

Introduction

En consacrant cet ouvrage à la présentation de romans policiers dont les intrigues se situent en Afrique¹ et qui sont écrits par des auteurs africains, en choisissant de prendre comme cadre de référence l'ensemble du continent², notre objectif n'est pas seulement de faire découvrir cette littérature à un public aussi large que possible. Il est aussi de lui montrer que sa lecture représente bien plus qu'un simple divertissement. Elle offre en effet une analyse originale et pertinente de l'évolution des sociétés africaines contemporaines et des problèmes, qu'en dépit de leur grande diversité³, elles ont en commun.

Mais cette littérature est malheureusement peu connue, y compris par les Africains eux-mêmes. Du début des années 1970, moment où sont publiés les premiers romans, jusqu'à 2018, on ne compte en effet guère plus de trois cents romans, une production limitée dont l'origine est certainement à la fois l'image dépréciée de la littérature policière, considérée comme une littérature de second ordre, et la difficulté à se faire publier. Le livre reste en Afrique un produit cher⁴, et les petites

1. La seule exception concerne le chapitre «L'Afrique hors d'Afrique», dans lequel sont présentés des romans qui portent sur la population africaine francophone ayant immigré en France et qui sont écrits par des Africains. Nous n'avons malheureusement pas trouvé de romans sur la population africaine immigrée lusophone et anglophone.
2. Pour rappel, l'Afrique compte actuellement 54 pays selon l'Organisation des Nations Unies (ONU), 55 selon l'Union africaine; voir la carte du continent en fin de volume.
3. Les sociétés africaines sont souvent traversées par de multiples clivages. Voir la question posée par J. Copans, «Y a-t-il des sociétés africaines?», in *La longue marche de la modernité africaine*, Paris, Karthala, 1990, p. 177-210. Voir aussi R. Tchicaya-Oboa, A. Kouvouama et J.-P. Missé, *Sociétés en mutation dans l'Afrique contemporaine. Dynamiques locales, dynamiques globales*, Paris, Karthala, 2014.
4. Il y a aussi probablement pour une partie du lectorat, même alphabétisé, l'obstacle de la langue. Nous n'avons répertorié que trois auteurs tanzaniens ayant écrit des romans policiers dans une langue vernaculaire, le swahili.

maisons d'édition locales, peu nombreuses, ne sont pas prêtes à prendre des risques en éditant des livres qui se vendront mal. À cet égard est emblématique le cas d'Abasse Ndione, qui a dû attendre quatorze ans avant que soient publiées en 1984, au Sénégal, les deux parties de *La vie en spirale* par les Nouvelles Éditions Africaines, dont la consécration ne viendra qu'avec l'édition en 1988 en un seul volume dans la collection « Série noire » de Gallimard. Ce n'est que très récemment que la situation est devenue plus favorable avec l'arrivée, à côté d'éditeurs africains comme les Nouvelles Éditions Africaines au Sénégal, le CEDA à Abidjan, les Éditions du Figuier au Mali, Cassava Republic Press au Nigéria, des filiales de maisons d'édition européennes, comme L'Harmattan pour les auteurs de langue française ou Harper pour les anglophones. Mais il reste le problème de la diffusion. Même publiés, une grande partie de ces livres sont peu diffusés et rarement réédités. Ils deviennent inaccessibles sauf, et encore, sur le marché de l'occasion. Ce tableau ne vaut que pour une partie des auteurs et ne s'applique ni aux auteurs sud-africains, qui ont accès dans leur propre pays à des maisons d'édition qui ont les mêmes moyens que leurs équivalents européens, ni aux auteurs africains, qui réussissent à publier en dehors de l'Afrique, mais la reconnaissance qu'ils obtiennent reste liée à leur propre production et ne contribue pas à faire connaître la littérature policière africaine. On ne s'étonnera pas que dans ces conditions, la visibilité du roman policier africain soit essentiellement passée par des recherches universitaires avec, en plus des articles, la publication de trois livres, dont un en 2013, *Le polar africain*, sous la direction de Bernard De Meyer, Pierre Halen et Sylvère Mbondobari, un en 2015, *La filière noire. Dynamiques du polar « made in Africa »* de Désiré Nyela, et un en 2020, *Poétique et savoirs du polar d'Afrique francophone*, d'Adama Togola.

L'intérêt de notre ouvrage n'est donc pas de donner accès à un domaine inexploré, mais d'avoir élargi le corpus. Dans l'ouvrage collectif cité précédemment, qui comprend des interventions de chercheurs d'Afrique du Sud, Bernard De Meyer et Karen Ferreira-Meyers, il n'est question que du polar africain francophone, avec 28 auteurs recensés dans une bibliographie au demeurant présentée comme succincte. Adama Togola, dont le livre paraît cinq ans plus tard, ne retient que neuf auteurs francophones, dont il analyse les romans les plus significatifs. Désiré Nyela est le seul à avoir inclus des anglophones dans son corpus de 26 auteurs. Il est évident que, si l'on veut dresser la cartographie du « polar *made in Africa* », il faut élargir le corpus afin d'avoir une représentation de la plupart des pays du continent africain, y compris de ceux du Maghreb et de l'Océan

