en œuvre par la jeune fille pour résoudre son problème, et qui l'ont conduit à préférer une vie en solitude. On voit comment le détective est souvent « contaminé par le monde auquel il se frotte, finissant quelquefois par devenir, malgré lui, le vecteur du mal<sup>837</sup> ». Le héros, malgré ses convictions, se retrouve donc contaminé par le mal contre lequel il cherche à lutter<sup>838</sup>, souvent il ne juge pas le coupable et, parfois même, il manifeste de l'empathie à son égard. Dans *Questo è il mio sangue (Ceci est mon sang)*, Walter Maggiorani est devenu prêtre dans une petite paroisse des Apennins, mais dans le passé il a tué un important chef de la mafia. Après quatre ans de prison, il ne peut pas se pardonner. Le Cardinal lui a offert une expiation, profitant de son talent, de sa colère, pour résoudre des cas délicats. D'assassin, il est devenu détective :

« Qui a Bologna è pieno di gente che ti considera un giustiziere perché hai fatto fuori uno stronzo. Ma te non sei mica un martire... ». Prese un lungo respiro. «Tu sei un assassino [...]»<sup>839</sup>.

Toutefois, il a encore des doutes sur son identité, il oscille entre violence assassine et âme enquêtrice, et il essaie de l'expliquer à son psychiatre :

«Nella testa c'è un labirinto» aveva detto. «C'è un filo sottile da seguire. E c'è un mostro nel labirinto. Come dire... un Minotauro, ecco. Solo che noi, io, lei... in questo labirinto noi dobbiamo sapere chi siamo. Dobbiamo capire chi vogliamo essere. L'uomo che segue il filo oppure il Minotauro».

---

<sup>835</sup> « [...] fumiamo una canna di Maria ». Trad. « [...] nous fumons un joint de Maria ». Cf. Grazia Verasani, *Velocemente da nessuna parte*, cit., p. 190.

<sup>836</sup> Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, cit., p. 28.

<sup>837</sup> Benoit Tadié, *Le polar américain, la modernité et le mal*, cit., p. 113.

<sup>838</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>839</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « "Ici à Bologne, il y a plein de gens qui te considèrent comme un bourreau parce que tu as tué un connard. Mais tu n'es pas du tout un martyr..." » Il prit une longue inspiration. "Tu es un assassin [...]" ». Matteo Bortolotti, *Questo è il mio sangue*, cit., p. 83.

Walter non sapeva chi era e nel dubbio finiva col perdersi<sup>840</sup>.

Comme l'inspecteur Dumontel affirme dans *Rendez-vous avec le tueur* : « Aucun homme, aucune femme ne peuvent être réduits aux atrocités qu'ils ont pu commettre. J'ai rencontré pas mal de tueurs, et tous avaient leur part d'humanité<sup>841</sup> ». Chantal Frugier, la victime, a été kidnappée et violée par son mari Michel, qui après s'est suicidé près de son corps. Chantal vient d'être sauvée par Dumontel, et avec peur elle lui demande : « Un tueur sommeille-t-il en chacun d'entre nous ? Le voisin sympa, le monsieur bien sous tous rapports, pourrait se révéler un jour dans la peau d'un tueur fou ?<sup>842</sup> ». Et Dumontel ne fait pas attendre son réponse :

Je le pense, il n'y a pas de criminels nés ! L'amour rend fou, la jalousie, le désir de vengeance, la culpabilité, la révolte ; la vie, à chaque instant, secrète les poisons qui peuvent nous faire tous basculer ! Vous, moi et Michel !<sup>843</sup>

Dans le roman noir, tout le monde peut être meurtrier, tous peuvent devenir des assassins ; les trois protagonistes du crime sont mis au même plan : vous (Chantal, la victime), moi (Dumontel, le détective) et Michel (l'assassin). La violence du héros est à la hauteur de celle du criminel. Comme l'explique Yves Reuter :

C'est sans doute la marque d'une volonté de dérouter le lecteur que l'indication d'une proximité avec la violence, qu'elle soit individuelle ou collective et, par la même, la marque d'une critique de la société engluée dans la violence<sup>844</sup>.

Les protagonistes-policiers de Carlo Lucarelli sont aussi des anti-héros mis en cage par la bureaucratie ou les manœuvres politiques ou le silence de la société. Leurs destins les mènent presque toujours vers une défaite humaine et professionnelle. Leur adversaire, s'il a une identité, ne semble plus avoir de responsabilité individuelle : l'extension de la notion de culpabilité de

---

<sup>840</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « "Dans la tête, il y a un labyrinthe", dit-il. "Il y a un fil fin à suivre. Et il y a un monstre dans le labyrinthe. Comment dire... un Minotaure, voilà. Seulement nous, moi, vous... dans ce labyrinthe, nous devons savoir qui nous sommes. Nous devons comprendre qui nous voulons être. L'homme qui suit le fil ou le Minotaure".

Walter ne savait pas qui il était et dans le doute, il a fini par se perdre ». *Ibid.*, p. 33.

<sup>841</sup> Franck Linol, *Rendez-vous avec le tueur*, *cit.*, p. 310.

<sup>842</sup> *Ibid.*, pp. 310-311.

<sup>843</sup> *Ibid.*

<sup>844</sup> Yves Reuter, *Le roman policier*, *cit.*, p. 65.

l'individu au système annule toute compensation potentielle et élimine presque les chances résiduelles de justice. C'est aussi pour cela que, dans la société contemporaine, il est toujours plus difficile pour le détective de résoudre les crimes et d'identifier le coupable. Tilemachos Leontaris, protagoniste de *Αντίο, Θεσσαλονίκη* (*Adieu, Thessalonique*), se méfie des policiers qui sont devenus détectives ; comme il explique, « Πολλοί από αυτούς έχουν τεθεί σε διαθεσιμότητα επειδή ανακατεύτηκαν σε ύποπτες δουλειές: άλλος κάλυπτε τις παράνομες εισαγωγές γυναικών από τις ανατολικές χώρες, άλλος καλλιεργούσε χασίσι στον κήπο του<sup>845</sup> ». Et Andreas Anagnostou, détective qui arrive toujours à résoudre ses enquêtes et à capturer les tueurs, se rend compte de ne pas connaître vraiment toutes les facettes criminelles de sa ville et demande à un ami de l'aider à les comprendre :

«Ξέρεις, θα κανονίσουμε μια μέρα να μου κάνεις ένα σεμινάριο γι' αυτή τη νυχτερινή ζωή της πόλης, που μου είναι άγνωστη».

«Δεν έχω αντίρρηση, αλλά καλύτερα να το αφήσεις. Θα διαπιστώσεις πως τα εγκλήματα που εσύ διαλευκάνεις είναι πταίσματα σε σχέση με αυτά που γίνονται τη νύχτα και περνούν απαρατήρητα<sup>846</sup>».

La réponse de son ami révèle toute la profondeur imprimée dans les pages des romans noirs contemporains ; la prise de conscience de l'inutilité de certaines enquêtes est teintée de nihilisme :

«Τόση μεγάλη φασαρία, τόσος ντόρος για ένα τόσο μικρό αποτέλεσμα;»

«Όπως ξέρεις καλύτερα από μένα, πολλοί αγώνες έχουν γίνει με φοβερές θυσίες για ένα άδειο πουκάμισο»<sup>847</sup>.

---

<sup>845</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Beaucoup d'entre eux ont été mis à disposition parce qu'ils étaient impliqués dans des activités suspectes: quelqu'un couvrait les importations illégales de femmes de l'Est, quelqu'un d'autre autre cultivait du haschich dans son jardin ». Filippos Filippou, *Αντίο, Θεσσαλονίκη*, *cit.*, p. 23.

<sup>846</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « "Tu sais, un jour tu dois me faire un séminaire sur cette vie nocturne de la ville, qui m'est inconnue".

"Je ne m'y oppose pas, mais il vaut mieux en rester là. Tu constateras que les crimes que tu résous ne sont rien en comparaison avec ce qui se passe la nuit et qui passe inaperçu" ». Argyris Pavliotis, *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»*, *cit.*, p. 151.

<sup>847</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : "Tant de bruit, tant de peur pour un si petit résultat?"

"Comme vous le savez mieux que moi, de nombreuses courses ont été faites avec de terribles sacrifices pour une chemise vide." Argyris Pavliotis, *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»*, *cit.*, p. 281.

Ici, est aussi évident un élan poétique, qui évoque précisément, grâce au nom de la victime, Eleni, et à la métaphore de « la chemise vide », une poésie de Giorgos Seferis, prix Nobel pour la Littérature en 1963, avec le titre *Ελένη (Eleni)* :

Κι οι ποταμοί φουσκώναν μες στη λάσπη το αίμα  
για ένα λινό κυμάτισμα για μια νεφέλη  
μιας πεταλούδας τίναγμα το πούπουλο ενός κύκνου  
για ένα πουκάμισο αδειανό, για μιαν Ελένη<sup>848</sup>.

Une évocation à la même poésie dans le même contexte est présente dans le roman *Αντίο, Θεσσαλονίκη (Adieu, Thessalonique)* de Filippos Filippou. Dans une scène finale, le protagoniste Tilemachos Leontaris boit une verre avec l'écrivain même, Filippos Filippou, devenu un personnage de son roman. Leontaris constate que la motivation qui a porté à la série d'assassinats qu'il a enquêté était le désir de plusieurs hommes envers la jeune présentatrice Natasa Karelli, elle-même parmi les victimes, sept morts en totale. Il commente : « Κι όλα αυτά για ένα πουκάμισο αδειανό, για ένα μουνί, για μια Νατάσα!<sup>849</sup> ». Peu après, Tilemachos Leontaris explique à l'écrivain, dans un discours métalittéraire, l'incompatibilité entre roman policier classique et réalité : « Έχει και κάθαρση, όπως στα περισσότερα αστυνομικά μυθιστορήματα. Ωστόσο, εγώ είμαι αντίθετος σ' αυτό. Η απόδοση δικαιοσύνης, όπως και να γίνεται, δεν έχει σχέση με την πραγματικότητα. Μου φαίνεται πως αποτελεί κοροϊδία για τον αναγνώστη. [...]»<sup>850</sup> ».

Dans le roman noir contemporain, le détective a perdu l'espoir d'encadrer un criminel avec une chaîne de syllogismes : ce sont précisément ses erreurs, souvent, qui révèlent à quel point l'apparence est trompeuse et à quel point l'entrelacement entre l'honnêteté et le crime est dans la société contemporaine<sup>851</sup>. Le détective n'est plus, comme dans le roman policier classique, un héros positif qui peut rétablir l'ordre dans la ville ; il est rarement un

<sup>848</sup> « Et les fleuves montaient pleins d'une boue sanglante  
Pour un frémissement de lin, une nuée,  
Un vol de papillon, pour un duvet de cygne,  
Pour une tunique vide, pour une Hélène ».

Traduction de Jacques Lacarrière et Égérie Mavraki, dans Georges Séferis, *Poèmes (1933-1955)*, Mercure de France, La Grive, 1963.

<sup>849</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Et tout ça pour une chemise vide, pour une chatte, pour une Natasha ». Filippos Filippou, *Αντίο, Θεσσαλονίκη*, *cit.*, p. 284.

<sup>850</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « Il a également une catharsis, comme dans la plupart des romans policiers. Cependant, je m'oppose à cela. L'administration de la justice, quelle que soit sa manière, n'a rien à voir avec la réalité. Il me semble que c'est une moquerie pour le lecteur. [...] ». *Ibid.*, p. 286.

<sup>851</sup> Cf. Gianni Ferracuti, « Il "giallo mediterraneo" come modello narrativo », *cit.*, p. 48.

professioniste, mais il est plutôt un homme concret, il peut capturer l'auteur d'un crime précis mais il ne peut pas gommer les contradictions qui sont consubstantielles à la ville (et à l'homme) contemporaine. Filippo La Porta l'explique bien, même s'il est un critique parmi les plus contraires au succès du roman noir contemporain :

[...] si dice che nel *noir* non c'è la distinzione netta tra Bene e Male, né tra Vero e Falso. E ancora: che il *noir* ha questa ambiguità costitutiva, non ha lieto fine né risoluzione, non prevede necessariamente il detective. Non ristabilisce un ordine iniziale (che non c'è mai stato). Semplicemente precipita qualcuno in una situazione da incubo. Però, è anche vero che nel *noir* la verità non sparisce, né diventa semplicemente una finzione retorica. La verità di cui ci parla il *noir* è tale in rapporto all'individuo, all'esistenza individuale che quel libro o quel film *noir* ritraggono<sup>852</sup>.

Si le détective le veut, il peut trouver la vérité, l'objectif qui se trouve dans l'histoire qui le voit protagoniste, mais c'est souvent une solution « inutile » : ce n'est pas un moyen de reconstituer un ordre, violé par le blessure du crime, et reste intacte la perception d'une présence immédiate du mal, avec un profond sentiment du caractère ambigu et problématique de la vérité, irréductible à une logique ou à une justice<sup>853</sup>, mais directement liée à l'individualité du tel ou tel personnage.

---

<sup>852</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « [...] on dit que dans le noir il n'y a pas de distinction claire entre le Bien et le Mal, ni entre le Vrai et le Faux. Et encore : que le noir a cette ambiguïté constitutive, il n'a pas de fin heureuse ni de résolution, il ne prévoit pas forcément le détective. Il ne restaure pas un ordre initial (qui n'a jamais été là). Cela plonge simplement quelqu'un dans une situation de cauchemar. Cependant, il est également vrai que dans le noir, la vérité ne disparaît pas et ne devient pas simplement une fiction rhétorique. La vérité dont parle le noir est telle par rapport à l'individu, à l'existence individuelle que ce livre ou ce film noir dépeint ». Filippo La Porta, « Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?) », *cit.*, p. 70.

<sup>853</sup> Cf. Elisabetta Bacchereti, « Un'idea di noir: Carlo Lucarelli par lui-même », *cit.*, p. 109.

### 3. EN GUISE DE CONCLUSION. LA VILLE E(S)T LE PERSONNAGE

Dans notre thèse, nous avons essayé d'analyser la représentation de la ville dans le roman noir italien, français et grec contemporain (1995-2015). Nous avons choisi, comme représentantes des trois pays, trois villes aux caractéristiques géographiques, sociales et littéraires (en relation au genre noir) similaires : Bologne, Limoges et Thessalonique. Nous avons pris en considération six auteurs et une vingtaine de romans pour chacune de ces villes. Les vingt années 1995-2015 ont été retenues pour plusieurs raisons, dont nous rappelons ici les principales : nouveaux défis au niveau politique, social et économique qui sont largement exploités comme sources d'inspiration et de débat dans les romans noirs des trois pays, développement de réseaux de sociabilité autour du roman noir (festivals, prix, supports médiatiques spécialisés), explosion des ventes, création de nombreuses collections ou maisons d'édition spécialisées, émergence et explosion du polar régionaliste.

Dans le but de nous interroger sur la représentation des villes et de comprendre leur rôle dans le roman noir contemporain d'Italie, de France et de Grèce, nous avons dû interpréter les textes pour repérer des thèmes dominants, élucider des régularités et des divergences, analyser les rapports entre la ville, le déroulement des histoires et ses protagonistes. Une spécificité de notre approche est son caractère interdisciplinaire, avec des éléments de géocritique, de sociologie, d'anthropologie, mais aussi qui, surtout dans l'analyse des textes, se fonde sur la linguistique et la stylistique, en particulier sur les occurrences et la rhétorique, et tient aussi compte de certains éléments de la psychocritique. Ces éléments se sont révélés très efficaces dans le développement de notre recherche, et nous ont permis de mettre en lumière de nouveaux aspects, communs aux romans des trois pays, ainsi que de combler le manque d'études exhaustives sur le roman noir contemporain de ces villes. En fait, avant notre étude, le roman noir thessalonicien était totalement méconnu au niveau universitaire, alors que son correspondant limousin avait été l'objet d'un seul article, et le bolognais n'avait pas encore été traité en profondeur.

Nous avons déployé notre réflexion en deux temps spéculaires. Dans la première partie, nous avons proposé une étude des villes de Bologne, Limoges et Thessalonique dans leurs caractéristiques de villes noires, de lieux du crime à déchiffrer, sur la base de cinq traits distinctifs que nous avons individués comme coprésents dans la représentation des trois villes : dilatation, déshumanisation, désorientation, déculturation, désindividualisation. En effet, la disparition des frontières physiques, l'omniprésence des non-lieux, la transformation de la ville en labyrinthe et ensuite en piège urbain, la méfiance et la peur envers les étrangers et la réaction

des sous cultures urbaines sont des phénomènes qui intéressent de manière uniforme la représentation de ces villes dans les romans considérés. Dans la deuxième partie, nous avons essayé de nous concentrer sur le défi des détectives contemporains et nous avons constaté que, dans les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique, la ville est comme un code que le détective doit déchiffrer pour résoudre les crimes. Pour ce faire, il doit enquêter sur le territoire et lire ainsi l'espace urbain. L'enquête et la lecture parallèle de la ville se développent en cinq phases, spéculaires aux caractéristiques que nous avons décrites dans la première partie : exploration, détection, reconstruction, identification, acceptation.

La première étape est donc celle de l'exploration. Au début de l'enquête, la ville semble être illisible, enveloppée dans le bouillard ou parfois hostile et le détective doit donc avancer au hasard. Ensuite, il explore la ville à travers tous les sens : il lit les enseignes lumineuses, les panneaux, les affiches publicitaires, les graffitis, il écoute les sonorités et les rumeurs de l'espace urbain, il en renifle les odeurs, même repoussantes, il touche de sa main les monuments et les repères. Dans son exploration, l'enquêteur remarque que, bien que ces villes—avec leurs caractéristiques communes comme la dilatation et l'omniprésence des non-lieux—semblent être devenues de grandes villes modernes ou même postmodernes, elles ne cessent pas d'être des villes de province. En fait, même si les villes continuent d'étendre leur territoire, leurs habitants les voient différemment compte tenu de leur appartenance sociale, de leur âge ou de leur éducation et plusieurs d'entre eux les considèrent encore comme de petites villes, de grands villages, où les rumeurs empêchent de les traverser sans laisser des traces. La réalité de la disparition des frontières physiques, très commune à notre époque, est donc contrastée par la constatation de l'existence de liens sentimentaux qui créent des frontières invisibles.

