

Fil rouge ou filtre noir : anatomie du polar « made in Africa »

Ninon Chavoz



Désiré Nyela, [*La Filière noire. Dynamiques du polar « made in Africa »*](#), Paris : Honoré Champion, coll. « Francophonies », 2015, 280 p., EAN 9782745329523.

Pour citer cet article

Ninon Chavoz, « Fil rouge ou filtre noir : anatomie du polar « made in Africa » », *Acta fabula*, vol. 17, n° 5, Essais critiques, Octobre 2016, URL : <https://www.fabula.org/revue/document9926.php>, article mis en ligne le 10 Octobre 2016, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.9926

Fil rouge ou filtre noir : anatomie du polar « made in Africa »

Ninon Chavoz

« — *Qu'est-ce que c'est que cette histoire ? Non mais c'est dingue. C'est interdit aux policiers d'ici de faire une enquête ? C'est vrai, ce mensonge ?*
— [...] *Si, si, c'est vrai monsieur. Chaque fois qu'on fait une enquête, on tombe immanquablement sur un grand.* »¹

Le dialogue de l'inspecteur de police camerounais et de Georges, agent français au service d'une organisation non gouvernementale, pourrait constituer un point de départ pertinent pour remonter la « filière noire » dont Désiré Nyela se propose de retracer la généalogie. De fait, il tend à souligner d'emblée l'un des points d'achoppement principaux de l'acclimatation africaine du genre du polar, dont l'ancrage est essentiellement occidental. En l'absence d'un dispositif de police efficace, d'une justice équitable et impartiale disposant des moyens nécessaires à la sanction des criminels, comment penser en effet l'émergence du roman policier ? Ne se fonde-t-il pas sur le rétablissement de l'ordre, ponctuellement mis à mal par une dissidence criminelle ? L'analyse que Désiré Nyela propose de cet extrait de *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti nous semble à ce titre révélatrice d'une première difficulté de transposition. Examinant le rôle imparti à la police dans ce texte, il conclut à la représentation caricaturale d'une institution « dont l'existence est moins effective que cosmétique », avant de prolonger sa critique dans la note de bas de page en étendant son amer constat à « la plupart des institutions étatiques dans nombre de pays africains » (p. 209). On pourrait même aller plus loin en affirmant que le rôle attribué par le polar africain à une police souvent violente et corrompue ne saurait même étymologiquement se draper d'un prétexte cosmétique, tant ses irruptions sont synonymes de disruption et de triomphe du chaos². Comment dès lors concevoir l'insertion du polar, fondé sur la permanence d'institutions aussi bien sociales que littéraires, dans un cadre lui-même privé de toute constante institutionnelle ? C'est l'une des questions que D. Nyela, en s'attachant au potentiel transgressif du « polar noir » s'emploie à examiner.

¹ *Mongo Bédi, Trop de soleil tue l'amour, Paris, Julliard, 1999, p. 125.*

² Le meilleur exemple est sans doute celui de Gatsby, policier corrompu et tortionnaire (Roger Smith, *Mélanges de sang*, Paris, Calmann-Lévy, 2011).

L'apport de Georges et Norbert ne s'arrête cependant pas à ce constat institutionnel. Bien plus, la mise en valeur de cette rencontre entre personnages éloignés, associés par la circonstance incongrue d'une mission politique de renforcement du régime, se fonde ici sur l'argument d'autorité du nom de l'auteur. Mongo Béti, « le rebelle »³, apparaît en effet comme une figure décisive des littératures postcoloniales : son intérêt pour le polar, manifeste dans la conception d'une trilogie inachevée, témoigne à ce titre d'un renversement des hiérarchies traditionnelles, autorisant un auteur consacré à se réapproprié un genre étiqueté comme inférieur ou populaire. Sa pratique du polar, voire, on le verra, du « polar noir », invite dès lors à interroger la motivation politique ou idéologique d'un genre élu comme vecteur de la dénonciation ou de la transformation des sociétés africaines : le polar serait-il donc le genre choisi pour restituer à la littérature sa vertu polémique ou thérapeutique ? S'agirait-il d'une nouvelle voie, divergeant des chemins détournés de l'irénisme que fustigeait justement Mongo Béti dans son célèbre article « Afrique noire littérature rose »⁴ ? Se pencher sur l'historique et sur l'éventail contemporain du polar « made in Africa », comme y invite le sous-titre de l'ouvrage, revient par conséquent à poser la question problématique d'une adéquation ou plutôt d'une mise en adéquation générique, dans le branchement entre la tradition littéraire occidentale et la représentation des réalités africaines.

La filière noire : fil d'Ariane au labyrinthe du code

Le premier constat dressé par D. Nyela est celui d'un retard du polar africain, dont la double marginalisation — géographique et générique — aurait dans un premier temps entravé l'essor. Ce postulat initial débouche sur la présentation d'un genre neuf et mal connu, dont l'auteur se propose, à travers une recension sciemment descriptive du paysage policier africain, d'assurer « en quelque sorte le *coming-out* » (p. 28). Cette mise à nu de la filière noire » par une véritable exposition qui conduit l'auteur à proposer systématiquement une narration, assez exhaustive, des méandres de l'intrigue et des associations complexes tissées entre les personnages : l'ouvrage recense ainsi près d'une trentaine de romans et de séries romanesques.