Indien, ce que nous avons fait en retenant 53 auteurs : 30 francophones, 18 anglophones, 3 lusophones et 2 écrivant en afrikaans, représentant 22 pays. Bien que plus important que celui des ouvrages précédents, ce corpus ne prétend pas à l'exhaustivité. À une exception près, soit *Fella's Choice** de Kole Omotoso, n'ont été sélectionnés que des auteurs ayant publié au moins un roman traduit en français et présentant à nos yeux un intérêt sociologique. L'autre intérêt tient à la forme que nous avons choisie. Nous n'avons pas analysé plusieurs romans d'un même auteur, mais un seul, ce qui a permis, à la manière d'une anthologie, d'accompagner chaque présentation d'un extrait⁵ significatif. Enfin, l'intérêt de notre livre tient aussi dans le propos. À l'inverse des ouvrages cités précédemment qui relèvent de la critique littéraire et étudient la poétique du roman policier africain, l'objectif est ici de mettre en évidence la dimension proprement sociologique de cette littérature.

Avant d'aller plus loin, il convient toutefois d'interroger ce choix, car l'idée que la littérature romanesque puisse avoir une dimension sociologique ne va pas de soi, encore moins lorsqu'elle est envisagée à propos du roman policier, un genre que l'on classe dans une littérature populaire dont l'objectif est le divertissement. Comme l'a montré David Ledent⁶, la représentation dominante en France a été jusqu'à la fin du 20^e siècle qu'il n'était pas possible de rapprocher la sociologie, une discipline qui se donne la scientificité comme principe régulateur, qui met en œuvre des procédures de rupture avec le sens commun et de collecte des données, qui explicite ses cadres théoriques de la littérature romanesque qui produit des récits fictionnels et relève de l'art. Si l'on met de côté les théories d'inspiration marxiste qui ont fait de la littérature un reflet de l'idéologie du groupe dominant ou l'expression d'une vision du monde, ou encore celles de l'École de Francfort, qui y a vu l'expression d'une critique de la société, littérature et sociologie constituaient des domaines séparés. Bien que Pierre Bourdieu ait montré dès 1975⁷ que dans *L'éducation sentimentale*, Flaubert proposait une description très précise de la structure du monde social auquel l'adolescent bourgeois qu'est Frédéric Moreau se trouve confronté, il a continué à traiter la littérature comme un fait

5. Les romans étudiés sont signalés par un astérisque.

6. D. Ledent, « Les enjeux d'une sociologie par la littérature », *Contextes, Revue de la sociologie de la littérature*, Varia, 2013, <http://journals.openedition.org/contextes/5630>, p. 1-12.

7. P. Bourdieu, « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 2, mars 1975, Le titre et la poste, p. 67-93.

social en rapportant, d'une part, les œuvres à leurs conditions sociales de production et aux stratégies de leurs auteurs, de l'autre, à leurs modalités de circulation et d'appropriation. Ce n'est qu'au cours des années 1990 que l'interrogation sur le rapport que peut entretenir la sociologie avec la littérature a donné lieu à des recherches, mais avec cette limite que l'œuvre romanesque y était vue comme une illustration d'une théorie sociologique. Ainsi Proust, qui, à l'inverse d'autres grands romanciers du 19^e siècle comme Balzac ou Zola, ne s'est jamais donné le projet de présenter une fresque sociale, a été présenté comme un interactionniste ou un disciple avant la lettre de Bourdieu⁸. Il aura fallu attendre la publication en 2000 par Jacques Dubois de son ouvrage *Les romanciers du réel*⁹ pour que soit affirmé en toute clarté qu'il existe bien chez une partie des romanciers dits réalistes du 19^e et du 20^e siècle une véritable pensée du social. Pour en justifier l'existence, Dubois introduit une distinction essentielle pour le roman dit réaliste entre « la société hors texte » et « la société en texte ». La première, qui sert de référence à l'écrivain, « garantit une historicité du roman qui est aussi véracité ». La seconde est la société qu'il imagine et qui « produit sur le mode de la simulation des instruments de lecture de la société réelle et s'affirme ainsi comme expérimentation¹⁰ ». Il est alors possible de trouver dans les fictions réalistes d'une partie des romanciers la mise en évidence d'une dimension sociologique de la réalité sociale : une sociologie des classes pour Balzac, des pouvoirs et de la transgression pour Stendhal, des discours sociaux pour Flaubert, des « conditions » et de la misère pour Zola, des groupes et de l'identité pour Maupassant, « des gradins sociaux » pour Proust, des marges et de la dépossession pour Céline, des groupes et de la déviance pour Simenon. Si l'on admet donc avec Dubois que « la fiction est essentiellement le mode de lecture des complexités sociales¹¹ », il n'y a donc plus de raison d'opposer de façon draconienne littérature et sociologie, et l'idée qu'il peut y avoir une pensée du social dans une partie des productions romanesques devient tout à fait recevable en gardant à l'esprit toutefois que cette théorisation sociologique ne peut qu'être « implicite », un qualificatif

8. Voir L. Belloï, *La scène proustienne. Proust, Goffman et le théâtre du monde*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1993 ; C. Bidou-Zachariasen, *Proust sociologue. De la maison aristocratique au salon bourgeois*, Paris, Descartes et Cie, 1997.