Même si les villes semblent être devenues uniformes et avoir perdu leur identité spécifique, la détection, deuxième étape de l'enquête, porte à découvrir que derrière l'apparence de la ville il y a d'autres microcosmes invisibles de l'extérieur. Quand le détective, à travers les indices et les interrogatoires, dévoile peu à peu les secrets de la victime et de son entourage, il dévoile aussi l'existence d'une partie cachée des villes et leurs secrets. Le détective, peu à peu, s'immerge ainsi dans une ville dominée par la prédation, représentée comme une jungle. Le goût du roman noir pour le refus des apparences s'étend aussi à l'espace urbain, à travers l'une des clés essentielles du genre : le coup de théâtre. En fait, la ville montre souvent une topographie trompeuse ; certaines images amplifient la caractérisation de la ville comme lieu du crime obscur et menaçant, alors qu'il y a aussi une moitié cachée contrastante, liée à la beauté du paysage. Pareillement, l'identité des personnages et leur fonction dans le roman changent souvent et dévoilent leur nature, leur moitié cachée.

La troisième étape de l'enquête est celle de la reconstruction des liens de la ville, qui semble être devenue un labyrinthe insaisissable, parallèle à la reconstruction du passé de personnages suspects, de vieux antagonismes et de vieilles histoires qui ont des conséquences dans l'actualité des protagonistes. Il est évident que le roman noir est un moyen de mener une enquête non seulement sur un crime, mais aussi sur les changements physiques et sociaux subis par la ville qui semble être la victime de la crise, de la mondialisation et de ses folies destructrices. Les romans étudiés mettent en scène la remise en cause de l'inéluctabilité du présent ; en effet, dans la contemporanéité, les changements sont plus nombreux et plus rapides que dans le passé, et l'homme doit s'adapter continuellement à de nouvelles conditions de vie qui ne sont pas durables. Si les personnes âgées éprouvent de la nostalgie face aux lieux disparus de leur jeunesse (Bologne et Thessalonique) ou de leur enfance (Limoges), les jeunes générations semblent être plutôt indifférentes à toute mémoire idyllique du passé. Face à la désorientation et aux labyrinthes urbains de la ville du présent, les personnages arrivent à trouver une manière pour s'orienter grâce à la mémoire de la ville du passé, qui semble être la seule vraie et authentique aux yeux de ceux qui l'ont vécue et aimée. Pendant l'enquête, le détective découvre et révèle donc la présence de ces lieux qui ont une capacité d'activer la mémoire et les liens affectifs des personnages, qui lui permettent de retracer et de lire, dans le plan de la ville, des lieux et des parcours disparus. Toutefois, le passé de la ville n'est pas seulement idyllique et idéalisé ; parfois, il est noir et inextricablement lié à d'immenses tragédies, qui aujourd'hui sont seulement figées dans des toponymes ou des monuments qui perdent leur valeur originelle et souvent survivent comme témoignages muets d'un passé inconnu. La perte de la signification de l'espace est en fait l'une des traits typiques de la contemporanéité et la nostalgie n'est pas moins caractéristique de la modernité que la poussée vers l'innovation. Si les lieux vécus racontent des histoires passées et réactivent la mémoire de ceux qui les regardent ou les parcourent, la ville actuelle est caractérisée par une perte de signification de l'espace et par la constatation d'une permanence des choses et surtout d'injustices et d'iniquités qui caractérisent tant le présent que le passé.

Après avoir essayé de reconstruire les liens urbains et personnels, le détective procède à l'identification du coupable, qui lui permet de retrouver aussi l'identité de la ville. La ville est alors le vrai miroir du vécu des personnages, et sa vision et sa description dépendent de l'état d'âme de qui la regarde : elle se pare de toutes les grâces aux yeux d'un amoureux, elle devient complexe pour qui est confus, mélancolique pour qui est triste, angoissante pour qui a peur, déserte quand quelqu'un souffre de solitude. Parfois, les protagonistes deviennent de véritables métonymies de l'espace urbain et ils sont identifiés aux éléments de la ville. L'enquête de la

ville coïncide ainsi avec l'enquête du soi ; les détectives sentent le besoin de remarquer l'amour pour leur ville et cette expression d'amour est souvent liée à la présence de marqueurs identitaires : les deux Tours pour Bologne, l'Olympe et la Tour Blanche pour Thessalonique, la Gare des Bénédictins pour Limoges. Puisque la ville est une métaphore, miroir du vécu des personnages et expression de leurs émotions, lire la ville signifie interpréter l'intériorité des personnages, trouver, dans la moitié cachée de la ville—et donc des personnages—et dans leur passé, des traces éparpillées, des fragments de réalité qui portent à la solution de l'énigme. La fin de l'enquête est souvent marquée par la volonté d'un retour aux origines, ou dans tout cas par une fusion entre ville et enquêteur. La ville donc n'est pas seulement la scène sur laquelle opèrent les protagonistes des romans, mais elle est la véritable protagoniste des romans noirs contemporains. Comme l'explique Jean-Noël Blanc : « On l'aime, on la hait, on se passionne à son propos. Elle s'anime, elle vit. Elle est bien plus qu'un décor, elle devient un personnage<sup>854</sup> ».

À la fin de l'enquête et du roman, le détective constate l'existence de tensions opposées et irréductibles au sein de la ville et de l'individu. Pour chaque ville on dispose de plusieurs images, partielles et souvent potentiellement en conflit. La réaction d'indignation exprimée par les sous-cultures urbaines est balancée par l'acceptation de ces contradictions qui coexistent et même par une sorte de désir d'entente pacifique entre personnes de différentes cultures. La ville reflète l'organisation sociale et fait exploser les contradictions et les paradoxes en mettant au centre des représentations les émotions, les pensées et les sentiments des personnages. De la même manière, on distingue des tensions opposées dans les rôles des personnages. En fait, détective et coupable sont les victimes de la même réalité : il n'y a plus, comme dans le roman policier classique, une véritable distinction entre les deux ; on a en fait plusieurs exemples d'enquêteurs qui deviennent ou se révèlent des assassins et des tueurs qui regrettent leur passé et deviennent des détectives. Ainsi, la ville violente laisse également une marque sur les bons. La lutte du détective contre le mal et la raison pour laquelle les tueurs commettent des crimes consistent dans la lutte contre une blessure affective ancienne.

En explorant l'étude de trois cas substantiellement différents, nous avons vu comment chacun à sa manière brouille les frontières entre l'innocence et la culpabilité et sabote certaines stratégies du roman policier classique. Le crime est au fondement même du fonctionnement de nos sociétés et le conflit traditionnel entre le bien et le mal conduit souvent à découvrir leur complicité singulière. Si les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et

---

<sup>854</sup> Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier, cit.*, p. 20.

Thessalonique cherchent à "labourer" la ville pour mieux la connaître, ce que le détective trouve dans cette enquête est important : « il découvre, tout simplement, que la ville est double<sup>855</sup> », elle est le lieu du crime, mais aussi le lieu de l'âme des personnages. Cette duplicité du paysage est strictement liée à la psychologie du personnage – qui est centrale dans le roman noir en général – et à la duplicité de l'être humain (bien/mal). En montrant le visage double de la ville, on peut comprendre, comme le souligne Jean-Noël Blanc, « *que le but du polar n'est pas de découvrir une vérité, mais de mettre à jour le mensonge [...]. Le but du polar n'est pas de dévoiler une vérité, mais d'en expliciter le travestissement*<sup>856</sup> ».

Avoir renoncé à des divisions trop drastiques et improbables entre le bien et le mal, à des rôles stéréotypés, avoir rendu les personnages plus complexes sont des éléments caractéristiques des romans noirs de notre corpus. Leurs héros ne peuvent jamais se contenter d'une seule personnalité, ils

devono saper essere, al tempo stesso, figli del mondo in cui vivono e incarnazione di certi modelli ideali acquisiti, figure diaboliche e dispensatori di giustizia, manifestazioni della personalità dell'autore e specchio dei sogni e delle fantasie di chi legge<sup>857</sup>.

Plutôt que de parvenir à un sentiment personnel de maîtrise en réduisant la ville à un modèle inoffensif et facilement lisible, le détective résout un mystère emblématique de l'expérience urbaine elle-même<sup>858</sup>. Une expérience qui ne se termine pas à la fin du livre, mais qui est destinée à se répéter indéfiniment. De cette façon, le préjugé qui voit le roman noir comme une expression littéraire du conservatisme politique et social, ainsi que l'illusion que l'ordre social est recomposé à la fin de l'enquête, est dissipé.

Souvent la réalité conflictuelle de la ville, comme l'explique Gabriella Turnaturi :

[...] mostra anche il limite di soluzioni puramente normative e di controllo: si può trovare l'autore di un crimine, un serial killer, si può sgominare una banda criminale, ma la lotta per gli spazi per diversi stili e progetti di vita si riproduce continuamente. La città sfugge, è imprevedibile materialmente come narrativamente. Al detective, al giustiziere non resta che una sorta di

---

<sup>855</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>856</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>857</sup> En français [C'est nous qui traduisons] : « ils doivent être à la fois enfants du monde dans lequel ils vivent et incarnation de certains modèles idéaux acquis, figures diaboliques et dispensateurs de justice, manifestations de la personnalité de l'auteur et miroir des rêves et des fantaisies du lecteur ». Carlo Oliva, *Storia sociale del giallo*, Todaro Editore, Lugano, 2003, p. 194.

<sup>858</sup> Cf. Barbara Pezzotti, « Il giallo come storia della città: Milano e la serie di Piero Colaprico e Pietro Valpreda », *cit.*, p. 424.

ostinazione dolente, una caccia senza fine così come accade quotidianamente a chi vive o sopravvive nelle realtà metropolitane<sup>859</sup>.

Il est désormais devenu évident que les romans noirs de notre corpus, bien qu'inspirés de réalités sociales et culturelles spécifiques, ne parviennent pas trop souvent à rétablir l'harmonie et peuvent même provoquer le chaos et l'incertitude. Ils ne veulent pas rassurer le lecteur avec l'identification du coupable mais le prendre par la main dans l'univers horrifiant, inquiétant et angoissé d'un réel qui est dans la société, malgré la tendance à l'exorciser<sup>860</sup>.

Dans les ouvrages analysés, la violence n'est donc pas manichéenne. Elle ne nous est pas extérieure mais nous en sommes tous les porteurs, héros de romans comme romanciers ou lecteurs<sup>861</sup>. Dans les pages des romans, on trouve la représentation de la partie sombre de la contemporanéité, à travers les contradictions de la réalité sociale, historique, politique et éthique, et de la profonde partie obscure des consciences.

\*

Notre recherche nous a permis de constater que les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique, même avec les spécificités propres à chaque pays, présentent une similitude des thèmes rapprochés, une approche commune en ce qui concerne les thématiques abordées dans notre étude. On peut considérer que le genre noir subit l'éclatement générique qu'ont par ailleurs constaté de nombreux chercheurs à propos de la littérature du 20<sup>ème</sup> siècle, mais il subsiste un air de famille commun à tous ces romans. Toutefois, on remarque que certains traits et thèmes sont déclinés avec une petite différence dans les romans limousins. Comme on a vu, lorsque dans les romans de Bologne et Thessalonique il n'y a pas une véritable distinction entre ville et campagne et l'espace urbain assume les caractéristiques de la ville diffuse, les romans limousins décrivent encore, parfois, un territoire urbain qui s'étend jusqu'à la campagne. En ce qui concerne les non-lieux, on rencontre des caractéristiques inédites dans les romans de Limoges, comme la description des

---

<sup>859</sup> En français : [C'est nous qui traduisons] « [...] montre également la limite des solutions purement normatives et de contrôle : vous pouvez trouver l'auteur d'un crime, un tueur serial, vous pouvez vaincre un gang criminel, mais la lutte pour des espaces pour différents styles et projets de vie est reproduite en continu. La ville s'échappe, est matériellement et narrativement insaisissable. Au détective, au bourreau ne reste qu'une sorte d'obstination douloureuse, une poursuite sans fin comme celle qui arrive tous les jours à ceux qui vivent ou survivent dans les réalités métropolitaines ». Gabriella Turnaturi, « Di città in città, da romanzo a romanzo. Leggere e narrare le città », *cit.*, p. 36.

<sup>860</sup> Cf. Elisabetta Mondello, *La post-modernità allo specchio: le città del noir*, *cit.*, p. 14.

<sup>861</sup> Cf. Marin Ledun, *Mon ennemi intérieur*, *cit.*, p. 31.

lieux comme non-lieux et l'utilisation de descriptions fantastiques pour les non-lieux, affiliés à la science-fiction. De plus, la déshumanisation des personnes est exprimée par leur description comme des insectes ou animaux. Si Bologne et Thessalonique deviennent de vrais pièges urbains aux yeux des personnages, Limoges est immune à cette métaphore, comme à la perception des protagonistes d'être étrangers dans leur ville, entourés de personnes qui ne parlent pas leur langue. Même s'il s'agit de trois villes universitaires, à Limoges l'université n'est presque jamais le théâtre des narrations et les protestations des jeunes dans les rues ne sont jamais violentes comme celle qui se déroulent en Italie ou en Grèce. Dans chaque partie de l'enquête, on distingue au moins une spécificité limousine par rapport aux romans italiens et grecs. L'exploration des détectives limousins commence en fait par une rivalité entre la ville et le détective au début des romans, alors que la détection permet la représentation de la ville comme une jungle urbaine. Dans la reconstruction, les personnages expriment une nostalgie pour l'enfance et pas pour la jeunesse, et le passé est idéalisé, aussi à travers la fonction de guide touristique revêtue par certains passages descriptifs. Au moment de l'identification, émerge une vision du Limousin nourri d'idéaux militants de gauche et on observe souvent une réflexion sur le thème du retour dans la ville d'origine. Ces petites déclinaisons des mêmes thèmes nous permettent d'inscrire le roman noir de Limoges dans le soi-disant « polar régional », alors que les romans de Bologne et Thessalonique sont sans doute des représentants du « polar méditerranéen ».

Les orientations intéressantes qui se dégagent de notre travail pourront être approfondies lors de recherches ultérieures. Par exemple, l'approche proposée pourrait être élargie jusqu'à aujourd'hui, c'est-à-dire l'année 2021. Ce serait aussi intéressant de voir comment cette caractérisation de la ville comme personnage pourrait aussi s'appliquer dans les romans noirs contemporains d'autres villes des mêmes pays qui ont des histoires littéraires et des caractéristiques différentes, mais aussi dans de romans noirs d'autres zones géographiques.

Quoi qu'il en soit nous espérons avoir montré, par l'exemple du roman noir contemporain de trois villes européennes, que la ville où les histoires se déroulent, avec sa double image comme lieu du crime et lieu de l'âme, est la vraie protagoniste et que sa description fournit une image fidèle de la problématique qui se dégage derrière les intrigues apparemment policières de ces œuvres.

Les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique mettent en scène le conflit, peut-être insoluble, qui tourne autour de la définition de qui est la ville et donc de qui est l'individu. Ils indiquent l'impossibilité d'une réponse définitive et rassurante. En

mettant au jour la dualité des êtres, en révélant leurs faiblesses, ils ne font qu'interroger leur propre identité et leur complexité.

L'homme et la ville se confondent pour ne faire plus qu'un.

## BIBLIOGRAPHIE

### Primaire :

#### **Bologne :**

Matteo Bortolotti, *Questo è il mio sangue*, Mondadori, Milano, 2005.

- *L'ora nera*, Novecento Editore, Milano, 2014.

Roberto Carboni, *Nero bolognese*, Dalila Sottani Editrice, Sasso Marconi, 2011.

- *Alle spalle del Nettuno*, Cicogna Editore, Bologna, 2012.
- *Agenzia Bonetti (e Bruno) Investigazioni Bologna*, Fratelli Frilli Editori, Genova, 2016.

Carlo Lucarelli, *Almost blue*, Einaudi, Torino, 1997.

- *Nikita*, Edizioni EL, Trieste, 1997.
- *Il giorno del lupo. Una storia dell'ispettore Coliandro*, Einaudi, Torino, 1998 [1994].
- *Un giorno dopo l'altro*, Einaudi, Torino, 2000.
- *Laura di Rimini*, Einaudi, Torino, 2001.
- *Lupo mannaro*, Einaudi, Torino, 2001 [1994].
- *Autosole*, Rizzoli, Milano, 2006 [1998].
- *Acqua in bocca* (avec Andrea Camilleri), Minimum Fax, Roma, 2010.
- *Il sogno di volare*, Einaudi, Torino, 2013.

Loriano Macchiavelli, Sandro Toni, *Sarti Antonio e l'assassino*, Mondadori, Milano, 2004.

Marilù Oliva, *¡Tù la pagaràs!*, Elliot Edizioni, Roma, 2010.

- *Fuego*, Elliot Edizioni, Roma, 2011.
- *Mala suerte*, Lit Edizioni, Milano, 2012.

Grazia Verasani, *Velocemente da nessuna parte*, Mondadori, Milano, 2006.

- *Senza ragione apparente*, Feltrinelli, Milano, 2015.

#### **Limoges :**

Franck Bouysse, *Orphelines*, Geste, La Crèche, 2013.

- *Oxymort*, Geste, La Crèche, 2014.

Cyril Herry, *Asile zéro. Archi 01 : hôpital général de Limoges*, Geste, La Crèche, 2014.

Franck Linol, *La cinquième victime*, « Meurtres en Limousin », Geste, La Crèche, 2010.

- *Rendez-vous avec le tueur*, « Meurtres en Limousin », Geste, La Crèche, 2011.
- *La morsure du Silence*, Geste, La Crèche, 2012.
- *Carole, je vais te tuer !*, Geste, La Crèche, 2012.

- *Le vol de l'Ange*, Geste, La Crèche, 2013.
- *La onzième carcasse*, Geste, La Crèche, 2014.
- *Matin de cendre*, Geste, La Crèche, 2014.

Joël Nivard, *Dernière sortie avant la nuit*, Geste, La Crèche, 2011.

- *Le linceul de l'aube*, Geste, La Crèche, 2013.
- *Solo pour une nocturne. Dans Limoges la Noire*, Geste, La Crèche, 2015.
- *Little Bighorn. Un été en Limousin*, Geste, La Crèche, 2015.

Serge Vacher, *Les coutures*, Editions Nykta, Etrigny, 2008.

- *Lo cro do diable*, Après la Lune, Paris, 2010.
- *Le blues de l'équarrisseur*, Après la Lune, Paris, 2012.

Christian Viguié, *Passé décomposé. Ombres noires en Haute Vienne*, Geste, La Crèche, 2015.

### **Thessalonique :**

Filippos Filippou, *Αντίο, Θεσσαλονίκη*, Polis, Athènes, 1999.

Giorgos Martinidis, *Από το πουθενά (ένα μοντέρνο νουάρ)*, Grammata, Athènes, 2011.

Petros Martinidis, *Κατά συρροήν*, Athènes, Nefeli, 1998, trad. Henri Tonnet, *L'Accomplissement*, Nefeli, Athènes, 2018.

- *Σε περίπτωση πυρκαϊάς*, Nefeli, Athènes, 1999.
- *Παιχνίδια μνήμης*, Nefeli, Athènes, 2001.
- *Δεύτερη φορά νεκρός*, Nefeli, Athènes, 2002.
- *Μοιραίοι αντικατοπτρισμοί*, Nefeli, Athènes, 2003, trad. Henri Tonnet, *Reflets du Destin*, L'Harmattan, Paris, 2013.
- *Η ελπίδα πεθαίνει τελευταία*, Nefeli, Athènes, 2005.
- *Ο Θεός φυλάει τους άθεους*, Nefeli, Athènes, 2006.
- *Χωρίς αποζημίωση*, Nefeli, Athènes, 2011.
- *Σύρριζα*, Nefeli, Athènes, 2014.
- *17 ώρες*, Patakis, Athènes, 2016.

Sofia Nikolaïdou, *Χορεύουν οι ελέφαντες*, Metaichmio, Athènes, 2012.

Argyris Pavliotis, *Ο ποινικολόγος. Έγκλημα στον Παρατηρητή*, Paratiritis, Thessalonique, 1997.

- *Ολέθριος δεσμός*, Nisides, Skopelos, 2001.
- *Το δίχτυ*, Nisides, Skopelos, 2003.
- *Το επικηρυγμένο πρόβλημα*, Patakis, Athènes, 2006.
- *Παράξενοι ελκυστές*, Patakis, Athènes, 2008.
- *Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς»*, Metaichmio, Athènes, 2013.

Giorgos Polyrakis, *Συνάντηση με το χθες*, Psychogios, Athènes, 2000.

- *Εγκλημα στην Παλαιών Πατρών Γερμανού*, Psychogios, Athènes, 2011.
- *Ασυνήθιστη πρόταση*, Psychogios, Athènes, 2012.

### **Secondaire :**

#### **a. Essais d'architecture, urbanistique et sociologie sur la ville et les imaginaires urbains :**

Giandomenico Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Bari, 2000.

Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Editions du Seuil, Paris, 1992.

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961.

Sam Bass Warner Jr, « Slums and Skyscrapers. Urban Images, Symbols, and Ideology », dans Lloyd Rodwin, Robert M. Hollister (éds.), *Cities of the mind. Images and themes of the city in the social sciences*, Plenum Press, New York and London, 1984, pp. 181-195.

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.

Paul Blanquart, *Une histoire de la ville. Pour repenser la société*, La Découverte, Paris, 1997.

Remo Bodei, « Piccola e grande città », dans Giacomo Martini (éd.), *Città e metropoli. Le culture, i conflitti*, Edizioni Magazine Srl, Modena, 1984, pp. 42-52.

Patrizia Calefato, « La moda e la città: metafore della strada », dans Gianfranco Marrone, Isabella Pezzini (éds.), *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Meltemi, Roma, 2006, pp. 59-68.

Matilde Callari Galli, « Paesaggi bolognesi », dans *Eadem, Mappe Urbane. Per un'etnografia della città*, Guaraldi, Rimini, 2007, pp. 43-62.

Paul Connerton, *Come la modernità dimentica*, Einaudi, Torino, 2010 [2009].

Merlin Coverley, *Psychogeography*, Pocket Essentials, Harpenden Herts, 2010.

Fulvia D'Aloisio, « Sentirsi insicuri in città. Etnografia ed approccio antropologico al problema della sicurezza urbana », dans Matilde Callari Galli (éd.), *Mappe Urbane. Per un'etnografia della città*, Guaraldi, Rimini, 2007, pp. 171-192.

Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1984 (1969).

Jacques Ellul, *The Meaning of the City*, trad. Dennis Pardee, Eerdmans Grand Rapids, 1970.

Mauro Ferraresi, « Spazi e non spazi: le articolazioni della consumosfera », dans Gianfranco Marrone, Isabella Pezzini (éds.), *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Meltemi, Roma, 2006, pp. 77-88.

Kostas Giannakopoulos, Giannis Giannitsiotis (éds.), *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη. Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*, Alexandria, Athènes, 2010.

Allan R. Jacobs, *Great streets*, MIT Press, Cambridge-London, 1993.

Francesco Indovina, « La città diffusa: cos'è e come si governa », dans *Idem* (éd.), *Territorio. Innovazione. Economia. Pianificazione. Politiche. Vent'anni di ricerca al Daest*, IUAV, Venezia, 1999, pp. 47-59.

Francesco Indovina, *Dalla città diffusa all'arcipelago metropolitano*, FrancoAngeli, Milano, 2009.

Kevin Lynch, *L'immagine della città*, éd. Paolo Ceccarelli, trad. Gian Carlo Guarda, Marsilio, Venezia, 2016 (17<sup>o</sup> edizione), 1<sup>o</sup> ed. 1964.

Kevin Lynch, « Reconsidering The Image of the City », dans Lloyd Rodwin, Robert M. Hollister (éds.), *Cities of the mind. Images and themes of the city in the social sciences*, Plenum Press, New York and London, 1984, pp. 151-161.

Petros Martinidis, « Une esthétique de la cupidité. L'architecture urbaine à Salonique », dans *Revue d'esthétique*, n<sup>o</sup> 20, Paris, 1991, pp. 20-30.

Guido Martinotti, *Sei lezioni sulla città*, éd. Serena Vicari Haddock, Feltrinelli, Milano, 2017.

Neal Mercedes Maresca, « L'après-guerre froide est terminée », dans *Politique étrangère*, n<sup>o</sup> 1, 60<sup>e</sup> année, Paris, 1995, pp. 57-72.

Carlo Mongardini, *Le dimensioni sociali della paura*, FrancoAngeli, Milano, 2004.

Sylvia Ostrowetsky, *L'Imaginaire bâtisseur. Les villes nouvelles françaises*, Librairie des Méridiens, Paris, 1983.

Panos Panopoulos, « Διασχίζοντας την πόλη: Ηχητικές ανανοηματοδοτήσεις του χώρου, του χρόνου και των αισθήσεων στο σύγχρονο αστικό πλαίσιο », dans Kostas Giannakopoulos, Giannis Giannitsiotis (éds.), *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη. Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*, Alexandria, Athènes, 2010, pp. 163-189.

Rosario Pavia, *Il passo della città: temi per la metropoli futura*, Donzelli, Roma, 2015.

Isabella Pezzini, « Visioni di città e monumenti-logo », dans Gianfranco Marrone, Isabella Pezzini (éds.), *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Meltemi, Roma, 2006, pp. 39-48.

Paola Rebughini, « La violenza come relazione nella città contemporanea », dans *Eadem* (éd.), *Violenza e spazio urbano. Rappresentazioni e significati della violenza nella città contemporanea*, Guerini Studio, Milano, 2001, pp. 67-90.

Thomas A. Reiner, Michael A. Hindery, « City planning. Images of the Ideal and the Existing City », dans Lloyd Rodwin, Robert M. Hollister (éds), *Cities of the mind. Images and themes of the city in the social sciences*, Plenum Press, New York and London, 1984, pp. 133-147.

Angelo Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, Unicopli, Milano, 1988.

Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia, 1998.

Edith Wharton, *The Writing of Fiction*, Simon & Schuster, New York, 2014 [1925].

Raymond Williams, *The country and the city*, Oxford University Press, New York, 1973.

#### **b. Essais littéraires sur la ville**

Pascale Auraix-Jonchière, « Avant-propos », dans Pascale Auraix-Jonchière, Alain Montandon, *Poétique des lieux*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004, pp. 5-11.

Vincenzo Bagnoli, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Pendragon, Bologna, 2003.

Francesca Gatta, « Autostrada », dans Gian Mario Anselmi, Gino Ruoizzi et al. (éds.), *Luoghi della letteratura italiana*, Mondadori, Milano, 2003, pp. 17-29.

Elvira Godono, « La letteratura postmoderna e la percezione dello spazio urbano », dans *Eadem* (éd.), *La città nella letteratura postmoderna*, Liguori, Napoli, 2001, pp. 71-144.

Georgia Gkotsi, *Η Ζωή εν τη πρωτεύουση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Nefeli, Athènes, 2004.

Jeannine Guichardet, « “ Là, Paris n’est plus, là, Paris est encore ” : poétique des zones incertaines de la ville », dans Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon, *Poétique des lieux*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004, pp. 293-302.

David Harvey, « The cartographic imagination. Balzac in Paris », dans Vinay Dharwadker, *Cosmopolitan Geographies. New locations in Literature and Culture*, Routledge, New York and London, 2001, pp. 63-85.

Triantafyllos I. Kotopoulos, *Η Θεσσαλονίκη στο έργο των Θεσσαλονικέων πεζογράφων. Ο ρόλος και οι λειτουργίες της λογοτεχνικής πόλης*, Kodikas, Thessalonique, 2006.

Richard Lehan, *The city in literature. An intellectual and cultural history*, University of California Press, Berkeley, 1998.

Leonard Lutwack, *The Role of Place in Literature*, Syracuse University Press, New York, 1984.

Giovanni Macchia, « Il mito di Parigi (quasi un congedo) » dans *Idem* (éd.), *Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi*, Einaudi, Torino, 1965, pp. 339-344.

Anna Madoeuf, Raffaele Cattedra, *Lire les villes. Panoramas du monde urbain contemporain*, coll. « Villes et Territoires », Presses Universitaires François Rabelais, Tours, 2012.

Claudio Magris, « La fine del flâneur », dans Ulf Peter Hallberg (éd.), *Lo sguardo del flâneur*, trad. Massimo Ciaravolo, Iperborea, Milano, 2002, pp. 9-12.

Lorenza Mondada, *Décrire la Ville. La construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*, Anthropos, Paris, 2000.

Elisabetta Mondello, « “Cannibali”, narratori Pulp Fiction o Forrest Gump. Le scritture giovanili fra pulp, neotelevisione e sistema delle merci », dans *Eadem* (éd.), *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta*, Il Saggiatore, Milano, 2017, pp. 65-89.

Elisabetta Mondello, « Consumi, luoghi e nonluoghi », dans *Eadem* (éd.), *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta*, Il Saggiatore, Milano, 2017, pp. 119-150.

Franco Moretti, « Homo palpitans, come il romanzo ha plasmato la personalità urbana », dans Giacomo Martini (éd.), *Città e metropoli. Le culture, i conflitti*, Edizioni Magazine Srl, Modena, 1984, pp. 101-122.

Giampaolo Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Il Mulino, Bologna, 2006.

Thierry Paquot, « Le sentiment de la nuit urbaine aux XIXe et XXe siècles », dans *FLS : French Literature in/and the City XXIV* (1997), pp. 1-32.

Burton Pike, *The image of the city in modern literature*, Princeton University Press, Princeton, 1981.

Christopher Prendergast, *Paris and the Nineteenth Century*, Blackwell, Oxford, 1992.

Vittorio Roda, « Stazione », dans Gian Mario Anselmi, Gino Ruozzi et al. (éds.), *Luoghi della letteratura italiana*, Mondadori, Milano, 2003, pp. 352-361.

Gianfranco Rubino, « Percorrere la città », dans Gianfranco Rubino, Gabriella Violato (éds.), *Itinerari urbani. L'immagine della città nella letteratura francese dal Cinquecento al Duemila*, Bulzoni Editore, Roma, 2005, pp. 263-295.

Antonios D. Satrazanis, *La ville de Thessalonique dans la prose locale (1935-1985)*, Centre d'histoire de Thessalonique, Thessalonique, 1996.

Alessandra Teatini, *Voci della città. Piccola guida narrativa di Bologna e dintorni*, Clueb, Bologna, 2001.

Lizy Tsirimokou, *Λογοτεχνία της πόλης*, Lotos, Athènes, 1987.

Gabriella Turnaturi, « Di città in città, da romanzo a romanzo. Leggere e narrare le città », dans Gianfranco Marrone, Isabella Pezzini (éds.), *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Meltemi, Roma, 2006, pp. 31-37.

Frederik Tygstrup, « The literary city: between system and sensation », dans Valeria Tinkler-Villani (éd.), *Babylon or New Jerusalem? Perceptions of the City in Literature*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2005, pp. 225-237.

Joachim Von Der Thüsen, « The city as metaphor, metonym and symbol », dans Valeria Tinkler-Villani (éd.), *Babylon or New Jerusalem? Perceptions of the City in Literature*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2005, pp. 1-11.

Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », dans *La Géocritique mode d'emploi*, PULIM, « Espaces Humains », Limoges, n°0, 2000, pp. 9-40. Disponible en ligne : <https://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/> (consulté le 10 septembre 2020).

Bertrand Westphal (dir.), *Le rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe*, « Collection Espace Humains », Pulim, Limoges, 2001.

### **c. Essais sur le roman policier/noir**

Federica Ambroso, « Lire une couverture, lire les attentes. Analyse de la couverture du roman *Dans les bois éternels* de Fred Vargas en France, Grèce et Italie », dans *Dialogues Mulhousiens*, n° 4, *L'Attente*, Journées Doctorales Humanités 2019, sous la direction de Marie-Lou Solbach et Régine Battiston, avril 2020, pp. 160-173.

Andreas Apostolidis, « Αστυνομικό αφήγημα και έγκλημα στην Ελλάδα », dans *Idem* (éd.), *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια για την ιστορία και για τις σύγχρονες τάσεις του*, Agra, Athènes, 2009, pp. 277-314.

Elisabetta Bacchereti, « Un'idea di noir: Carlo Lucarelli par lui-même » dans Maria-Pia De Paulis-Dalambert (éd.), *L'Italie en jaune et noir. La littérature policière de 1990 à nos jours*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010, pp. 97-107. Disponible en ligne : <http://books.openedition.org.ezproxy.unilim.fr/psn/7202>. (consulté le 26 mars 2020).

Roberto Barbolini, «Anche il detective è figlio di Caino», dans Sergio Giuffrida, Riccardo Mazzoni, (éds.), *Giallo. Poliziesco, thriller e detective story*, Leonardo Arte, Milano, 1999, pp. 11-14.

- Grigoris Bekos, « Πέτρος Μαρτινίδης: Σύρριζα από τη νομιμότητα », dans *To Βήμα*, 28/03/2015. Disponible en ligne : <https://www.tovima.gr/2015/03/28/society/petros-martinidis-syrriza-apo-ti-nomimotita/> (consulté le 12 février 2021).
- Marc Blancher, *Polar et postmodernité*, L'Harmattan, Paris, 2016.
- Massimo Carloni, *Indagine sul giallo italiano*, Porziuncola, Assisi, 1984.
- Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2007.
- Alberto Castoldi, « L'immaginario del poliziesco », dans Alberto Castoldi, Francesco Fiorentino, Giovanni Saverio Santangelo (éds.), *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, Mondadori, Milano, 2010, pp. 21-32.
- Paraskevi Chourdaki, *Αναπαραστάσεις του δημοσιογράφου-ερευνητή στο σύγχρονο, ελληνικό και αγγλόφωνο, αστυνομικό μυθιστόρημα*, Université Aristote de Thessalonique, thèse de master non publiée, directeur de thèse Prof. Zoi Ververopoulou, Thessalonique, 2016.
- Luca Crovi, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Marsilio, Venezia, 2002.
- Raffaele Crovi, *Le maschere del mistero. Storie e tecniche di thriller italiani e stranieri*, Passigli Editori, Firenze-Antella, 2000.
- Elisabetta De Toni, « Animali », dans Alberto Castoldi, Francesco Fiorentino, Giovanni Saverio Santangelo (éds.), *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, Mondadori, Milano, 2010, pp. 35-40.
- Agnieszka Domaradzka, « Le sfumature del nuovo noir italiano. Dal giallo al nero », dans *Romanica.doc*, Poznan, 2, 2011, pp. 12-20.
- Uri Eisenzweig, *Le récit impossible*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1986.
- Stefania Fabri, *Un laboratorio in giallo*, Mondadori, Milano, 2000.
- Gianni Ferracuti, « Il "giallo mediterraneo" come modello narrativo », dans Vito Galeota (éd.), *La rappresentazione del crimine sul poliziesco argentino e sul "giallo mediterraneo"*, Aracne Editrice, Roma, 2009, pp. 35-52.
- Filippos Filippou, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας. Ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*, Patakis, Athènes, 2018.
- Fabio Giovannini, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, Castelvecchi, Roma, 2000.
- Sergio Giuffrida, Riccardo Mazzoni (éds.), *Giallo. Poliziesco, thriller e detective story*, Leonardo Arte, Milano, 1999.