9. J. Dubois, *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil, 2000.

10. J. Dubois, *op. cit.*, p. 44.

11. J. Dubois, *op. cit.*, p. 11.

utilisé par Dubois et, à sa suite, par Bernard Lahire¹², et qui a le grand mérite de ne pas subordonner la fiction romanesque à des objectifs qui ne sont pas les siens.

Une autre réserve porte sur la confusion toujours possible entre la référence à «une société hors texte», qui utilise ce que Roland Barthes¹³ a appelé «l'effet de réel» – des éléments descriptifs, comme des objets ou des lieux, dont le lecteur pense qu'ils appartiennent ou ont appartenu au monde réel –, et «la société en texte», où la fiction porte une dimension sociologique. La tentation pour le lecteur est d'autant plus grande que cet effet de réel contribue fortement au pacte romanesque, le contrat qui s'établit entre le lecteur et le romancier, et qui, dans le cas des romans dits réalistes, passe par la croyance en la véracité du roman, l'une de ses manifestations étant le succès touristique des visites qui associent un roman aux lieux dans lesquels il est censé s'être effectivement déroulé. Croire que l'effet de réel suffit à donner à la fiction romanesque une dimension sociologique serait une erreur grossière. Au mieux est-il possible, comme l'a fait Patrick Mérand dans *La vie quotidienne en Afrique noire*¹⁴, d'extraire des romans des informations sur la famille, la vie professionnelle, le rapport à la maladie, à la mort, les loisirs... une sociographie ou une ethnographie de la vie quotidienne dont «l'authenticité» ne garantit pas nécessairement la fiabilité.

Reste à savoir s'il en est de même pour le roman policier. N'est-il pas par excellence une littérature populaire, présentant des personnages sans épaisseur, des intrigues stéréotypées¹⁵, dans laquelle il serait vain de chercher une quelconque analyse sociologique? Ne doit-on pas les lire pour ce qu'ils sont, soit des romans divertissants? Cette représentation est partiellement erronée et ne vaut que pour une partie de cette littérature. Il serait plus exact de dire, avec Dubois qui est également un spécialiste de la littérature policière, qu'elle est une littérature moyenne, située dans

12. B. Lahire, «La sociologie implicite de Georges Simenon», *Traces*, Université de Liège, Centre d'études Georges Simenon, n° 14, 2003, p. 131-157. Voir aussi D. Ledent, «Peut-on parler d'une sociologie implicite du roman?», *Revue d'anthropologie des connaissances*, 9/3, 2015, p. 371-386.

13. R. Barthes, «L'effet de réel», *Communications*, 11/1968, p. 84-89.

14. P. Mérand, *La vie quotidienne en Afrique noire à travers la littérature africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1984.

15. D. Compère, *Dictionnaire du roman populaire francophone*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2021.

un entre-deux¹⁶, et qui s'adresse aussi bien à un public populaire qu'intellectuel. Elle comprend donc à la fois des productions conformistes, dans lesquelles il serait vain de chercher une quelconque pensée du social, et des productions infiniment plus originales, comme celle de Simenon, qui a obtenu une véritable reconnaissance littéraire pour l'ensemble de son œuvre¹⁷.

On tient là probablement pour une part la raison du développement, même s'il demeure encore assez limité, d'une littérature policière en Afrique. Alors que la littérature que l'on dira académique y jouit d'un très grand prestige, pourquoi écrire un roman policier plutôt qu'un « vrai roman » ? À cet égard, le témoignage de Modibo Soukalo Keita, qui n'a écrit qu'un seul livre, *L'archer bassari**, dont le succès ne s'est jamais démenti, est très éclairant : « J'ai emprunté le style du roman policier, mais cela est accessoire. Je voulais d'abord parler de la sécheresse et j'ai choisi le moyen le plus efficace pour faire passer le sujet¹⁸ ».

Pour vérifier la pertinence de cette explication, il suffit de regarder de plus près le rapport des auteurs africains à la littérature policière. Car il n'y a pas simplement, comme le dit Keita, un style ou un genre policier. Depuis le moment, à la fin du 19^e siècle, où le roman policier s'est développé, celui-ci s'est beaucoup diversifié. Si l'on peut considérer que la définition du genre comme *récit de l'élucidation d'un acte criminel* est restée stable, des « sous-genres » sont apparus¹⁹ : le roman à énigme, souvent désigné par le néologisme anglais *whodunnit* (*Who has done it?* = Qui l'a fait ?), le roman d'enquête, appelé aussi roman de procédure ou d'investigation, le roman juridique ou de prétoire, le roman noir, enfin le roman à suspense rebaptisé *thriller*, terme dont on sert de plus en plus souvent pour désigner l'ensemble de la production policière. Or, comme on va le voir, tous ces sous-genres n'offrent pas la possibilité de développer une sociologie implicite. Le positionnement des auteurs africains par

16. Voir J. Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 71-84.

17. L'œuvre de Simenon comprend en effet à côté de la série des enquêtes du commissaire Maigret, ce qu'il appelait les romans « durs », qui relevaient pour lui de la « vraie » littérature.