Lee Horsley, *Twentieth-century Crime Fiction*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

Vasiliki Kaïsidou, « Behind crime and depravity. Moral ambiguity and social constructions of evil in contemporary Greek detective fiction », dans *Anthropino*, 5, 2017, pp. 118-128.

Anna Kontopidou, *Πτυχές του αστυνομικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα το δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, thèse de master non publiée, Université Aristote de Thessalonique, directeur de thèse Prof. Fragkiski Ambatzopoulou, Thessalonique, 2009.

Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1993 [1974].

Inge Lanslots, « Crime fiction all'italiana », dans *Incontri*, année 28, volume I, 2013. Disponible en ligne : [www.rivista-incontri.nl](http://www.rivista-incontri.nl) (consulté le 17 septembre 2017).

Filippo La Porta, « Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?) », dans Giulio Ferroni, Massimo Onofri, Filippo La Porta, Alfonso Berardinelli (éds.), *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Donzelli, Roma, 2006, pp. 55-75.

Marin Ledun, *Mon ennemi intérieur*, Editions du petit écart, Marcillac-Vallon, 2018.

Natacha Levet, *Le genre, entre pratique textuelle et pratique sociale : le cas du roman noir français*, thèse de doctorat non publiée, Université de Limoges, Doctorat en Littérature Française, dir. Prof. Jacques Migozzi, Limoges, 2006.

Jacques-Philippe Leyens, *Psycho Polar. Détectives de fiction et vrais psychologues*, Presses Universitaires de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2016.

Franck Lhomeau, « Le Véritable Lancement de la Série noire », dans *Temps noir*, novembre 2000, n° 4, pp. 50-127.

Marc Lits, *Le genre policier dans tous ses états. D'Arsène Lupin à Navarro*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2011.

Carlo Lucarelli, Massimo Picozzi, *Serial killer. Storie di ossessione omicida*, Mondadori, Milano, 2003.

Maria Immacolata Macioti, *Giallo e dintorni*, Liguori, Napoli, 2006.

Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Rivages/Noir, Paris, 2003.

Loïc Marcou, *Le roman policier grec (1953-2013). Les enjeux littéraires du roman policier en Grèce*, Université Paris-Sorbonne, directeur de thèse monsieur Henri Tonnet, Paris, 2014.

Loïc Marcou, « De l'anatomie d'un crime à l'anatomie d'un pays : la "crise grecque" dans les trois derniers romans policiers de Pétros Markaris », dans *Cahiers balkaniques*, 42, 2014. Disponible en ligne : <http://ceb.revues.org/5162> (consulté le 17 septembre 2016).

Loïc Marcou, « La culture française dans l'œuvre de Yannis Maris », dans *The Athens Review of Books*, 68, décembre 2015. Disponible en ligne : <http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=108215> (consulté le 3 décembre 2017).

Loïc Marcou, « Quand l'enquêteur se met à table », dans *Cahiers balkaniques*, Hors-série, 2016. Disponible en ligne : <http://ceb.revues.org/6839> (consulté le 30 novembre 2017).

Loïc Marcou, « La réception de l'Antiquité grecque dans le roman policier néo-hellénique, de Yannis Maris à Petros Markaris », dans *Anabases. Traditions et Réceptions de l'Antiquité*, 25, 2017. Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/anabases/6074> (consulté le 3 décembre 2017).

Petros Markaris, *Io e Kostas Charitos*, trad. Andrea Di Gregorio, Bompiani, Milano, 2010.

Denis Mellier, Gilles Menegaldo (éds.), *Formes policières du roman contemporain*, La licorne, Poitiers, 1998.

Claudio Milanese (éd.), *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria. Italia*, Astraea, Bologna, 2009.

Claudio Milanese, « Il Giallo italiano contemporaneo », dans Alberto Castoldi, Francesco Fiorentino, Giovanni Saverio Santangelo (éds.), *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, Mondadori, Milano, 2010, pp. 193-201.

D.A. Miller, *The Novel and the Police*, University of California Press, Berkeley, 1988.

Louise Nilsson, David Damrosch, Theo D'haen, *Crime fiction as world literature*, Bloomsbury, New York, 2017.

Carlo Oliva, *Storia sociale del giallo*, Todaro Editore, Lugano, 2003.

Giuseppe Petronio, *Sulle tracce del giallo*, Gamberetti Editrice, Roma, 2000.

Fabrice Piault, « Classement 2018. Les 200 premiers éditeurs français », dans *LivresHebdo*, n° 1179, 22 juin 2018, pp. 20-29. Disponible en ligne : [https://www.csp.fr/sites/default/files/content/pressarticle/file/1806/livre\\_hebdo\\_classement\\_juin\\_2018.pdf](https://www.csp.fr/sites/default/files/content/pressarticle/file/1806/livre_hebdo_classement_juin_2018.pdf) (consulté le 28 septembre 2020).

Giuliana Pieri, « Il nuovo giallo italiano: tra tradizione e postmodernità », dans *Delitti di carta*, IV, 7, Clueb, Bologna, 2000, pp. 57-66.

Yves Reuter, *Le roman policier*, Armand Colin, Paris, 2013 [2009].

Fernando Savater, « Saggio di poe-tica. Romanzo poliziesco e coscienza morale », dans *Idem* (éd.), *Detectives, mostri e fantasmi. Le grandi storie del brivido*, trad. Alessio Casalini, Valerio Nardoni, Passigli Editori, Firenze, 2008, pp. 25-35.

Benoit Tadié, *Le polar américain, la modernité et le mal*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006.

Anne Tanguy Taddonio, *Le contrat. Le héros de série policière, son créateur et la réalité*, L'Harmattan, Paris, 2016.

Henri Tonnet, « Réflexions sur l'évolution du roman policier grec », dans *Autour du roman grec moderne. Sept études, Mésogaios / Méditerranée*, 29-30, 2006, pp. 29-30.

Henri Tonnet, « Le roman policier en Grèce, de 1995 à aujourd'hui », dans *Revue des études néo-helléniques*, n° 3, Paris/Athènes, 2007, pp. 127-145.

Henri Tonnet, « Le roman policier grec d'hier et d'aujourd'hui », dans *Siècle 21*, n°17, Paris, 2010, pp. 13-16.

Dimitra Tsompani, Chrysovalantis Theodoridis, *Η πορεία του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος και τα βασικά στοιχεία του είδους αυτού*, thèse de master non publiée, A.T.E.I. de Thessalonique, directeur de thèse Prof. Valentina Kampatza, 2014.

Sue West, *European crime fiction: The novels of Fred Vargas and Andrea Camilleri*, thèse de master non publiée, Université de Chester, UK, 2013.

Heather Worthington, *Key concepts in crime fiction*, Palgrave Macmillan, London, 2011.

#### **d. Essais sur le rapport ville-roman policier/noir**

Federica Ambroso, « Du flâneur au détective. La ville à explorer, déchiffrer, aimer », dans *Rilune- Revue des littératures européennes*, n° 14, *Le Roman policier : lire et écrire l'enquête en Europe*, (Michele Morselli, éd.), 2020, pp. 21-35 (version en ligne : [www.rilune.org](http://www.rilune.org)).

Céline Barrère, Yankel Fijalkow, « Le polar de Paris : une mise en scène des changements urbains de l'est parisien », dans *Lieux communs*, 2013, pp. 75-95.

Thomas Bauer, Claude Filteau, « Introduction », dans Thomas Bauer (éd.), *L'écrivain et son Limousin. Etudes sur l'Appartenir*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2013, pp. 7-12.

Meryem Belkaid, « Les paysages insaisissables de la fiction policière, miroirs d'une société en quête de repères. Marcus Malte, Fred Vargas, Pascal Garnier, Maurice Dantec et Tanguy Viel », dans *Lendemains*, n° 145, 2012, pp. 74-87.

Meryem Belkaid, « L'Effacement du réel dans la fiction policière contemporaine (Tonino Benacquista, Pascal Garnier, Marcus Malte, Fred Vargas et Tanguy Viel) », dans *Littératures*, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012.

Walter Benjamin, *Charles Baudelaire [1923]*, traduit par Jean Lacoste, Payot et Rivages, Paris, 2002.

Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, PUF, Lyon, 1991.

- Massimo Carloni, *L'Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Diabasis, Parma, 1994.
- Michel Carly, *Maigret, traversées de Paris. Les 120 lieux parisiens du commissaire, « Carnets »*, Omnibus, Paris, 2003.
- Piera Carroli, *Mezcla. World noir in Italy. Marilù Oliva- The Female Poetic in New Millennium Crime Fiction*, Troubador, Leicester, 2019.
- Chloé Conant, « Le Milan policier de Giorgio Scerbanenco : une ville qui prend l'eau », dans Juliette Vion-Dury (éd.), *L'écrivain auteur de sa ville, « Espaces Humains »*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2001, pp. 269-278.
- Walter Geerts, « La pittura dei paesaggi del noir », dans Elisabetta Mondello (éd.), *Roma Noir 2007. Luoghi e nonluoghi nel romanzo nero contemporaneo*, Robin Edizioni, Roma, 2007, pp. 69-86.
- David Geherin, *Scene of the crime. The importance of Place in Crime and Mystery Fiction*, McFarland & Co., Jefferson N. C., 2008.
- Christina Horvath, « Le langage de la ville : l'intertextualité urbaine dans le roman postmoderne », dans Yves Clavaron, Bernard Dieterle (éds.), *La mémoire des villes*, Publications de l'Université de Saint-Etienne. Saint-Etienne Cedex, 2003, pp. 347-356.
- Philip Howell, « Crime and the City Solution: Crime Fiction, Urban Knowledge, and Radical Geography », dans *Antipode*, 30, n° 4, 1998.
- Christina Horvath, *Le Roman urbain contemporain en France*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007. Disponible en ligne : <http://books.openedition.org.ezproxy.unilim.fr/psn/2038> (consulté le 28 mars 2020).
- Sara James, « Eugène Sue, G.W.M. Reynolds, and the representation of the city as "mystery" », dans Valeria Tinkler-Villani (éd.), *Babylon or New Jerusalem? Perceptions of the City in Literature*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2005, pp. 247-258.
- Dominique Kalifa, « Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIX siècle », dans *Sociétés & Représentations* 2004/1 (n° 17), pp. 131-150.
- Stephen Knight, « The Urban Connections of Crime Fiction », dans Jeremy Tambling, *The Palgrave Handbook of Literature and the City*, Palgrave Macmillan, London, 2017, pp. 767-782.
- Natacha Levet, « Noirs desseins en Limousin », dans Thomas Bauer (éd.), *L'écrivain et son Limousin. Études sur l'Appartenir*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2013, pp. 107-120.

Barbara Meazzi, « Il ventre della città nel giallo contemporaneo: Torino, Bologna e Napoli », dans *Italies*, XXVI, Nanterre, 2004, pp. 119-138.

Dominique Meyer-Bolzinger, « Les itinéraires parisiens du commissaire Maigret », dans *Géographie et cultures*, 61, 2007, pp. 43-59. Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/gc/2603> (consulté le 11 août 2020).

Elisabetta Mondello (éd.), *Roma Noir 2007. Luoghi e nonluoghi nel romanzo nero contemporaneo*, Robin Edizioni, Roma, 2007.

Elisabetta Mondello, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*, Giulio Perrone Editore, Roma, 2010.

Elisabetta Mondello, « La post-modernità allo specchio: le città del noir », dans *Eadem* (éd.), *Roma Noir 2011. La città nelle scritture nere*, Robin Edizioni, Roma, 2011, pp. 13-54.

Glenn Most, « Urban Blues: Detective Fiction and the Metropolitan Sublime », dans *The Yale Review*, 94, 2006, pp. 56-72.

Barbara Pezzotti, « Il giallo come storia della città: Milano e la serie di Piero Colaprico e Pietro Valpreda » dans Claudio Milanese (éd.), *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria. Italia*, Astraea, Bologna, 2009, pp. 421-434.

Bill Phillips, « Crime Fiction and the City: The Rise of a Global Urban Genre », dans *IAFOR Journal of Cultural Studies*, vol. 2, II, 2017, pp. 95-104.

Giuliana Pieri, « Crime and the City in the Detective Fiction of Giorgio Scerbanenco », dans Robert Lumley, John Foot (éds.), *Italian Cityscapes: Culture and Urban Change in Contemporary Italy*, University of Exeter Press, Exeter, 2004, pp. 144-155.

Nikoleta Rallaki, *L'Atene di Petros Màrkaris. Paesaggio e identità urbana di una città nella narrativa greca fra XX e XXI secolo*, thèse de doctorat non publiée, Università degli Studi di Catania, Dottorato di ricerca in Scienze umanistiche e dei beni culturali- XXVI ciclo, directeur de thèse prof. Paolo Militello, tutor prof. Caterina Papatheou, Catania, 2012-2013.

Michele Righini, « Città degli incubi », dans Gian Mario Anselmi, Gino Ruozzi et al. (éds.), *Luoghi della letteratura italiana*, Mondadori, Milano, 2003, pp. 142-152.

Lucia Rinaldi, « Bologna's Noir Identity: Narrating the City in Carlo Lucarelli's Crime Fiction », dans *Italian Studies*, 2009, vol. 64, n.1, pp. 120-133.

Estelle Riquois, « L'espace urbain du polar français » dans Alain Milon, Marc Perelman (éds.), *Le livre et ses espaces*, Presses Universitaires de Paris Nanterre, Nanterre, 2007, pp. 569-581. Disponible en ligne : <http://books.openedition.org.ezproxy.unilim.fr/pupo/537> (consulté le 27 mars 2020).

Monica Cristina Storini, « Spazi metropolitani nel noir delle donne », dans Elisabetta Mondello (éd.), *Roma Noir 2011. La città nelle scritture nere*, Robin Edizioni, Roma, 2011, pp. 57-80.

Laura Eugenia Tudoras, « Bologna en la postmodernidad: un laberinto urbano de imàgenes sonoras », dans *Revista de Filología Románica* 2008, VI, pp. 197-205.

Gabriella Turnaturi, « Mediterraneo: rappresentazioni in nero », dans Elisabetta Mondello (éd.), *Roma Noir 2007. Luoghi e nonluoghi nel romanzo nero contemporaneo*, Robin Edizioni, Roma, 2007, pp. 47-86.

Juliette Vion-Dury, « Paris dans Maigret », dans Eadem (éd.), *L'écrivain auteur de sa ville*, « Espaces Humains », Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2001, pp. 251-268.

#### **e. Œuvres littéraires**

Italo Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.

Honoré de Balzac, *Histoire des Treize* [1833-1839], Garnier, Paris, 1966.

Georges Séferis, *Poèmes (1933-1955)*, trad. fr. Jacques Lacarrière et Égérie Mavraki, Mercure de France, La Grive, 1963.

#### **f. Chansons**

Luca Carboni, *La mia città*, 1992.

Stelios Kazantzidis, Manolis Chiotis, *Θεσσαλονίκη μου*, 1956.

Giorgos Zampetas, *Θεσσαλονίκη*, 1992.

## INDEX DES NOMS

- Ambatzopoulou, Fragkiski 25; 227
- Ambroso, Federica 25; 29; 42; 98; 105; 225; 229
- Amendola, Giandomenico 35; 38; 50; 54; 84; 196; 221
- Anselmi, Gian Mario 12; 61; 183; 223; 224; 231
- Apostolidis, Andreas 225
- Arcouët, Serge 14
- Augé, Marc 55; 221
- Auraix-Jonchière, Pascale 7; 39; 223
- Bacchereti, Elisabetta 12; 210; 225
- Bachelard, Gaston 221
- Bagnoli, Vincenzo 35; 223
- Balzac, Honoré de 36; 223 ; 232
- Barbolini, Roberto 203; 225
- Barrère, Céline 229
- Battiston, Régine 29; 225
- Baudelaire, Charles 39; 42; 122; 123; 224; 229
- Bauer, Thomas 23; 177; 178; 229; 230
- Bekos, Grigoris 67; 227
- Belkaid, Meryem 106; 134; 229
- Benacquista, Tonino 229
- Benjamin, Walter 42; 221; 229
- Berardinelli, Alfonso 25; 227
- Blanc, Jean-Noël 19; 29; 43; 46; 47; 69; 72; 74; 75; 81; 101; 107; 115; 117; 134; 144; 146; 158; 166; 182; 184; 191; 193; 214; 215; 229
- Blancher, Marc 76; 105; 106; 114; 120; 131; 139; 184; 200; 205; 226
- Blanquart, Paul 221
- Bodei, Remo 221
- Bortolotti, Matteo 7; 12; 20; 26; 29; 47; 53; 57; 79; 89; 152; 153; 173; 179; 194; 197; 200; 202; 206; 219
- Bouchard, Nicolas 12
- Bouysse, Franck 20; 27; 28; 44; 45; 48; 52; 59; 60; 62; 63; 67; 69; 70; 79; 104; 108; 118; 133; 164; 165; 168; 192; 194; 195; 200; 202; 204; 219
- Cacucci, Pino 11
- Calefato, Patrizia 221
- Callari Galli, Matilde 221
- Calvino, Italo 40; 147; 232
- Camilleri, Andrea 102; 141; 219; 229
- Capron, Tania 24
- Carboni, Luca 193; 232
- Carboni, Roberto 7; 20; 26; 29; 63; 66; 72; 100; 103; 109; 110; 113; 116; 120; 143; 153; 156; 159; 160; 161; 173; 179; 189; 190; 191; 197; 219
- Carlioni, Massimo 11; 19; 20; 226; 230
- Carlotto, Massimo 141
- Carly, Michel 94; 230
- Carroli, Piera 230
- Casadei, Alberto 17; 226

Casalini, Alessio	228	Doni, Francesco	36
Castoldi, Alberto	119; 196; 226; 228	Duhamel, Marcel	14
Cattedra, Raffaele	34; 38; 139; 156; 224	Durand, Gilbert	31; 136; 221
Ceccarelli, Paolo	35; 222	Eco, Umberto	23
Chandler, Raymond	195	Eisenzweig, Uri	226
Chatzivasileiou, Vangelis	25	Ellul, Jacques	32; 33; 221
Chesterton, Gilbert Keith	42	Fabri, Stefania	16; 226
Chigot, Francis	177	Ferracuti, Gianni	44; 91; 93; 94; 126; 209; 226
Chiotis, Manolis	168; 232	Ferraresi, Mauro	222
Chourdaki, Paraskevi	26; 226	Ferroni, Giulio	25; 227
Ciaravolo, Massimo	224	Fijalkow, Yankel	229
Clavaron, Yves	96; 230	Filippaiou, Nikos	26
Conan Doyle, Arthur	42	Filippou, Filippou	8; 17; 19; 25; 26; 27; 30; 79; 92; 102; 103; 112; 117; 138; 142; 152; 155; 166; 208; 209; 220; 226
Conant, Chloé	115; 230	Filteau, Claude	177; 178; 229
Connerton, Paul	57; 69; 126; 137; 139; 163; 176; 221	Fiorentino, Francesco	119; 196; 226; 228
Coverley, Merlin	221	Flitouris, Lampros	7; 25; 31
Crovi, Luca	12; 102; 110; 187; 226	Fois, Marcello	11
Crovi, Raffaele	226	Foot, John	12; 231
Dainotto, Roberto	34; 102	Frank, Nino	15
D'Aloisio, Fulvia	221	Freud, Sigmund	34
Damrosch, David	228	Galeota, Vito	44; 226
Dantec, Maurice	106; 134; 229	Gallimard, Claude	14
De Paulis-Dalambert, Maria-Pia	12; 225	Garnier, Pascal	106; 134; 229
De Toni, Elisabetta	119; 226	Gatta, Francesca	61; 223
D'haen, Theo	228	Geerts, Walter	44; 60; 65; 97; 230
Dharwadker, Vinay	223	Geherin, David	230
Dieterle, Bernard	96; 230	Giannakopoulos, Kostas	222
Di Gregorio, Andrea	28; 228	Giannitsiotis, Giannis	110; 222
Domaradzka, Agnieszka	15; 226		

Giovannini, Fabio 15; 16; 17; 226  
 Giuffrida, Sergio 203; 225; 226  
 Gkotsi, Georgia 223  
 Godono, Elvira 35; 36; 37; 223  
 Gonthier, Roger 177  
 Guarda, Gian Carlo 35; 222  
 Guibert, Louis 129  
 Guichardet, Jeannine 223  
 Guilluy, Cristoph 132  
 Hallberg, Ulf Peter 224  
 Hammett, Dashiell 14; 195  
 Harvey, David 223  
 Herry, Cyril 8; 27; 28; 29; 46; 51; 56; 60;  
 73; 74; 89; 96; 105; 108; 109; 113; 119;  
 123; 129; 130; 140; 146; 149; 159; 160;  
 161; 174; 178; 180; 188; 189; 202; 206; 219  
 Hindery, Michael A. 32; 35; 223  
 Hobsbawm, Eric J. 129  
 Hollister, Robert M. 32; 35; 221; 222; 223  
 Horsley, Lee 227  
 Horvath, Christina 91; 96; 230  
 Howell, Philip 100; 230  
 Hugo, Victor 36  
 Indovina, Francesco 50; 126; 149; 150;  
 222  
 Ioannou, Giorgos 171; 172  
 Izzo, Jean-Claude 45; 141  
 Jacobs, Allan R. 163; 222  
 James, Sara 230  
 Kaïsidou, Vasiliki 26; 227  
 Kalifa, Dominique 230  
 Kambatza, Valentina 26; 229  
 Kazantzidis, Stelios 168; 232  
 Knight, Stephen 230  
 Kontopidou, Anna 25; 227  
 Kotopoulos, Triantafyllos I. 223  
 Kotzia, Elisavet 25  
 Lacarrière, Jacques 209; 232  
 Lacassin, Francis 55; 190; 201; 227  
 Lacoste, Jean 42; 229  
 Lanslots, Inge 227  
 La Porta, Filippo 25; 210; 227  
 Ledun, Marin 201; 216; 227  
 Lehan, Richard 35; 36; 37; 223  
 Levet, Natacha 7; 13; 16; 23; 24; 29;  
 31; 132; 139; 141; 177; 178; 227; 230  
 Leyens, Jacques-Philippe 93; 118; 151;  
 227  
 Lhomeau, Franck 15; 227  
 Linol, Franck 8; 12; 20; 27; 29; 45; 46; 47;  
 55; 56; 57; 60; 65; 68; 69; 73; 76; 77; 79;  
 81; 86; 87; 88; 95; 97; 99; 100; 101; 104;  
 108; 113; 118; 120; 121; 123; 130; 131;  
 133; 139; 140; 141; 146; 149; 152; 155;  
 159; 169; 176; 177; 180; 181; 194; 199;  
 203; 204; 205; 207; 219  
 Lits, Marc 227  
 Lucarelli, Carlo 11; 12; 26; 28; 44;  
 46; 47; 48; 49; 52; 53; 54; 55; 59; 60; 61;  
 65; 66; 68; 76; 81; 83; 84; 85; 86; 87; 88;  
 102; 110; 115; 116; 118; 119; 120; 172;  
 193; 194; 198; 202; 204; 207; 210; 219;  
 225; 227; 231  
 Lumley, Robert 12; 231  
 Lutwack, Leonard 35; 143; 224  
 Lynch, Kevin 35; 107; 222  
 Macchia, Giovanni 224

Macchiavelli, Lorianò 7; 11; 20; 27; 29; 62; 65; 76; 77; 103; 127; 137; 142; 147; 158; 186; 191; 194; 219  
 Maciotti, Maria Immacolata 95; 98; 197; 227  
 Madoeuf, Anna 156; 224  
 Magris, Claudio 224  
 Malte, Marcus 229  
 Manchette, Jean-Patrick 19; 227  
 Marcou, Loïc 23; 26; 31; 203; 227; 228  
 Maresca, Neal Mercedes 21; 222  
 Maris, Yannis 203; 228  
 Markaris, Petros (Markaris, Pétros) 23; 25; 28; 120; 125; 141; 203; 227; 228  
 Marrone, Gianfranco 36; 173; 221; 222; 225  
 Martini, Giacomo 221; 224  
 Martinidis, Giorgos 27; 53; 67; 74; 86; 109; 112; 113; 190; 220  
 Martinidis, Petros 8; 13; 20; 27; 28; 54; 57; 58; 63; 64; 66; 68; 70; 72; 75; 76; 82; 86; 88; 112; 124; 125; 126; 127; 128; 130; 135; 136; 138; 144; 145; 148; 165; 168; 185; 186; 188; 195; 197; 202; 203; 220; 222  
 Martinotti, Guido 222  
 Mavraki, Égérie 209; 232  
 Mazzoni, Riccardo 203; 225; 226  
 Meazzi, Barbara 12; 54; 67; 166; 190; 231  
 Mellier, Denis 228  
 Menegaldo, Gilles 228  
 Meyer-Bolzinger, Dominique 94; 105; 231  
 Migozzi, Jacques 7; 13; 31; 227  
 Milanese, Claudio 123; 196; 228; 231  
 Militello, Paolo 26; 231  
 Miller, D.A. 228  
 Milon, Alain 47; 231  
 Mondada, Lorenza 224  
 Mondello, Elisabetta 11; 15; 17; 18; 19; 24; 44; 49; 56; 65; 70; 80; 111; 128; 151; 193; 216; 224; 230; 231; 232  
 Mongardini, Carlo 222  
 Montandon, Alain 39; 223  
 Moretti, Franco 224  
 Most, Glenn 95; 96; 146; 231  
 Nardoni, Valerio 228  
 Nikolaïdou, Sofia 8; 13; 27; 57; 77; 111; 124; 125; 169; 170; 171; 198; 220  
 Nilsson, Louise 228  
 Nivard, Joël 8; 12; 20; 27; 29; 52; 56; 62; 63; 67; 71; 94; 105; 106; 109; 113; 118; 121; 123; 133; 144; 146; 147; 160; 165; 166; 169; 181; 182; 183; 187; 191; 195; 202; 220  
 Nuvolati, Giampaolo 38; 39; 96; 224  
 Oliva, Carlo 215; 228  
 Oliva, Marilù 12; 27; 28; 49; 52; 62; 64; 69; 70; 71; 74; 78; 91; 100; 101; 157; 158; 159; 165; 173; 196; 201; 205; 219  
 Onofri, Massimo 25; 227  
 Ostrowetsky, Sylvia 222  
 Panopoulos, Panos 110; 222  
 Papatheu, Caterina 26; 231  
 Paquot, Thierry 224  
 Pardee, Dennis 32; 221  
 Park, Robert 40  
 Pavia, Rosario 222

Pavliotis, Argyris 8; 13; 27; 28; 30; 47; 48; 53; 69; 78; 79; 80; 81; 82; 86; 92; 93; 94; 96; 97; 99; 106; 110; 111; 112; 117; 121; 122; 124; 137; 142; 143; 148; 149; 151; 159; 163; 170; 171; 172; 174; 179; 190; 197; 201; 204; 208; 220  
 Perelman, Marc 47; 231  
 Petronio, Giuseppe 228  
 Pezzini, Isabella 36; 173; 221; 222; 225  
 Pezzotti, Barbara 12; 61; 122; 123; 215; 231  
 Phillips, Bill 42; 231  
 Piault, Fabrice 29; 228  
 Picozzi, Massimo 54; 55; 227  
 Pieri, Giuliana 12; 228; 231  
 Pike, Burton 32; 33; 224  
 Poe, Edgar Allan 42; 98  
 Polyrakis, Giorgos 13; 27; 30; 45; 48; 58; 73; 77; 79; 124; 152; 154; 155; 156; 167; 186; 188; 202; 221  
 Prendergast, Christopher 100; 224  
 Rallaki, Nikoleta 26; 120; 231  
 Rebughini, Paola 81; 223  
 Reiner, Thomas A. 32; 35; 223  
 Reuter, Yves 17; 18; 20; 93; 150; 157; 203; 207; 228  
 Righini, Michele 12; 43; 231  
 Rinaldi, Lucia 12; 47; 83; 84; 85; 102; 231  
 Riquois, Estelle 47; 48; 104; 121; 122; 191; 231  
 Roda, Vittorio 182; 183; 224  
 Rodwin, Lloyd 32; 35; 221; 222; 223  
 Rubino, Gianfranco 35; 105; 107; 137; 224  
 Ruozzi, Gino 12; 61; 183; 223; 224; 231  
 Sansot, Pierre 9; 166  
 Santangelo, Giovanni Saverio 119; 196; 226; 228  
 Satrazanis, Antonios D. 224  
 Savater, Fernando 228  
 Scerbanenco, Giorgio 12; 115; 230; 231  
 Seferis, Giorgos (Séferis, Georges) 209; 232  
 Simenon, Georges 42; 91  
 Simonin, Albert 14  
 Solbach, Marie-Lou 29; 225  
 Storini, Monica Cristina 128; 196; 232  
 Tadié, Benoit 165; 195; 206; 228  
 Tambling, Jeremy 230  
 Tanguy Taddonio, Anne 98; 229  
 Teatini, Alessandra 68; 107; 114; 225  
 Theodoridis, Chrysovalantis 26; 229  
 Tinkler-Villani, Valeria 32; 225; 230  
 Toni, Sandro 20; 27; 29; 62; 65; 77; 103; 127; 137; 142; 147; 158; 191; 194; 219  
 Tonnet, Henri 7; 22; 26; 31; 57; 64; 70; 72; 88; 128; 129; 145; 168; 197; 220; 227; 229  
 Tsirimokou, Lizy 225  
 Tsompani, Dimitra 26; 229  
 Tudoras, Laura Eugenia 12; 60; 67; 232  
 Turco, Angelo 223  
 Turnaturi, Gabriella 18; 36; 39; 125; 138; 141; 150; 187; 188; 215; 216; 225; 232  
 Turri, Eugenio 128; 139; 146; 223  
 Tygstrup, Frederik 225

Vacher, Serge 12; 27; 28; 29; 77; 89; 91;  
133; 134; 135; 140; 142; 165; 176; 176;  
178; 183; 191; 192; 199; 220

Vargas, Fred 29; 106; 134; 225; 229

Vazquez Montalbàn, Manuel 141

Verasani, Grazia 7; 27; 28; 29; 58; 59;  
60; 61; 68; 71; 75; 79; 101; 114; 116; 136;  
152; 160; 172; 174; 196; 205; 206; 219

Ververopoulou, Zoi 26; 226

Vicari Haddock, Serena 222

Viel, Tanguy 106; 134; 229

Viguié, Christian 24; 27; 52; 57; 63;  
70; 98; 107; 109; 122; 141; 157; 158; 220

Violato, Gabriella 35; 224

Vion-Dury, Juliette 107; 115; 132; 230;  
232

Von Der Thüsen, Joachim 32; 33; 35;  
225

Warner, Sam Bass Jr 221

West, Sue 229

Westphal, Bertrand 30; 37; 114; 200; 225

Wharton, Edith 150; 223

Williams, Raymond 223

Worthington, Heather 42; 43; 229

Zampetas, Giorgos 167; 168; 232

## ANNEXES : INTERVIEWS AUX AUTEURS

- Auteurs italiens<sup>862</sup>

MATTEO BORTOLOTTI<sup>863</sup>

### 1. Quel est votre regard sur Bologne ?

Bologne est une ville dont le plan pousse sur ses cicatrices : elle est belle et imparfaite, ou peut-être elle est belle précisément parce qu'elle est imparfaite. Ce n'est pas une grande ville, mais elle agit comme une métropole. Elle ressemble à un bonsaï qui a des frondes trop épaisses et lourdes à porter sur ses petites branches.

C'est une ville qui s'est bâtie un mythe d'accueil et de progrès. Une ville d'universitaires et d'étudiants, à la culture joviale et un laboratoire politique. Et c'est toujours vrai à mon avis, mais il y a aussi un autre aspect. J'ai grandi dans un moment de transition, de décadence et de dégénérescence du « modèle émilien ». Il serait général de dire que c'est l'effondrement (ou le rejet) de tous les modèles.

Ma Bologne est aussi celle des carabinieri qui tuent Lo Russo<sup>864</sup>, de l'Italicus qui part et ne revient pas, du DC9 pour Ustica qui finit en miettes dans le ciel<sup>865</sup>, du massacre fasciste dans la salle d'attente de la gare<sup>866</sup>, des crimes des Barrages et de la « Uno Bianca<sup>867</sup> »... et nous pourrions continuer avec cette liste.

### 2. Est-ce que votre regard sur la ville émerge dans vos romans ?

---

<sup>862</sup> Les interviews aux auteurs Italiens ont été faites en italien et traduites par nous-même.

<sup>863</sup> Interview réalisée par courriel électronique le 28 juin 2020.

<sup>864</sup> Le meurtre de Francesco Lo Russo a été commis à Bologne le 11 mars 1977 ; la victime était un militant italien de Lotta Continua tué par un carabinière conscrit avec un coup de feu dans les émeutes qui ont éclaté lors d'une manifestation étudiante ; sa mort a donné lieu à une série de graves affrontements de rue qui ont secoué la ville dans les jours qui ont suivi.

<sup>865</sup> Le 27 juin 1980 à 20 h 59, un Douglas DC-9-15 effectuant le vol Itavia 870 Bologne-Palermo s'abîme en mer Tyrrhénienne, près de l'île d'Ustica (nord de la Sicile), probablement abattu par un missile, tuant les 81 personnes à bord. Cet accident est connu comme la tragédie d'Ustica.

<sup>866</sup> L'attentat de la gare de Bologne fit 85 morts et blessa plus de 200 personnes dans la gare de Bologne le 2 août 1980, à 10 h 25. Des membres d'un groupe d'extrême droite furent condamnés pour l'attentat.

<sup>867</sup> La « Banda della Uno Bianca » était une organisation criminelle opérant en Émilie-Romagne, qui, entre 1987 et 1994, a commis cent trois crimes, principalement des vols à main armée, causant la mort de vingt-quatre personnes et des blessures de cent deux autres.

Cela dépend de l'histoire que je veux raconter. Nous écrivons ce que nous savons, mais nous l'utilisons de manière opportuniste pour parler de l'altérité, pour explorer de nouvelles positions. Bien sûr, quand j'écris sur Bologne, tout cela émerge et probablement ma formation d'écrivain et de fils des années 80 m'amène à mettre tous ces éléments également dans des histoires autres que le noir et le mystère. Bien que dans ces cas la mimesis littéraire me permette une plus grande stratification des nuances.

*Questo è il mio sangue (Ceci est mon sang)*, mon premier roman, est un noir presque *hard-boiled* dans lequel j'ai utilisé toute la densité humorale et socioculturelle de ma terre pour explorer des parties fictives moins fréquentées de Bologne. La banlieue, la dégradation que l'on a vue au fil des ans atteindre le centre, jusqu'au besoin de réaménagement et de revitalisation du tourisme. Aujourd'hui est probablement le bon moment pour annoncer la nouvelle Bologne.