18. Cité par K. Meintel dans *Im Auge des Gesetzes*, Aachen, Shaker vg., 2008, p. 18.

19. Toute classification étant contestable, l'accord ne règne ni sur la terminologie ni sur le rapport entre le genre et les sous-genres, certains faisant du roman à énigme non un sous-genre, mais la matrice initiale. La classification proposée ici a le mérite de rendre compte de l'ensemble de la production.

rapport à ceux-ci permet donc de savoir s'ils ont fait ou non le même choix que Keita, s'ils sont eux aussi « des romanciers du réel ».

Paradoxalement, le premier choix qu'ils vont faire au début des années 1970 est celui du roman d'espionnage, que l'on confond parfois avec le roman policier, parce qu'il appartient comme lui à la littérature populaire, mais qui en est tout à fait distinct, car ses intrigues se situent le plus souvent dans le monde des services de renseignements et des opérations clandestines. Apparu au moment de la Première Guerre mondiale avec le livre de John Buchan, *Les trente-neuf marches*, publié en 1915, ses ventes ont explosé au moment de la guerre froide, puis ont logiquement baissé à la suite de l'effondrement du bloc soviétique. L'influence qu'il a exercée sur quelques auteurs africains, Kole Omotoso, Jean-Pierre Dikolo²⁰ et Driss Chraïbi s'explique facilement. Écrits par des Européens ou des Américains, les romans d'espionnage, qui circulaient dans les communautés d'expatriés, étaient accessibles à des Africains et pouvaient retenir leur attention, d'autant plus que des auteurs britanniques comme Eric Ambler et William Boyd, ou français comme Claude Rank et Jean Bruce, n'hésitaient pas à situer certains de leurs romans sur le continent. Affublés de titres racoleurs comme *Brazzaville Plage*, *Dernier round au Cameroun*, *Congo à gogo...*, ces livres, dont la force résidait surtout dans la qualité de leur documentation, ne brillaient pas par leur qualité littéraire et développaient une rhétorique néo-colonialiste. Il n'est donc pas étonnant que les écrivains africains en aient donné surtout des versions parodiques et qu'ils aient très vite renoncé à ce genre. En revanche, il n'est pas exclu que cette production ait pu avoir un effet dépréciatif sur tout ce qui pouvait lui ressembler et contribuer encore à agrandir l'écart entre la littérature populaire et la « vraie » littérature.

Qu'en est-il pour le roman à énigme, souvent considéré comme emblématique du roman policier? La réponse est encore plus évidente que pour le roman d'espionnage, puisqu'on ne trouve semble-t-il qu'un seul exemple d'un roman à énigme africain, *Simu ya kifo (Le téléphone de la mort)* de Faraji Katalanbulla, un auteur tanzanien, écrit en swahili en 1965 et non traduit. On pourrait de nouveau invoquer la chronologie, car au moment où les premiers romans policiers africains apparaissent dans les années 1970, le roman à énigme, qui a occupé une place importante dans le monde anglo-saxon²¹, est déjà beaucoup moins populaire. Mais la

20. Très probablement un pseudonyme regroupant plusieurs auteurs.

21. Avec par exemple la Britannique Patricia Wentworth, la Néo-Zélandaise Ngaio March et l'Écossaise Elizabeth Mackintosh.

vraie raison n'est pas là. Ce qui différencie le roman à énigme des autres sous-genres est de se centrer sur la recherche de la résolution de l'énigme et d'y associer le lecteur. Celui-ci sera-t-il capable de trouver le coupable avant le détective? Bien évidemment, c'est de la difficulté de l'énigme que dépend la qualité du roman, le meurtre, dans un lieu clos où personne n'a pu pénétrer, étant un classique du genre. Le premier exemple, qui est considéré d'ailleurs comme le premier «vrai roman policier»²², est la nouvelle d'Edgar Allan Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue*, publiée en 1841. Fort développé à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle, il associe péripéties rocambolesques et résolution des énigmes par des détectives qui sont le plus souvent des héros récurrents et dont les noms sont restés célèbres: Sherlock Holmes, créé par Arthur Conan Doyle, le gentleman-cambrioleur puis détective Arsène Lupin de Maurice Leblanc, le jeune journaliste Rouletabille qui, dans *Le mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux publié en 1907, parvient, comme dans la nouvelle d'Edgar Poe, par la puissance de son raisonnement, à donner l'explication d'un meurtre dans une pièce fermée. Mais c'est assurément Agatha Christie qui a été la reine du roman à énigme pendant près de cinquante ans, de *La mystérieuse affaire de Styles* (1920) à *Poirot quitte la scène* (1976). L'originalité de ses intrigues, comme dans *Le meurtre de Roger Ackroyd* (1926), où le narrateur s'avère être le criminel ou encore dans *Le crime de l'Orient-Express* (1934), où il n'y a pas un coupable, mais plusieurs, ainsi que le choix de les situer dans un espace fermé (demeure familiale, hôtel, île, train), permet au lecteur de mener parallèlement au détective sa propre investigation avant d'être confronté, dans le dernier chapitre, à la présentation par ce dernier des étapes du raisonnement qui l'ont conduit à identifier l'assassin. *Dix petits nègres*, publié en 1939, rebaptisé en 2020 *Ils étaient dix*, est toujours, avec plus de 100 millions d'exemplaires, l'un des romans policiers les plus vendus au monde, même si ce sous-genre est beaucoup moins présent aujourd'hui, l'Américaine Elizabeth George et le Français Paul Halter faisant exception. On comprend donc facilement le manque d'intérêt des auteurs africains à l'égard de ce sous-genre. Conçu comme un jeu intellectuel – *Le meurtre de Roger Ackroyd* a d'ailleurs donné lieu à une analyse littéraire très sophistiquée²³ –, le roman à énigme représente la «partie convenable» du roman policier. Le contexte social dans lequel se déroule l'histoire est presque toujours le même, celui d'une bourgeoisie de province. Les deux héros récurrents d'Agatha Christie,

22. À condition de ne pas prendre en compte le roman d'Honoré de Balzac, *Une ténébreuse affaire*, paru en 1841.