### **3. Quel est le regard de vos détectives sur la ville où ils agissent ?**

Quand j'écris des romans, j'aime utiliser le vieux truc du mystère et mes détectives sont rarement des détectives professionnels, mais plutôt des amateurs qui, grâce à un regard frais et non conventionnel, parviennent à regarder la ville différemment de ceux qui s'y sont habitués. La mentalité du débutant est un bon point de départ pour moi. C'est pourquoi bon nombre des personnages que j'aime le plus (miens et d'autres) ont tout perdu et doivent recommencer. Souvent, c'est dans l'hésitation du redémarrage, dans l'impossibilité de se reconstruire à partir des décombres, que l'œil de mon « détective amateur » voit une lumière au fond du tunnel. Même mon policier du roman *L'ora nera (L'heure noire)*, Francesco Murer, frappé par le deuil et le sentiment de culpabilité, a accroché l'insigne sur l'ongle lorsque nous le rencontrons dans le présent récit. Il passe ses nuits paresseusement à suivre les camions à ordures et à manger des collations, jusqu'à ce qu'il commence à croire aux fantômes, ce qui le conduit à changer complètement sa vision de la ville et du pays.

### **4. Est-ce que la ville influence le déroulement des vos histoires ou est-ce qu'elles pourraient se déplacer partout ?**

L'écrivain répondrait qu'une histoire qui fonctionne, avec un thème fort, avec des personnages puissants, devrait être là où vous la mettez. Sans trop se plaindre. Le scénariste et le technicien savent que ce n'est pas vrai. Au centre du récit se trouve le contexte. Le cadre fait partie intégrante de l'histoire, et l'histoire est également un contexte dans le monde de la

communication. Cependant, cela ne signifie pas qu'une histoire ne peut pas être adaptée dans un autre endroit avec des caractéristiques similaires. Dans le roman *La morte è uguale per tutti* (*La mort est la même pour tous*), une dédicace débridée à la bande dessinée bolognaise de l'époque de Frigidaire et à la « sombre » Bologne dans laquelle j'étais enfant, l'enquêteur Lucio Scelba, qui se croit Continental Op, n'appelle jamais Bologne par son nom, mais seulement « ma ville ». Bologne devient Gotham City, elle devient un endroit où les rôles d'échange supérieur et inférieur dans une vibration que seule la fiction pour moi peut capturer et me permettre de traiter l'immobilité mobile que ma ville possède comme « symbole du progrès » et figé au-delà du temps et de l'espace comme Gallifrey, la planète d'où vient le protagoniste extraterrestre de la série *Doctor Who*.

### **5. Bologne dans vos romans est plutôt un lieu du crime ou un lieu de l'âme ?**

Où est l'âme ? Je le cherche depuis de nombreuses années et la seule chose que j'ai réussi à faire, au lieu de le trouver, a été d'en construire un pour moi. Bologne dans mes romans est une salle de sport pour l'âme que chacun de nous se construit en vivant : en faisant des erreurs, en corrigeant l'itinéraire lors de la navigation à vue vers laquelle nous sommes contraints. Le lieu du crime est un lieu secret, un lieu sacré, voire un lieu de sacrifice, où le genre *mystery* comme le roman noir place souvent le protagoniste pour observer et contempler la mort encore plus que le péché. Bologne est un lieu de crime, car elle est sacrée avec ses églises, ses arcades et ses martyrs civils, militaires, athées ou croyants. Cela peut être un lieu de l'âme quand il libère la rate de ceux qui le traversent, quand derrière une ruelle comme via Santa Margherita vous montez via le Val d'Aposa vers le coucher du soleil et une bande de soleil rouge sang rend encore plus belle la façade du minuscule oratoire du Saint-Esprit, tandis que l'imposant nef centrale de l'église de San Paolo Maggiore surplombe la sortie de la via de' Carbonesi. Un miracle, la ville rouge est également l'une des villes avec plusieurs églises par mètre carré. S'il y a un lieu de crime et d'âme, si je dois l'imaginer, cela ressemble beaucoup à ma ville. Ici, je l'ai dit comme si j'étais l'un de mes personnages!

**6. Dans ma thèse je soutiens que, dans les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique, la ville est le miroir du vécu des personnages. Est-ce que vous pensez que cette affirmation est applicable à vos romans ?**

Bien sûr, le contexte fait face au principal conflit de mon protagoniste, il l'exprime de manière esthétique et aussi conceptuelle. Il ne faut pas exagérer, sinon nous entrerons dans un nouveau romantisme littéraire, comme si nous voulions retourner dans l'appartement de Raskol'nikov ou le Paris de Dupin. J'adore penser qu'il y a un point médian sur lequel l'auteur peut courir pour raconter le mystère. Entre le jeu méta-narratif restructurant du mystère et le maudit indiscipliné du noir.

ROBERTO CARBONI<sup>868</sup>

### **1. Quel est votre regard sur Bologne ?**

Dans le roman policier, la ville est le conteneur de l'histoire : ce genre s'intéresse principalement à la mécanique du meurtre. Le roman noir, quant à lui, traite des tissus humains dégénérés (il est lié à la dynamique dégénérative de l'individu), de sorte que la ville devient la protagoniste, voire un élément polluant. Non pas parce que c'est bon ou mauvais, mais parce qu'il conditionne, il imprime son ADN sur ses habitants.

### **2. Est-ce que votre regard sur la ville émerge dans vos romans ?**

Il en est à la base. Le paradoxe, cependant, consiste dans le fait qu'il ne s'agit pas de décrire « Le lieu du crime », mais « Le crime du lieu ».

C'est le crime, en fait, qui laisse une marque sur le lieu. Après le massacre, la gare de Bologne n'est plus la même. On pense aussi au crime de via Poma<sup>869</sup>, à celui de via Puccini<sup>870</sup> et ainsi de suite.

Ensuite, il y a des crimes qui ne sont pas perçus par la société dans toute leur horreur. Par exemple, si une prostituée était tuée dans la rue, cette rue n'acquerrait probablement pas la « marque » du crime. Cela ne resterait qu'une rue dans laquelle une prostituée serait tuée. Et cela devrait nous faire réfléchir.

---

<sup>868</sup> Interview réalisée par courriel électronique le 14 octobre 2020.

<sup>869</sup> Le crime de via Carlo Poma a été le meurtre de Simonetta Cesaroni commis le 7 août 1990 dans un appartement au troisième étage du complexe de via Carlo Poma n. 2 à Rome; l'affaire n'a jamais été résolue malgré plus de vingt ans d'enquête.

<sup>870</sup> Le crime Casati Stampa, également connu sous le nom de crime de la Via Puccini, a été un double meurtre commis à Rome le 30 août 1970 au domicile de Camillo II Casati Stampa di Soncino. Il a tué sa femme Anna Fallarino et son jeune amant Massimo Minorenti, avant de se suicider.

### **3. Quel est le regard de vos détectives sur la ville où ils agissent ?**

Je ne m'occupe pas de détectives. Pour moi, le noir est le regard opposé, celui de l'obscurité. L'enquête dans mes histoires (quand il y en a une) a un caractère défavorable pour le protagoniste. Je traite des meurtriers, des psychopathes, de ce qui se passe à l'intérieur de l'homme avant et après le meurtre. L'enquêteur est celui qui s'oppose à la volonté de l'assassin. Cependant, juste pour créer des tensions, le lecteur doit se sentir seul. Pour cette raison, les enquêtes dans mes romans échouent souvent. Le lecteur doit s'apercevoir qu'aucune figure paternelle ne viendra soulager son angoisse, ni sauver la victime.

### **4. Est-ce que la ville influence le déroulement des vos histoires ou est-ce qu'elles pourraient se déplacer partout ?**

Alors qu'un conte de Sherlock Holmes serait le même s'il se déroulait en Égypte plutôt qu'à Londres, un roman noir se déroulant à Bologne ne pourrait pas être déplacé ailleurs dans le monde, car chaque ville a sa propre matrice, comme empreinte digitale, personnelle et non reproductible.

### **5. Bologne dans vos romans est plutôt un lieu du crime ou un lieu de l'âme ?**

Le crime n'existe pas dans la nature, c'est un produit d'interprétation humaine. Les lions ne commettent pas de crimes, pas plus que les singes, les hyènes ou les araignées. Même un tremblement de terre n'a pas, bien entendu, un caractère criminel. Pour que quelque chose sorte de la loi, il faut d'abord définir un code réglementaire.

Même l'âme, en elle-même je ne sais pas si elle existe, mais nous prenons ce mot « âme » comme une simplification à l'entité du soi : identité, volontés conscientes, pulsions inconscientes, passions et tout ce qui nous habite et que nous sommes. De ce point de vue, ce qui se passe est un produit extrêmement humain, donc chaque lieu est un lieu de l'âme, une matérialisation du désir : qui peut être d'amour ou de haine. La ville elle-même est un produit humain, de besoin et de désir, mais qui génère naturellement aussi de la frustration chez l'être humain, lorsque l'individu se heurte au collectif. Concept sous-jacent aux théories sur la névrose freudienne et la psychose.

**6. Dans ma thèse je soutiens que, dans les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique, la ville est le miroir du vécu des personnages. Est-ce que vous pensez que cette affirmation est applicable à vos romans ?**

Quand ça me convient, oui. C'est une réponse presque ironique, bien sûr. Dans le sens où l'écrivain serait le seul menteur sincère. Je ne dis pas la vérité, mais quelque chose qui doit être crédible, assimilable par le lecteur non pas comme une histoire, mais comme une expérience. Ce qui va l'impliquer et donc l'exciter. Je suis un porteur sain de détresse. Un roman est un acte d'amour envers le lecteur, et en amour, tout est permis.

LORIANO MACCHIAVELLI<sup>871</sup>

**1. Quel est votre regard sur Bologne ?**

Pour parler franchement, je ne sais pas quelle est ma vision de Bologne aujourd'hui. J'ai le sentiment que jusqu'à un certain moment de ma vie en commun avec elle, je la regardais avec affection, reconnaissant même de m'avoir accueilli et protégé, moi, comme un alpiniste dérangé, et elle, accueillante et attentionnée. Sans que je m'en rende compte, mais certainement après de nombreuses déceptions que la ville m'a donné, non seulement le regard, mais aussi mon rapport avec elle ont changé. Comme un amant qui se rend compte de la trahison de sa bien-aimée. En parlant de ville, je ne parle évidemment pas des rues, des bâtiments, des arcades, mais de tout ce qu'est la ville, à savoir les gens, les décisions de ceux qui l'administrent et surtout la culture qui s'y exprimait et qui s'exprime aujourd'hui. J'ai trouvé une preuve tangible de mon changement de relation dans les questions que les gens me posent, en particulier les jeunes, après avoir lu les rééditions de mes romans où ils ont trouvé une ville (années 1970 et 1980) qu'ils ne reconnaissent pas et qui leur semble, aujourd'hui, inexistante. « Bologne était-elle vraiment comme ça? » me demandent-ils. Ma réponse est: « Je ne sais pas si c'était comme je la racontais. Je sais que c'est ainsi que mes yeux la voyaient ».

**2. Est-ce que votre regard sur la ville émerge dans vos romans ?**

---

<sup>871</sup> Interview réalisée par courriel électronique le 14 janvier 2021.

J'aimerais qu'il en soit ainsi. Pour donner du crédit aux dernières lignes de la réponse précédente.

### **3. Quel est le regard de vos détectives sur la ville où ils agissent ?**

Disons ce que j'aimerais que le regard du détective soit réel. J'aimerais que ce soit le regard désenchanté de quelqu'un qui connaît la ville, sait toujours où aller et pourquoi. J'aimerais qu'il soit différent du mien afin de donner au lecteur une autre image et une autre dimension de la ville, car je pense que mon regard est trop conditionné par l'habitude que la vraie vie, la vie dans cette ville, a conféré (et que je transmets au lecteur) durant des années et des années de convivance forcée. Ou même pas forcée.

### **4. Est-ce que la ville influence le déroulement des vos histoires ou est-ce qu'elles pourraient se déplacer partout ?**

Je crois fermement que pour décrire un lieu réel, comme on le fait habituellement dans les romans noirs, il est nécessaire de connaître le lieu où placer l'histoire. Et le connaître intimement, c'est-à-dire dans toutes ses variantes, de celles connues de tous à celles cachées et réservées à quelques-uns. Je suis allé chercher la partie cachée de ma ville même dans son sous-sol alors que la plupart des habitants ne connaissaient même pas encore son existence. Il y a une phrase dans un de mes romans que j'aime citer : « Pour connaître une ville, comme pour connaître une personne, il n'y a rien de mieux que de fouiller dans ses ordures et, par Dieu, je l'ai fait, oh, oui je l'ai fait ! ». Si c'est vrai, et j'en suis sûr, le lieu est d'une importance fondamentale dans le déroulement de l'histoire et mes romans se déroulant à Bologne ou ailleurs, ne peuvent avoir lieu qu'à Bologne ou dans le lieu choisi. Pour écrire *Noi che gridammo al vento* (*Nous qui avons crié au vent*), j'ai longtemps vécu à Piana degli Albanesi (et à Portella della Ginestra) parce que je voulais respirer l'atmosphère de ces lieux (qu'on ne peut pas trouver ailleurs) pour savoir, pour connaître l'environnement dans lequel mon histoire se déroulerait, pour parler aux gens. Pour voir, écouter, regarder dans les yeux des gens qui ont vécu l'histoire que j'aurais racontée.

### **5. Bologne dans vos romans est plutôt un lieu du crime ou un lieu de l'âme ?**

L'un et l'autre. Je me souviens toujours que la ville est le lieu où coagulent les tensions, un creuset où elles se confondent pour donner les résultats que l'écrivain raconte. Mais c'est aussi un lieu de l'âme car il faut aimer pour pouvoir raconter.

**6. Dans ma thèse je soutiens que, dans les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique, la ville est le miroir du vécu des personnages. Est-ce que vous pensez que cette affirmation est applicable à vos romans ?**

J'aimerais qu'il soit ainsi. Les personnages n'ont aucune expérience propre. C'est l'écrivain qui en construit une pour eux, et j'aimerais que chacun de mes personnages ait la sienne, différente et reconnaissable pour chacun d'eux. Cela donnerait une variété de tons à l'histoire et de la profondeur au roman.

MARILÙ OLIVA<sup>872</sup>

**1. Quel est votre regard sur Bologne ?**

Comme toutes les villes, Bologne présente aussi des lumières et des ombres, peut-être aiguës par son centre historique composé d'arcades et de palais médiévaux. La dyscrasie, c'est que Bologne, présentée comme une ville étudiante savante et gourmande, donc presque protectrice, révèle encore des aspects peu maternels, comme lorsque, par exemple, on attend des loyers coûteux d'étudiants qui peinent à subvenir à leurs besoins.

**2. Est-ce que votre regard sur la ville émerge dans vos romans ?**

Dans mes romans, j'ai révélé une autre Bologne, celle des danses latino-américaines, de l'alcool, de la salsa. Celle dans laquelle coexistent superstition et violence. Pas celle des cours du soir pour se déstresser en semaine, pour comprendre. Celle dont nous ne parlons pas, peut-être parce que tous les mondes ne doivent pas vraiment se rencontrer et s'intégrer. Aux arcades chères à de nombreux collègues, aux luxueuses demeures des professionnels, j'ai préféré les boîtes de nuit et les personnes invisibles, que l'on remarque en marchant parce qu'ils portent des vêtements *trash*, parce qu'ils ont une prononciation différente ou parce que leurs traits

---

<sup>872</sup> Interview basée, sous indications de l'autrice, sur le livre Piera Carroli, *Mezcla. World noir in Italy. Marilù Oliva- The Female Poetic in New Millennium Crime Fiction*, Troubador, Leicester, 2019.

évoquent une sensualité ancestrale avec laquelle nous n'avons plus de familiarité. J'ai choisi de parler de la Bologne qui tue pour régler des comptes qui ont à voir avec l'amour, la jalousie, l'envie, l'appartenance à un groupe.

### **3. Quel est le regard de vos détectives sur la ville où ils agissent ?**

Dans leur regard, émerge la représentation d'une Bologne inédite, suspendue entre rêve et réalité, imprégnée par la suggestion de la musique, de la danse, de la magie noire. Dans la trilogie de la Guerrera, il y a aussi une forte volonté de réaffirmer le concept de contamination culturelle comme une ressource positive et inévitable pour pouvoir espérer la construction d'un monde meilleur. Bologne est une ville représentée comme étouffante et faite de pierre, où les jeunes ne peuvent pas trouver de travail et se rassemblent dans des gangs de délinquants pour voler des femmes âgées, où la corruption est répandue et où les opinions fascistes réapparaissent. C'est une *selva oscura* dantesque pleine d'injustice, de préjugés, de faux-semblants et de mensonges.

### **4. Est-ce que la ville influence le déroulement des vos histoires ou est-ce qu'elles pourraient se déplacer partout ?**

Ma trilogie noire est née dans la Bologne métropolitaine. Avec la trilogie, j'ai mis en avant la forte synergie entre Bologne et Cuba. En plus d'être connue pour sa gastronomie et son ancienne université, la ville était connue dans le monde entier jusqu'au début des années 1990 comme le meilleur mélange de communisme et de capitalisme. La passion infatigable pour la danse que la région d'Émilie-Romagne partage avec Cuba est moins connue à l'étranger. En fait, les premières écoles de danse latino-américaines ont ouvert à Bologne et, plus récemment, des clubs appartenant à Bologne ont été inaugurés à Cuba.

### **5. Bologne dans vos romans est plutôt un lieu du crime ou un lieu de l'âme ?**

Les deux. À Bologne, personne n'est épargné du cynisme, du manque total d'empathie des composantes des baby gangs : ni un chaton squelettique abandonné, ni une grand-mère fragile, ni une immigrée dans les discothèques sombres où se danse la salsa. Dans cette sombre Bologne, cependant, nous nous sauvons dans la maison de Catalina, par exemple. Dans l'amitié,

dans la danse, dans le rhum, dans l'illusion de l'amour, dans l'honnêteté, dans le sens de la justice, dans la perspective d'un avenir meilleur.