23. P. Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd?*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

Miss Marple et Hercule Poirot, enfermés dans leur rôle de détective, sont des gens comme il faut. Ce type de roman n'offre donc aux romanciers africains aucune possibilité de renvoyer à la réalité qui est la leur.

Il n'en va pas de même avec le deuxième sous-genre que constitue le roman d'enquête, dont la paternité peut être attribuée à Émile Gaboriau avec la parution en 1866 de *L'affaire Lerouge* sous forme de feuilleton dans *Le petit journal*, créé en 1863, un quotidien populaire de grande diffusion et bon marché. La différence avec le roman à énigme ne porte pas en effet uniquement sur le remplacement du détective, vu en général comme un génie de la déduction et agissant seul au profit d'un policier, plus humain et donc plus faillible, mais aussi sur la place qu'il donne à l'analyse du contexte social, aussi bien dans la présentation des faits à l'origine de l'enquête que dans la description précise de son déroulement. À la faveur de cette enquête, c'est la diversité des mondes sociaux qui s'offre au lecteur. Par la suite, le roman d'enquête va se développer, parfois sous le nom de roman de procédure policière (*police procedural story*) avec des policiers travaillant en équipe. Le roman fait ainsi une place encore plus large au réalisme, aussi bien dans la présentation des faits à l'origine de l'enquête que dans la description précise de son déroulement, mais aussi en mettant l'accent sur le professionnalisme de l'équipe et sur les qualités de celui qui la dirige. On attribue le plus souvent le mérite d'avoir créé ce sous-genre à Lawrence Treat avec *V comme victime*, paru en 1945, et à Hillary Waugh dans *On recherche*, publié en 1952, qui décrivent avec minutie les étapes d'une enquête et la tâche souvent ingrate des policiers.

On peut toutefois avancer que c'est Georges Simenon qui a effectué le basculement essentiel. Ayant été longtemps journaliste, ce sont les faits divers qui l'intéressent et le milieu social dans lequel ils se déroulent. À travers les enquêtes du commissaire Maigret – 75 romans, entre 1931 avec *Monsieur Gallet, décédé* et 1974 avec *Maigret et Monsieur Charles*, ainsi que 28 nouvelles –, il conduit son lecteur à s'intéresser à la vie quotidienne de catégories sociales aussi diverses que les professions libérales et les rentiers des quartiers bourgeois de Paris, les ouvriers, les truands de Montmartre, les pêcheurs et les bouchoteurs de Vendée, les marinières, les notables provinciaux, les aristocrates, sans oublier quelques escrocs et demi-mondaines, familiers des palaces et des trains de luxe, ainsi qu'aux contextes locaux : les villes (Paris, essentiellement, mais aussi Bergerac, La Roche-sur-Yon, Vichy, Bruxelles, Liège...) ou les régions (la Vendée, la Côte d'Azur, l'Allier, les Flandres...). Simenon a ainsi contribué à transformer le roman policier en un roman de mœurs où

l'environnement humain, social et géographique importe plus que les intrigues et l'élucidation de l'acte criminel²⁴.

L'évolution ultérieure du roman d'enquête n'a fait qu'accentuer cette dimension en diversifiant les contextes sociaux dans lesquels il se situe, à tel point que c'est par référence au contexte que l'on classera les romans. Selon que les enquêtes se déroulent dans une société traditionnelle, dans une société locale, dans le passé, etc., on parlera alors de roman policier ethnographique (les aborigènes d'Australie pour Arthur Upfield ou les Navajos pour Tony Hillerman), de roman policier régional (la Provence pour Pierre Magnan), de roman policier historique dans l'Angleterre du haut Moyen-Âge pour Ellis Peters, de polar nordique (la Suède pour Henning Mankell, l'Islande pour Arnaldur Indridason), etc. Cette diversification des contextes et des périodes historiques est très appréciée, comme en témoigne le succès de la collection « Grands détectives », qui lui fait une large part. Une autre caractéristique de ce sous-genre est la façon dont sont traités les héros récurrents. Ce sont des personnages à part entière qui ont une vie personnelle et une vie professionnelle, des moments de bonheur, des états d'âme, des doutes, mais aussi des problèmes d'argent, de santé, d'alcool... Une véritable relation se noue alors entre le lecteur et le héros, en particulier lorsque l'auteur choisit d'écrire en suivant une chronologie et associe ainsi directement le lecteur à la trajectoire de son héros. L'effet de réel joue alors à plein. Ce n'est pas simplement l'univers social qui semble réel au lecteur, c'est aussi le héros et, avec lui, sa vision du monde. On pense évidemment au célèbre commissaire Maigret, mais on pourrait aussi citer Martin Beck, l'inspecteur dyspeptique de Maj Sjöwall et Per Wahlöö; Kurt Wallander d'Henning Mankell, Harry Hole de Joe Nesbø, John Rebus de Ian Rankin, trois exemples de policiers efficaces confrontés à de sérieux problèmes personnels; Guido Brunetti, le Vénitien de Donna Leon; l'inspecteur-chef Morse de Colin Dexter, un ancien brillant étudiant d'Oxford, rentré dans la police et se confrontant aux universitaires.