**6. Dans ma thèse je soutiens que, dans les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique, la ville est le miroir du vécu des personnages. Est-ce que vous pensez que cette affirmation est applicable à vos romans ?**

Bien sûr. L'objectif est de rapprocher la fiction narrative de la réalité. Pour le lecteur qui connaît les lieux et la musique, la mimésis. Pour ceux qui ne les connaissent pas, l'acculturation.

GRAZIA VERASANI<sup>873</sup>

**1. Quel est votre regard sur Bologne ?**

C'est le regard de ceux qui y sont nés et de ceux qui, en se déplaçant, y reviennent toujours. Bologne est une ville moderne, beaucoup plus grande qu'elle n'est, et c'est une ville cosmopolite prête à rebattre les cartes, elle est super protectrice. Je ne veux pas radicalement essayer de trouver une sorte d'amour, même si elle ne brûle pas ou ne casse pas, découper en arrière-plan que tout cela fonctionne, même si c'est plus fort que dans d'autres villes, mais elle n'est pas limitée, elle est ouverte horizontalement, elle a des arcades qui offrent refuge mais en même temps elles te mettent en cage, elles emportent la lumière.

**2. Est-ce que votre regard sur la ville émerge dans vos romans ?**

Oui, c'est Bologne dans ses contradictions, dans ses pluies torrentielles et humides et dans son soleil froid ou chaleureux. C'est la ville du passé, de ma jeunesse, créative, innovante, dansienne<sup>874</sup>, que je superpose à la Bologne d'aujourd'hui, bourgeoise, intelligente, qui vit souvent de ses vieux lauriers.

**3. Quel est le regard de vos détectives sur la ville où ils agissent ?**

---

<sup>873</sup> Interview réalisée par courriel électronique le 8 janvier 2021.

<sup>874</sup> L'autrice fait référence au DAMS, le Département des Arts, de la Musique et du Spectacle, faculté fondée pour la première fois à Bologne.

Chaque auteur noir a un regard différent sur la ville, la beauté est qu'il n'y a pas d'uniformité de jugement, la ville s'offre à des perspectives différentes, et chacun entre nous donne son propre souffle, sa propre histoire, préférant l'aspect urbain ou psychologique.

**4. Est-ce que la ville influence le déroulement des vos histoires ou est-ce qu'elles pourraient se déplacer partout ?**

Non, je crois que Bologne a une personnalité très forte, un passé fascinant, qui la rendent en quelque sorte unique.

**5. Bologne dans vos romans est plutôt un lieu du crime ou un lieu de l'âme ?**

Je dirais de l'âme, dans le sens que ma détective Giorgia Cantini absorbe ses humeurs, ses changements, ses infractions, ses faiblesses, ses sentiments, dans une approche directe, physique / introspective.

**6. Dans ma thèse je soutiens que, dans les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique, la ville est le miroir du vécu des personnages. Est-ce que vous pensez que cette affirmation est applicable à vos romans ?**

Oui, je le pense. En ce qui me concerne, Giorgia Cantini est une témoin empathique et une observatrice de la ville, elle l'absorbe et la reflète en elle.

- Auteurs français

FRANCK BOUYSSSE<sup>875</sup>

### **1. Quel est votre regard sur Limoges ?**

Je n'ai aucun attachement à la ville de Limoges, je ne l'aime pas. Je suis originaire de Corrèze. J'ai habité quelques temps à Limoges pour raisons de travail, mais quand je suis devenu écrivain à plein temps, je suis revenu habiter chez moi.

### **2. Est-ce que votre regard sur la ville émerge dans vos romans ?**

Aucunement. J'ai publié *Orphelines* et *Oxymort* chez un éditeur régional qui voulait une atmosphère limousine, mais je pense qu'il ne faut pas s'attacher aux lieux. La ville est un prétexte, elle n'est pas un territoire littéraire, elle touche un peu quelque chose d'universel. La ville dépend des personnages, sinon on fait du régionalisme. Les personnages s'imprègnent de son atmosphère, de son climat ; ils nous amènent dans un lieu. Ainsi, le territoire devient une évidence pour le lecteur.

### **3. Quel est le regard de vos détectives sur la ville où ils agissent ?**

Précisément, ils se sentent comme dans une forêt, étrangers à ce monde-là, un petit peu inadaptés. Mes détectives sont des personnes qui recherchent justement une forme de bien, puisqu'ils pensent que leur mission est de trouver le coupable. Je pense qu'il faut avoir une certaine dose de mal-être pour être détective, parce que, si tout va bien, tu fais un autre métier.

### **4. Est-ce que la ville influence le déroulement des vos histoires ou est-ce qu'elles pourraient se déplacer partout ?**

Elles pourraient se déplacer partout. J'ai écrit *Orphelines* et *Oxymort* quand j'habitais à Limoges, mais si j'avais vécu ailleurs, j'aurais écrit exactement la même histoire. Quand j'écris, je n'ai pas du tout la ville dans ma tête. Peut-être la ville en générale, mais pas cette ville-là.

---

<sup>875</sup> Interview réalisée par Skype le 27 janvier 2021.

## **5. Limoges dans vos romans est plutôt un lieu du crime ou un lieu de l'âme ?**

Toute écriture est un lieu de l'âme, incontestablement. Et par là on peut vous amener, pousser au crime.

## **6. Dans ma thèse je soutiens que, dans les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique, la ville est le miroir du vécu des personnages. Est-ce que vous pensez que cette affirmation est applicable à vos romans ?**

Je dirais plutôt que les personnages deviennent miroir de la ville. Puisque vous la voyez, cette ville-là, à travers les sensations et les situations que les personnages vivent et sont eux qui imposent cette vision-là. La ville n'y est pour rien. Par exemple, un personnage passe dans une rue et regarde les boutiques, mais un autre personnage, dans le même moment, il va voir une petite impasse, un escalier roulier etc., c'est-à-dire qu'il n'y va pas avoir la même vision. Il y a presque une porosité de la ville aux personnages, une imprégnation. Si vous voulez dire que la ville devient personnage, peut-être, il y a quelque chose de l'humanisation, la ville parfois a un regard sur les personnages. Mais, plus qu'un personnage, je pense que la ville est un support aux émotions, aux passions humaines, qui peuvent se passer partout.

CYRIL HERRY<sup>876</sup>

### **1. Quel est votre regard sur Limoges ?**

Je suis né dans cette ville. Je pense la connaître par cœur. Je n'y vis plus depuis une quinzaine d'années. J'ai souhaité m'installer à la campagne. Je vais à Limoges de temps en temps, pour voir ma famille et quelques amis qui y vivent encore. Une grande partie de mon histoire est écrite dans cette ville. En m'y déplaçant, des échos du passé me reviennent inévitablement, en douceur ou de plein fouet. Le temps en a effacés certains, plus ou moins, mais d'autres sont bien vifs et tenaces. Parcourir certains quartiers, à pieds ou en voiture, est une sorte de relecture de mon vécu, par bribes plus ou moins intactes.

---

<sup>876</sup> Interview réalisée par courriel électronique le 14 octobre 2020.

## **2. Est-ce que votre regard sur la ville émerge dans vos romans ?**

*Asile Zéro* est un hommage à ma ville de naissance. Initialement il aurait dû s'agir d'une trilogie, mais je me suis fâché avec l'éditeur. Le deuxième volume était consacré au cimetière de Louyat, situé au nord de Limoges. Le troisième tournait autour de la cathédrale et du quartier qui l'entourne.

J'ai confié beaucoup de choses très personnelles, voire intimes, à mon personnage dans ce roman. Cosima est en quelque sorte la fille que je n'ai jamais eue et que je n'aurai jamais. Elle est née à Limoges et, comme moi, elle connaît cette ville comme sa poche. Elle vient d'une école d'art, elle fait de la photo et elle écrit – comme moi. Nous avons beaucoup d'autres points communs, tout naturellement. Je me cache juste derrière elle et derrière sa voix, puisque c'est elle la narratrice.

## **3. Quel est le regard de vos détectives sur la ville où ils agissent ?**

Dans *Asile Zéro*, Cosima efface le nom des rues et des places sur le plan de la ville, pour les remplacer par ses propres souvenirs qu'elle écrit à la main le long des avenues, des squares, des jardins publics... Sa vie est écrite dans la ville.

## **4. Est-ce que la ville influence le déroulement des vos histoires ou est-ce qu'elles pourraient se déplacer partout ?**

Dans le cas d'*Asile Zéro*, la ville est un décor primordial. L'histoire n'aurait pas pu se dérouler dans une autre ville. Il est question d'un ancien hôpital, devenu depuis une médiathèque. J'ai bien connu cet hôpital lorsqu'il était à l'état d'abandon. Tôt ou tard, je savais que j'écrirais un roman qui mettrait cet endroit en scène. L'hôpital possède sa propre histoire, complexe, étalée sur plusieurs siècles. Tout comme la ville possède ses propres archives et particularités. Mon personnage entreprend d'écrire un article sur l'histoire de cet hôpital, qui reflète naturellement celle de la ville où il se trouvait. Cosima se laisse guider par les découvertes et les rencontres qu'elle fait au cours de son projet. La ville influence donc en effet le déroulement de l'histoire.

## **5. Limoges dans vos romans est plutôt un lieu du crime ou un lieu de l'âme ?**

Les crimes sont pour moi des prétextes à façonner des personnages et des parcours, à raconter des vies et à m'aventurer dans les parties obscures de la nature humaine – ou de l'âme, si vous préférez. Les lieux constituent le point de départ de tous mes romans, sans exception. Les lieux précèdent toujours les personnages. Dans *Asile Zéro*, c'est un hôpital (et une ville). Dans *Scalp*, c'est un étang situé en pleine forêt. Dans *Nos Secrets Jamais*, c'est une vieille maison. Dans mon prochain roman, *Tempête Yonna*, c'est un petit lieu-dit perdu dans la campagne, isolé du reste du monde à la suite d'une violente tempête.

**6. Dans ma thèse je soutiens que, dans les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique, la ville est le miroir du vécu des personnages. Est-ce que vous pensez que cette affirmation est applicable à vos romans ?**

Oui, c'est un peu ce que je dis dans la réponse précédente. Si mille personnes qui sont nées à Limoges devaient écrire 100 pages au sujet de cette ville, nous obtiendrions mille récits extrêmement différents. Pourtant, il s'agit d'une même ville. Il y a quelques années, dans un autre texte, j'ai abordé un lieu en tant que projection architecturale de l'espace mental. C'était une vaste usine en friche, mais cette idée de projection s'applique bien entendu à la ville. À la forêt aussi, par ailleurs.

FRANCK LINOL<sup>877</sup>

**1. Quel est votre regard sur Limoges ?**

D'abord un paradoxe : c'est la zone la moins criminogène de France. Lieu rassurant, immobile. Pas comme à L.A dans les romans de Connely : les flics sont là pour éliminer, éradiquer la criminalité galopante.

---

<sup>877</sup> Interview réalisée par courriel électronique le 5 mai 2020.

Lieu rassurant ? En apparence... la campagne peut être glauque, inquiétante, le crime s'y cache, on le refoule, il y est très violent. Pourquoi ? La campagne, la vraie, génère de la solitude et la solitude peut rendre fou. D'où la folie meurtrière.

Je vous invite à passer un hiver sur le plateau de Millevaches au cœur du Limousin, dans un hameau perdu. Huit clos efficaces. Univers cafardeux.

## **2. Est-ce que votre regard sur la ville émerge dans vos romans ?**

Oui, mon regard sur la ville émerge dans mes romans.

## **3. Quel est le regard de vos détectives sur la ville où ils agissent ?**

Le regard de mon héros, Dumontel, est superposé au mien. Le rapport passionné et passionnel de Dumontel à sa ville est le mien. Dumontel est mon interprète, mon porte-parole.

## **4. Est-ce que la ville influence le déroulement des vos histoires ou est-ce qu'elles pourraient se déplacer partout ?**

Oui la ville interfère dans mes intrigues. Forcément. Les quartiers, les monuments, les rues, l'ambiance générale de la ville, les lieux de rencontre (bars, restaurants, parcs), la topographie, etc. Si je voulais installer mon intrigue ailleurs, l'intrigue ne se déroulerait pas de la même façon ( voire : *Dernier rêve avant la mort*). Evidence pour moi. Changer la ville, c'est changer un personnage du roman.

## **5. Limoges dans vos romans est plutôt un lieu du crime ou un lieu de l'âme ?**

Lieu de crime ou lieu de l'âme ? Les deux. Mon personnage est un flic ( élucider le crime) mais c'est aussi un homme dans sa ville ( nostalgie, sentiments, etc.).

## **6. Dans ma thèse je soutiens que, dans les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique, la ville est le miroir du vécu des personnages. Est-ce que vous pensez que cette affirmation est applicable à vos romans ?**

Oui dans une certaine mesure. Les états d'âme de Dumontel se fondent dans la ville. Il est brisé et la ville est grise...

JOEL NIVARD<sup>878</sup>

### **1. Quel est votre regard sur Limoges ?**

Limoges est une ville qui a une « mauvaise réputation » depuis que le maréchal Joffre assigna à résidence des officiers généraux qu'il avait relevés de leur commandement en 1914 d'où l'expression péjorative de « limoger ». C'est une ville à forte connotation sociale, dont la fibre ouvrière vit la création du syndicat CGT en 1895. Mon regard sur Limoges n'est sans doute pas objectif, c'est la ville dans laquelle je suis né, dans laquelle j'ai toujours vécu et où je vis encore. C'est une ville très agréable à vivre, de par sa taille de ville moyenne, sa proximité avec la campagne et sa vie culturelle.

### **2. Est-ce que votre regard sur la ville émerge dans vos romans ?**

La plupart de mes romans ont pour cadre Limoges. Etant moi-même très urbain je reste attaché au cadre de la ville et j'essaie au travers des descriptions ou de l'évocation de mes personnages de faire passer le côté rebelle de la ville.

### **3. Quel est le regard de vos détectives sur la ville où ils agissent ?**

Ils connaissent parfaitement les lieux et les contours de la ville, ils ont un regard extrêmement critique, mais ne tolèrent pas qu'un non limougeaud émette le moindre jugement négatif sur leur ville.

### **4. Est-ce que la ville influence le déroulement des vos histoires ou est-ce qu'elles pourraient se déplacer partout ?**

---

<sup>878</sup> Interview réalisée par courriel électronique le 5 mai 2020.

Non, la ville n'influence pas le déroulement des histoires. Elle en est le cadre, mais l'intrigue en elle-même pourrait se passer dans n'importe quelle autre ville.

### **5. Limoges dans vos romans est plutôt un lieu du crime ou un lieu de l'âme ?**

Question très ambiguë, elle est à la fois et l'un et l'autre. Les meurtres sont perpétrés dans la ville mais l'atmosphère, les couleurs des saisons, les odeurs de Limoges pèsent sur les états d'âme des personnages.

### **6. Dans ma thèse je soutiens que, dans les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique, la ville est le miroir du vécu des personnages. Est-ce que vous pensez que cette affirmation est applicable à vos romans ?**

Tout à fait. La déambulation des personnages dans les rues, les cafés, les restaurants les renvoie à leurs souvenirs, à leurs échecs, leurs amours, à leurs désillusions le plus souvent. A eux-mêmes, c'est-à-dire à leurs vies.

CHRISTIAN VIGUIÉ<sup>879</sup>

### **1. Quel est votre regard sur Limoges ?**

Un double regard. Ce n'est pas ma ville natale. J'y vis depuis 1993. Se mêlent en moi la familiarité et l'étrangeté lorsque je m'y promène. J'y découvre toujours quelque chose.

### **2. Est-ce que votre regard sur la ville émerge dans vos romans ?**

Seulement dans deux romans. Dans *Passé décomposé* la ville est énormément présente puisqu'il s'agit d'évoquer le rôle de la Milice dans Limoges. Il y a un va et vient entre le Limoges d'aujourd'hui et le Limoges sous l'Occupation.

### **3. Quel est le regard de vos détectives sur la ville où ils agissent ?**

---

<sup>879</sup> Interview réalisée par courriel électronique le 30 janvier 2021.

Dans ce roman policier, le personnage principal a la même perception de Limoges que moi. Il est à la fois celui qui fut bien accueilli et garde son regard d'étranger.

**4. Est-ce que la ville influence le déroulement des vos histoires ou est-ce qu'elles pourraient se déplacer partout ?**

Souvent mes lieux « géographiques » sont des paysages du Sud de la France. À la fois réel et imaginaire. Je suis plus influencé par les paysages de mon enfance. Souvent mes personnages sont des marginaux, des journaliers ou des paysans. Ils vivent au début ou au milieu du vingtième siècle. Ils pourraient tout aussi bien être italiens, espagnols ou français.

**5. Limoges dans vos romans est plutôt un lieu du crime ou un lieu de l'âme ?**

Dans le roman « Passé décomposé », Limoges est le lieu du crime. C'est là où réellement les crimes se sont passés. C'est donc un lieu historique. Encore une fois, les « lieux de l'âme » appartiennent à l'enfance et au Sud.