À l'inverse du roman à énigme, ce sous-genre dans lequel l'intrigue sert explicitement d'analyseur du fonctionnement d'un univers social a été immédiatement une source d'inspiration pour les auteurs africains. Les premiers sont en Afrique du Sud James McClure et Wessel Ebersohn, dont les romans paraissent entre 1970 et 1980. Durant cette période où

24. Voir F. Hoveyda qui, dans son *Histoire du roman policier* (Paris, Éditions du Pavillon, 1965, p. 136), voit dans les *Maigret* non pas des romans policiers, mais « des romans de mœurs auxquels Simenon a ajouté une intrigue criminelle, assez lâche d'ailleurs ».

la police était plus occupée à traquer les membres de l'African National Council (ANC) de Nelson Mandela et les militants anti-apartheid qu'à arrêter les criminels, leurs héros, le lieutenant afrikaner Tromp Kramer et le sergent bantou Mickey Zondi pour le premier, et le psychiatre Yudel Gordon et le commandant Freek pour le second, avaient le mérite de manifester discrètement leur refus d'adhérer au système en place. Avec la fin de l'apartheid en 1991, d'autres s'en sont également emparés, les plus connus étant Deon Meyer avec les enquêtes de Benny Griesel dans la région du Cap, Mike Nicol et Roger Smith. En dehors de l'Afrique du Sud, le roman d'enquête a également été repris par des auteurs comme Moussa Konaté au Mali, Yasmina Khadra en Algérie, Kwei Quartey au Ghana, Janis Otsiemi au Gabon, Dominique Titus au Bénin et Alexander McCall Smith au Botswana. Leurs héros récurrents : le commissaire Habib et son adjoint Sosso chez Konaté, le commissaire Llob dans *Le quatuor algérien* de Khadra, l'inspecteur Darko Dawson chez Quartey, des policiers et des gendarmes dans plusieurs romans d'Otsiemi, le commissaire El Hadj Mamadou Sissé chez Titus, Mma Ramotswe, la première femme détective du Botswana créée par McCall Smith, sont aussi convaincants que ceux de leurs modèles occidentaux. On notera toutefois qu'il s'agit d'auteurs qui ont trouvé la possibilité d'être publiés sans difficulté, soit en créant leur propre maison d'édition en Afrique comme Konaté avec Les Éditions du Figuier, soit parce qu'ils ont eu accès à des maisons d'édition étrangères : Gallimard, Métailié, L'Harmattan ou Jigal en France, Longman au Royaume-Uni ou NB Publishers en Afrique du Sud.

Le roman policier juridique ou roman de prétoire, qui se caractérise par une intrigue dans laquelle le personnage principal est un avocat, un procureur ou un juge, qui affronte ses adversaires à l'intérieur du tribunal et parfois en dehors, constitue un autre sous-genre. Composé en général de deux parties, l'une consacrée au travail d'enquête et l'autre au procès, riche en rebondissements et en joutes verbales, il est populaire dans les pays anglo-saxons. Pensons à *Le procès Bellany*, publié en 1927, de Frances Noyes Hart, la plupart des romans d'Anne Perry et ceux de William Lashner, dont le personnage récurrent est Victor Carl, un avocat de Philadelphie. Mais, étant totalement associé au fonctionnement de l'institution judiciaire, et de surcroît à sa version anglo-saxonne, il n'a pas plus retenu l'attention des auteurs africains que le roman à énigme et, comme pour ce dernier, il n'en existe à notre connaissance qu'un exemple : *Les sanguinaires**, du Sénégalais Alassane Cissé, publié en 2014.

En revanche, le roman qu'on appelle en France le roman noir – un terme sans équivalent aux États-Unis, où pourtant il est né dans les années