**6. Dans ma thèse je soutiens que, dans les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique, la ville est le miroir du vécu des personnages. Est-ce que vous pensez que cette affirmation est applicable à vos romans ?**

Il est vrai que la ville est un miroir des hommes. Je pense toujours aux personnes qui ont vécu avant moi, ont levé les yeux sur les mêmes choses que je regarde, ont marché dans les mêmes rues etc. J'ai l'impression non seulement de vivre dans le présent mais aussi et surtout dans le présent du passé. Donc le concept de miroir que vous évoquez prend toute sa force. Il est applicable à mes romans. Quand on apprend à connaître l'histoire d'une ville, on s'aperçoit que les morts sont aussi bavards que les vivants

- Auteurs grecs<sup>880</sup>

FILIPPOS FILIPPOU<sup>881</sup>

### **1. Quel est votre regard sur Thessalonique ?**

C'est une ville au bord de la mer et cela est un privilège pour ses habitants et une joie pour ses visiteurs. Je ne connais pas beaucoup de villes dans le monde qui lui ressemblent, j'ai visité Venise, Barcelone, Marseille, Nice, Stockholm, Liverpool, Rotterdam, Hambourg, Odessa, Buenos Aires, Shanghai, Acapulco. Seule Venise la surpasse en couleurs, noir, gris ou blanc.

### **2. Est-ce que votre regard sur la ville émerge dans vos romans ?**

*Αντίο, Θεσσαλονίκη (Adieu, Thessalonique)* montre plusieurs parties de la ville, les plus caractéristiques, pas toutes, c'est impossible. Dans d'autres romans qui se déroulent ailleurs, ce regard particulier n'existe pas, il est différent.

### **3. Quel est le regard de vos détectives sur la ville où ils agissent ?**

Les héros de mes romans ne sont pas des détectives, bien qu'ils mènent des enquêtes, ce sont surtout des journalistes et des gens exerçant une variété de professions. Bien sûr, ils voient les choses comme je les vois, nos sentiments sont à peu près les mêmes et leurs pensées sont comme les miennes.

### **4. Est-ce que la ville influence le déroulement des vos histoires ou est-ce qu'elles pourraient se déplacer partout ?**

Bien sûr que non. Mes histoires sont liées à la ville où elles se déroulent. J'habite à Athènes, je la connais bien et j'écris sur elle et ses quartiers, ainsi que sur ses habitants. *Αντίο, Θεσσαλονίκη (Adieu, Thessalonique)* est une histoire associée à la ville d'aujourd'hui en relation

---

<sup>880</sup> Les interviews aux auteurs grecs ont été faites en grec et traduites par nous-même.

<sup>881</sup> Interview réalisée par courriel électronique le 30 avril 2020.

avec l'histoire et les événements historiques. J'ai aussi écrit un roman qui se déroule à New York, j'ai commencé à l'écrire après mon voyage là-bas, j'ai écrit sur des choses qui m'avaient impressionné.

### **5. La ville décrite dans vos romans est plutôt un lieu du crime ou un lieu de l'âme ?**

Non. Les « lieux de l'âme », comme vous dites, je ne pense pas qu'ils puissent inspirer les écrivains, du moins pas moi. Mais lorsque nous parlons d'histoire policière, nous entendons écrire sur une ville où un ou plusieurs crimes ont été commis, un endroit qui inspire ou attire probablement des criminels.

### **6. Dans ma thèse je soutiens que, dans les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique, la ville est le miroir du vécu des personnages. Est-ce que vous pensez que cette affirmation est applicable à vos romans ?**

Oui, bien sûr, c'est comme ça. La ville et ses protagonistes sont connectés, ils ont des relations étroites. Je n'ai pas visité Limoges, Bologne oui, mais je ne sais pas si je pourrais en écrire un roman, je n'y ai pas pensé comme une ville aux teintes noires. Au contraire, je connais bien Thessalonique, j'ai des amis qui ont des expériences intimement liées aux miennes.

GIORGOS MARTINIDIS<sup>882</sup>

### **1. Quel est votre regard sur Thessalonique ?**

La façon dont je vois Thessalonique est contradictoire parce que je la vois comme très belle et très moche en même temps. Elle a une relation unique avec la mer, une histoire riche que l'on trouve partout, des coins charmants, et en même temps elle est moche, sale, étouffante, noyée dans le béton. J'essaie également de transmettre ces contradictions dans mes livres.

---

<sup>882</sup> Interview réalisée par courriel électronique le 18 janvier 2021 et basée partiellement sur les articles suivants : [https://www.athensvoice.gr/culture/book/25282\\_giorgos-martinidis-thessaloniki-epikindyni-poli](https://www.athensvoice.gr/culture/book/25282_giorgos-martinidis-thessaloniki-epikindyni-poli), <https://www.protothema.gr/culture/books/article/876790/fugi-kefalaion-ena-eglima-stin-ellada-ton-capital-control/>, <https://www.makthes.gr/o-giorgos-martinidis-sto-makthesgr-ola-prosferontai-gia-na-exereynithoy-napo-ti-logotechnia-207455>.

## **2. Est-ce que votre regard sur la ville émerge dans vos romans ?**

Je ne suis pas tant intéressé par l'aspect « touristique » de Thessalonique (qui n'est pourtant pas totalement omis, avec la Vieille Plage, marque de fabrique de la ville, apparaissant au tout début de mon premier livre) comme un plus quotidien qu'à l'aspect *underground* côte à côte, avec des étudiants et des étudiantes, de vieux flics ratés, des commerçants locaux et des hommes d'affaires de province autoproclamés.

## **3. Quel est le regard de vos détectives sur la ville où ils agissent ?**

Mes détectives ont la même vision de la ville que moi, mais ils se concentrent davantage sur ses aspects négatifs. Ils sont toujours des gens malheureux et la ville est l'une des choses qui les écrase.

## **4. Est-ce que la ville influence le déroulement des vos histoires ou est-ce qu'elles pourraient être situées partout ?**

L'histoire que j'ai progressivement construite et les personnages en son centre, produits de la réalité grecque moderne quotidienne dans leur comportement, leur langue et leur façon de penser, ne s'accorderaient certainement dans aucun autre environnement.

## **5. La ville décrite dans vos romans est plutôt un lieu du crime ou un lieu de l'âme ?**

Tous les deux. Pour être intéressant, ce doit être un lieu de crime et un lieu d'âme.

## **6. Dans ma thèse je soutiens que, dans les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique, la ville est le miroir du vécu des personnages. Est-ce que vous pensez que cette affirmation est applicable à vos romans ?**

Je pense que c'est une remarque très correcte et je veux croire qu'elle s'applique également à mes propres romans. Les expériences des protagonistes et la plupart de l'intrigue sont liées à la ville. Je dirais qu'à sa manière, la ville est aussi un organisme vivant, et une protagoniste de mes livres.

**1. Quel est votre regard sur Thessalonique ?**

J'aime beaucoup ma ville, Thessalonique, c'est une ville avec une histoire ancienne et une très grande importance culturelle. Mais il y a des comportements dans mes concitoyens qui ne me plaisent pas et qui me font repousser ma ville, comme le fanatisme religieux, le conservatisme et l'incivilité avec laquelle plusieurs personnes ne se préoccupent pas de respecter les endroits de la ville et leurs proches.

**2. Est-ce que votre regard sur la ville émerge dans vos romans ?**

Oui, en tant qu'architecte, je construis attentivement la structure du roman. Je peux affirmer que c'est l'architecture qui m'oblige à faire un projet au début de chaque histoire.

**3. Quel est le regard de vos détectives sur la ville où ils agissent ?**

Le rapport des personnages qui jouent le rôle des détectives avec Thessalonique est influencé par le rapport qu'ils ont avec eux-mêmes. Dans mes quatre premiers romans, le protagoniste Dimitris Skouros, qui a une fausse identité et finit en prison, se sent étouffé par Thessalonique, il cherche à faire face à ses problèmes en la tolérant. Au contraire, Alexis Olmezoglou, qui est ce qu'il déclare être, voit Thessalonique avec sympathie, se sent bien dans sa ville.

Généralement, je pense que l'identité du détective correspond à celle de la ville, du moment qu'il est plus proche du crime.

**4. Est-ce que la ville influence le déroulement des vos histoires ou est-ce qu'elles pourraient être situées partout ?**

La ville de Thessalonique influence le déroulement de mes romans, qui ne pourraient être pas déplacés dans aucune autre ville. Le protagoniste de mes histoires est un microcosme,

---

<sup>883</sup> Interview réalisée en présence le 4 février 2019.

le campus universitaire, dans une petite ville comme Thessalonique, où les connaissances permettent d'arriver à connaître quiconque avec facilité et les bruits se diffusent aussi rapidement. Mes histoires ne pourraient pas se dérouler dans une ville comme Athènes, par exemple, où l'université n'est pas un campus et l'atmosphère est beaucoup plus chaotique.

### **5. La ville décrite dans vos romans est plutôt un lieu du crime ou un lieu de l'âme ?**

Je pense que Thessalonique dans mes romans est plutôt un lieu de l'âme, un lieu où la chose la plus importante est la vie spirituelle, amoureuse, les flirts, les passions, les antagonismes et les suspicions qui naissent dans le milieu universitaire. Parfois, comme dans le roman *Ο Θεός φυλάει τους άθεους* (*Dieu protège les athées*), Thessalonique devient une piège où tous se trouvent attrapés.

### **6. Dans ma thèse je soutiens que, dans les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique, la ville est le miroir du vécu des personnages. Est-ce que vous pensez que cette affirmation est applicable à vos romans ?**

Clairement oui. Si ce n'est pas exactement un « miroir », la ville et surtout son université (dans mes romans) est un cadre déterminant—c'est une combinaison d'arrogance académique et de complexes provinciaux, qui distingue plusieurs héros.

SOFIA NIKOLAIDOU<sup>884</sup>

### **1. Quel est votre regard sur Thessalonique ?**

Je ne pense pas qu'un écrivain, si vous voulez dire le regard d'auteur, puisse répondre à cela directement et même en théorie. Il y répond avec ses textes. Thessalonique est la ville où je suis née. La ville dans laquelle je vis. Cela signifie que j'ai enterré des personnes ici, j'y ai donné naissance à mon fils, j'y ai passé une nuit aux urgences, j'y ai passé la nuit à l'hôpital. Je l'ai parcourue petit à petit. Cela m'ennuie, cela me reconforte. Je connais ses coins cachés et beaucoup de secrets. Je connais les dalles cassées sur les trottoirs, son histoire, qui pousse par couches successives, dans presque tous les coins. Donc Thessalonique est ma mère. Et, comme

---

<sup>884</sup> Interview réalisée par courriel électronique le 10 janvier 2021.

nous le savons, peu importe combien nous l'aimons, nous disons les choses les plus dures à notre mère. Avec maman, nous pouvons être si honnêtes, elle nous connaît et nous la connaissons depuis toujours.

## **2. Est-ce que votre regard sur la ville émerge dans vos romans ?**

Bien sûr. Thessalonique et l'arrière-pays macédonien sont le lieu où se déroulent tous mes romans. Après tout, c'est l'endroit que je connais les yeux fermés. Un lieu qui génère des idées de livres, ouvre mon regard sur le monde extérieur, allume les lumières de l'esprit.

## **3. Quel est le regard de vos détectives sur la ville où ils agissent ?**

Je n'utilise pas des détectives, mes héros sont des personnes ordinaires. Leur regard sur la ville est le regard de l'habitant, de l'homme qui connaît le lieu, l'histoire qui a arrosé les murs et les trottoirs, se déplace à pied, il ne regarde pas simplement autour de lui mais il observe. La ville est un corps vivant, après tout la ville et les personnes ne font qu'un.

## **4. Est-ce que la ville influence le déroulement des vos histoires ou est-ce qu'elles pourraient être situées partout ?**

La ville n'est pas une toile de fond en papier ou une construction en polystyrène. Elle est aussi un héros, parfois même une protagoniste de l'histoire. Non, mes histoires ne peuvent pas être transférées ailleurs et être les mêmes. La ville fait partie de l'intrigue.

## **5. La ville décrite dans vos romans est plutôt un lieu du crime ou un lieu de l'âme ?**

L'un n'exclut pas l'autre. L'histoire de Thessalonique est un thriller sanglant. La ville est un lieu de violence, des études ont été écrites sur ce sujet. Il n'est pas facile (et je ne pense pas que ce soit nécessaire ; en littérature, les distinctions et les étiquettes peuvent aider les chercheurs, mais pas les écrivains qui travaillent de manière holistique à l'écriture) de faire la distinction entre les deux. Après tout, ce que nous voyons, ce que nous observons ne dépend pas de ce que nous apportons en nous ?

**6. Dans ma thèse je soutiens que, dans les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique, la ville est le miroir du vécu des personnages. Est-ce que vous pensez que cette affirmation est applicable à vos romans ?**

C'est ça aussi. Mais n'est pas exclusivement cela. La ville dans le roman moderne est le lieu qui donne naissance à tout, l'utérus fictif. Si nous disons que ce n'est que cela, nous limitons sa fonction puissante.

ARGYRIS PAVLIOTIS<sup>885</sup>

**1. Quel est votre regard sur Thessalonique ?**

Je suis venu à Thessalonique il y a plusieurs décennies pour étudier et j'y suis resté, même si à Athènes ma vie aurait eu moins de difficultés, au moins au début. Je n'ai pas regretté mon choix un instant. J'étais fasciné par la beauté de la ville. Mais plus j'étudiais son histoire, plus je connaissais ses merveilleux monuments et ses habitants, plus je m'attachais à la ville. Quand j'ai connu la Chalcidique l'amour est devenu passion. Mais Thessalonique a également été très dure avec moi, à un certain niveau de défi.

Ma femme et moi nous promenons dans la ville. Nos coups de cœur sont la place Aristotelous, la plus belle place de Grèce au moins, la Rotonde, l'Arc de Triomphe, la ville haute, les monuments historiques, byzantins et ottomans. Et nous nous retrouvons sur la plage, dont la beauté est indescriptible. De là, nous regardons le mont Olympe, dans sa brume et sa grandeur, et nos âmes se réjouissent.

**2. Est-ce que votre regard sur la ville émerge dans vos romans ?**

J'ai publié 14 livres, j'ai participé à quatre volumes collectifs et il y a beaucoup de mes nouvelles ailleurs. Tout a comme lieu d'action Thessalonique et ses environs, à l'exception de mon premier livre qui se déroule dans ma ville natale. Donc il faut voir comme j'ai dit avant.

**3. Quel est le regard de vos détectives sur la ville où ils agissent ?**

---

<sup>885</sup> Interview réalisée par courriel électronique le 8 mai 2020.

Mon propre détective, le criminologue Andreas Anagnostou, né à Nea Skioni en Chalcidique, est un résident permanent de la ville, qu'il aime beaucoup et il en jouit. Il considère les actes criminels comme un trouble de l'ordre qui, avec la clarification des délits, rétablit la normalité. Mais il vit à Thessalonique et vit Thessalonique.

**4. Est-ce que la ville influence le déroulement des vos histoires ou est-ce qu'elles pourraient se déplacer partout ?**

Mes œuvres sont écrites à Thessalonique et sur Thessalonique. Le crime est commis dans un lieu spécifique – avec adresse et numéro – mon criminologue fréquente les lieux de rencontre bien connus, il privilégie des lieux spécifiques qui sont mentionnés, non seulement avec leur nom, mais souvent aussi leurs spécialités. Je fais même allusion à certains de ses amis.

**5. La ville décrite dans vos romans est plutôt un lieu du crime ou un lieu de l'âme ?**

Dans un roman policier<sup>886</sup>, le crime et sa solution sont prédominants. Mais dans les histoires parallèles, « l'âme » des habitants et de la ville déborde.

**6. Dans ma thèse je soutiens que, dans les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique, la ville est le miroir du vécu des personnages. Est-ce que vous pensez que cette affirmation est applicable à vos romans ?**

Avec ce que je vous ai dit plus haut, ma réponse est un oui retentissant.

GIORGOS POLYRAKIS<sup>887</sup>

**1. Quel est votre regard sur Thessalonique ?**

---

<sup>886</sup> L'auteur parle de ses romans comme des « romans policiers », puisque, comme on a vu dans l'introduction, le terme « noir » n'est pas encore beaucoup utilisé par la critique grecque et le terme « policier » est utilisé pour indiquer et les romans policiers et les romans noirs.

<sup>887</sup> Interview réalisée par téléphone le 21 janvier 2021.

Thessalonique est la ville où j'habite et que j'aime. Je suis né à Chania, en Crète et, quand je devais m'inscrire à l'université, j'ai pensé que, s'on exceptait ma ville natale, Thessalonique était la seule ville où je pouvais vivre. Je le pense encore (après l'université, je suis resté à Thessalonique pour toute ma vie), et je pense avoir mieux vécu ici que je ne l'aurais fait à Chania. Je porte Thessalonique dans mon cœur.

## **2. Est-ce que votre regard sur la ville émerge dans vos romans ?**

Surement, il émerge très intensément. En fait, tous mes romans policiers se déroulent à Thessalonique.

## **3. Quel est le regard de vos détectives sur la ville où ils agissent ?**

Mes détectives connaissent chaque quartier de Thessalonique, ils connaissent les quartiers où circulent les personnes qu'ils doivent contrôler chaque fois. Ils aiment la ville comme moi, et ils ne pourraient vivre qu'à Thessalonique.

## **4. Est-ce que la ville influence le déroulement des vos histoires ou est-ce qu'elles pourraient se déplacer partout ?**

Oui, la ville influence vraiment mes histoires ; mes héros ne bougent qu'à Thessalonique, et je ne pense pas qu'ils pourraient le faire dans une autre ville.

## **5. La ville décrite dans vos romans est plutôt un lieu du crime ou un lieu de l'âme ?**

Un lieu de l'âme, absolument. J'ai vécu presque toute ma vie, toutes mes expériences à Thessalonique, comme mes personnages. Chaque fois que je m'éloigne de ma ville, je compte les jours jusqu'à mon retour.

## **6. Dans ma thèse je soutiens que, dans les romans noirs contemporains de Bologne, Limoges et Thessalonique, la ville est le miroir du vécu des personnages. Est-ce que vous pensez que cette affirmation est applicable à vos romans ?**

De manière absolue je le crois.