Hermann copyright NS 571 - fev 2024

Ne pas reproduire ni diffuser sans autorisation

1930 – est le sous-genre qui a le plus inspiré les romanciers africains. Contrairement au roman d'enquête qui substitue au détective un policier et son équipe, le roman noir garde le personnage du détective, cher au roman à énigme. Mais ce détective privé, dur à cuire (*hard-boiled*) au vocabulaire rugueux et souvent argotique, n'a plus rien à voir avec un Hercule Poirot ou une Miss Marple, car l'univers dans lequel il évolue est totalement différent. Ce que veut montrer le roman noir, ce sont des « choses vécues plutôt que des idées », donc la violence de la société. Dans les scènes de crime, les villas californiennes prétentieuses et les bas-fonds remplacent les demeures ancestrales anglaises et les cottages coquets. En ce domaine, le pionnier est Dashiell Hammett, dont la production réduite (six romans et quelques nouvelles) est surtout connue grâce à l'adaptation au cinéma des romans *Le faucon maltais* et *La clé de verre*, respectivement parus en 1928 et en 1930, puis Raymond Chandler, romancier, essayiste et scénariste à Hollywood qui a fait une entrée fracassante en 1936 avec *Le grand sommeil*, avant de confirmer ce succès avec *Adieu ma jolie* en 1940 et *The Long Good-bye* en 1953, habiles synthèses du roman policier classique et du roman noir. D'autres auteurs américains s'imposeront ensuite : William Riley Burnett avec *Le petit César*, paru en 1929, James M. Cain avec *Le facteur sonne toujours deux fois* en 1934, Mickey Spillane avec *Kiss Me Deadly (En quatrième vitesse)* en 1953, adapté au cinéma par Robert Aldrich. Le dernier, et non le moindre, Chester Himes, avec *La reine des pommes*, crée en 1958 un univers unique, ses deux flics inoubliables, Coffin Ed Johnson et Grave Digger Jones, travaillant dans un Harlem qu'ils connaissent intimement pour en être issus, comme leur créateur. Le roman noir, qui perdure aujourd'hui avec James Ellroy, va très vite trouver ses auteurs européens, d'abord au Royaume-Uni avec deux écrivains prolifiques, Peter Cheney, qui inaugure la Série Noire, créée par Marcel Duhamel en 1945, en publiant *La môme vert-de-gris* et *Cet homme est dangereux*, et James Hadley Chase, qui fait scandale en publiant en 1939 *Pas d'orchidées pour Miss Blandish*, un faux roman américain mêlant la dépravation à un soupçon de sadisme. En France, le premier représentant du genre est Léo Malet qui, dans *120, rue de la Gare*, publié en 1943, une enquête menée entre Lyon et Paris sous l'Occupation, met en scène Nestor Burma, le détective qui met le mystère KO, dont la carrière se poursuivra avec *Les nouveaux mystères de Paris*.

Mais c'est surtout sous une forme plus politisée et assimilée à la contre-culture qui s'oppose à la société bourgeoise²⁵ que le roman noir, renommé polar, s'est imposé en France, se différenciant très fortement du roman policier classique, comme le souligne Jean-Patrick Manchette, un des représentants les plus connus de cette évolution :

Polar signifie roman noir violent. Tandis que le roman policier à énigme de l'école anglaise voit le mal dans la nature humaine – mauvaise –, le polar voit le mal dans l'organisation sociale transitoire. Le polar cause d'un monde déséquilibré, donc labile, appelé à tomber et à passer. Le polar est la littérature de la crise²⁶.

Ce type de roman, qui ne lésine ni sur la violence ni sur le sexe, et qui ne craint pas de présenter les aspects les plus sordides de la société, bref qui parle de la France des années 1970 et 1980 avec le langage de son époque, connaît immédiatement un grand succès avec, outre Manchette déjà cité, Jean Amila, A.D.G., Pierre Siniac, Jean Vautrin et Alain Demouzon. Même si les thèmes du début – corruption, scandales politiques, barbouzes et élimination d'opposants, etc. – ont fait place aux questions sociales d'aujourd'hui, soit banlieues sensibles, immigration, montée des extrémismes, violences urbaines, trafics, luttes politiques pour le climat et l'environnement, etc., il a gardé la force de contestation qui était la sienne dans les années 1970 et séduit aujourd'hui des romanciers comme Didier Daeninckx, Thierry Jonquet, Jean-François Vilar, Jean-Claude Izzo ou Jean-Baptiste Pouy.

Une grande partie des romanciers africains se réfèrent à cette version du roman noir, car encore plus que dans le roman d'enquête, ils y trouvent la possibilité d'y exprimer ce qui leur tient à cœur, de ne pas faire, si l'on reprend la terminologie de Dubois, de la société hors texte qui est la leur un simple contexte dans lequel ils situent leurs intrigues, mais de se servir de celles-ci pour en dénoncer le fonctionnement. À cet égard, deux exemples sont particulièrement significatifs, *La vie en spirale** d'Abasse Ndione, où apparaît un « développeur », un fumeur de yamba, qui se lance dans les affaires pour cause de pénurie et connaît grâce à cette activité illégale une ascension sociale rapide, et *Les naufragés de l'intelligence** de

25. Voir A. Thet, « Littérature policière et littérature contemporaine », *Atelier de recherche sur la littérature actuelle*, ENS Lyon, 2015.

26. *Charlie Mensuel*, 1979, n° 126, p. 16.

Jean-Marie Adé Adiaffi, un « roman N'zassa »²⁷ mêlant essai, prose et poésie, qui raconte les crimes abominables commis par les Justiciers de l'enfer que traque un inspecteur incorruptible.

Reste enfin un dernier sous-genre, le *thriller*, qui se caractérise par l'importance donnée au point de vue de la victime et joue sur une tension narrative qui maintient le suspense pour capter l'attention du lecteur et le tenir en haleine jusqu'au dénouement. Ses auteurs, Mary Higgins Clark, Patricia Cornwell et Harlan Coben, pour n'en citer que quelques-uns, rencontrent un très grand succès et il est décliné aujourd'hui sous les formes les plus diverses : espionnage, politique, fantastique, historique, le terme étant en passe de devenir un terme générique désignant toute forme de littérature policière. En Afrique, ce sont d'abord les écrivains sud-africains – Deon Meyer avec *13 heures**, la première enquête de Benny Griesel ou encore Roger Smith dans *Mélanges de sangs** – qui se sont inscrits dans ce sous-genre, sans doute parce qu'il leur permet d'exprimer avec une force particulière la violence endémique liée à une société qui n'a pas encore su mettre fin aux inégalités et aux injustices. Mais ils ne sont plus les seuls, comme en témoigne la publication en 2015 de *Lagos Lady** de Leye Adenle et, encore plus récemment en 2018 de *Ma sœur, serial killeuse** d'Oyinkan Braithwaite, deux romans qui ont pour cadre Lagos, au Nigéria.

Au regard de cette mise en rapport du roman policier africain avec les différents sous-genres du roman policier, sa spécificité est évidente. Si ses auteurs écrivent des romans policiers, c'est avant tout pour donner à voir sans fard la réalité du continent dans toutes ses composantes politiques, économiques, religieuses et culturelles, quitte à faire passer au second plan l'intrigue proprement policière. Une grande partie d'entre eux pourraient certainement reprendre à leur compte les propos d'Abasse Ndione : « Je pense toujours à mon lecteur et le respecte. Je ne lui raconte pas du "n'importe quoi". Je veux lui raconter quelque chose de vrai, même si c'est de l'imaginaire, ça doit être vrai...²⁸ ». Ce qui nous conduit à une dernière remarque qui ne porte plus sur le contenu, mais sur l'écriture. Cette volonté de créer une fiction au plus près de la réalité ne devrait-elle pas passer par une écriture qui se rapprocherait de l'oralité, dont on sait qu'elle occupe

27. Ce terme désigne une étoffe résultant de l'agencement de plusieurs morceaux de tissu multicolore.

28. T. De Raedt, « Entretiens avec Abasse Ndione » in B. De Meyer *et al.*, *Le polar africain*, Université de Lorraine, Centre de recherches « Écritures », coll. « Littératures des mondes contemporains », série Afriques, 8, 2013, p. 240.

encore une très grande place dans les sociétés africaines²⁹? On en trouve effectivement des exemples dans l'écriture de quelques romanciers. Ainsi, Mongo Beti, dans *Trop de soleil tue l'amour*^{*}, se sert volontiers de l'argot, le qualifiant toutefois de «sale langue des trottoirs». Achille Ngoye, dans *Agence Black Bafoussa* et *Ballet noir à Château-Rouge*^{*}, mélange de façon originale l'argot et le verlan du français à des africanismes et à des expressions en lingala. Abasse Ndione, dans *La vie en spirale*^{*}, utilise des termes et des expressions empruntés à l'argot des junkies du Sénégal et au wolof. Janis Otsiemi introduit dans ses romans une forte couleur locale: vocabulaire imagé, dictons et proverbes, certains récoltés et d'autres de son cru, dialogues inspirés d'échanges «volés» dans la vie quotidienne de Libreville. Chez les anglophones, Nii Ayikwei Parkes, dans *Notre quelque part*^{*}, reprend des expressions vernaculaires et du pidgin du Ghana pour créer une prose originale et forte, parfaitement rendue par Sika Fakambi dans la traduction française. Oyinkan Braithwaite a recours au même procédé, avec des expressions et des dictons en yoruba ponctuant *Ma sœur, serial killeuse*^{*}. Enfin, chez les lusophones, Mia Couto, dans *Le dernier vol du flamant*^{*}, accentue le caractère saisissant de son propos en inventant des mots et des expressions. Mais cette créativité linguistique, au demeurant fort intéressante, est pour le moment minoritaire, la grande majorité des romanciers utilisant une langue académique, sans que l'on sache si c'est pour ne pas dérouter leur public, pour faire plus sérieux ou tout simplement parce que cette créativité linguistique est plus exigeante qu'une écriture standardisée.

La cause est donc entendue. On doit lire ces romans policiers non seulement pour leurs intrigues, mais pour ce qu'ils nous disent de l'Afrique, d'où le choix de les présenter à travers les deux thématiques que nous avons pu identifier de façon inductive au fil de la lecture: le chapitre 1, «La trahison des politiques», envisagé sous trois aspects; l'ingérence et la déstabilisation, le pouvoir à tout prix, la lutte contre les trafics et le pillage illégal des ressources, et le chapitre 2, «Le conflit entre tradition et modernité», développé sous quatre aspects, soit le pouvoir central face au droit coutumier, la place des croyances et des rituels, les clivages communautaires et la ville, ses attraits et ses pièges. À celles-ci s'ajoutent deux thématiques qui ne sont pas transversales: le chapitre 3, «L'Afrique hors d'Afrique», qui regroupe les romans portant sur la vie des immigrants africains en Europe, et le chapitre 4, «L'Afrique du Sud au défi de la vérité et de la réconciliation», qui regroupe des romans écrits pendant et après l'apartheid.

29. K. Ferreira-Meyers, «Le roman policier africain et les arts de l'oralité en Afrique: deux mondes parallèles?», in B. De Meyer *et al.*, *op. cit.*, p. 217-234.