L'expérience proposée par D. Nyela est donc avant tout une expérience de lecture, dont l'auteur n'hésite d'ailleurs pas à rendre compte en se faisant le témoin des

³ C'est sous ce titre qu'ont été rassemblés de nombreux écrits de l'auteur aux éditions Gallimard.

⁴ Mongo Béti, « Afrique noire, littérature rose », in *Présence africaine*, n°1-2, avril-juillet 1955, p.133-140.

suspensions et des anxiétés que le genre entend susciter, ou du malaise que la position voyeuriste qui est structurellement la sienne peut engendrer chez le lecteur. On citera, à titre d'exemple, le récit de réception que propose D. Nyela à la lecture de *Mélanges de sang* de Roger Smith :

Le cas de *Gatsby*, par exemple, place le lecteur dans l'inconfort d'une ambivalence, partagé entre effroi et soulagement. Effroi dans la mesure où il s'interroge sur l'étendue des atrocités sadiques dont est capable l'esprit humain ; mais soulagement d'un autre côté, dans la mesure où, à l'instar de Zondi, il se réjouit de la disparition de l'adipeux inspecteur, livré à la vindicte populaire et soumis au supplice du pneu. (p. 228)

Au-delà de l'investigation théorique, on trouvera donc dans *La Filière Noire* l'ébauche d'une esthétique ou d'une éthique de la réception, fondée sur une lecture des textes précise et passionnée. L'auteur se fait ainsi guide infallible pour tous les lecteurs égarés dans le labyrinthe des sentiments contradictoires, des caïnes et des associations criminelles.

Une fois passée cette étape de lecture, l'approche de Désiré Nyela se veut plurielle, associant l'étude diachronique d'un déploiement du polar africain des années 1980 à nos jours et la mise en évidence synchronique de caractéristiques ou de thématiques communes — le statut de la femme, le recours à l'argot, la déréliction de l'individu perdu dans la grande ville, la confrontation à la tradition ou à la mémoire. Le découpage du livre s'efforce donc de rendre compte de cette double perspective en combinant rapprochement thématique et continuité historique des textes étudiés.

Le premier chapitre, placé sous le signe de « l'hésitation », interroge ainsi l'hybridité de textes que l'auteur considère comme les premiers polars africains, oscillant entre élucidation policière et romans d'espionnage. Les œuvres d'A. J. Nzau (*Traite au Zaïre*, 1984), d'Evina Abossolo (*Cameroun/Gabon. Le D.A.S.S. monte à l'attaque*, 1985) et d'Asse Gueye (*No Women no cry*, 1986) sont en effet rapprochés par une même confusion des genres qui fait du polar le lieu de conspirations politiques et d'engagements internationaux en contexte de guerre froide. Le second chapitre en revanche entend rendre compte d'une meilleure « appropriation » du code du polar qui, selon l'auteur, serait restitué par les écrivains sous une forme plus « pure », moins hybride et politique, plus conforme par conséquent à un horizon d'attente balisé par une industrie culturelle en phase de mondialisation. Désiré Nyela, se penche à cette occasion sur les romans de Simon Njami (*Cercueil et Cie*, 1985), de

Bolya Baenga (*La Polyandre*, 1998 ; *Les Cocus posthumes*, 2001), d'Achille Ngoye (*Agence Black Bafoussa* 1996 ; *Sorcellerie à bout portant*, 1998 ; *Ballet noir à Château-Rouge*, 2001), d'Aïda Mady Diallo (*Kouty, mémoire de sang*, 2002), de Moussa Konaté (*L'Honneur des Keita*, 2002 ; *L'Empreinte du renard*, 2006 ; *La malédiction du lamantin*, 2008), d'Abasse Ndione (*La Vie en spirale*, 1998 ; *Ramata*, 2000), mais aussi, au prix d'un léger décalage chronologique, de Modibo Sounkalo Keïta (*L'Archer bassari*, 1984). L'ensemble de ces auteurs se distingueraient selon Désiré Nyela par leur capacité à se réappropriier pleinement les codes et les structures du roman policier. Cependant, au-delà de cette évolution diachronique, les œuvres commentées dans ce chapitre sont également unies par des parentés thématiques — notamment par la question de la confrontation des sociétés traditionnelles à la modernité.

Le troisième chapitre, quant à lui, s'inscrit dans la veine de cette spécialisation thématique, en introduisant à travers le terme d'« affirmation », une nouvelle série de distinctions que l'on pourrait rapprocher de celles des *gender studies*. En s'interrogeant sur le statut non victimaire de la femme, l'auteur aborde en effet tour à tour les œuvres de Kwei Quartey (*Épouses et assassins*, 2009), de Florent Couao-Zotti (*Le Cantique des cannibales*, 2004 ; *Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au cochon de le dire*, 2010) ainsi que des Britanniques Margie Orford (*Les Captives de l'aube*, 2008 ; *Roses de sang*, 2009 ; *Daddy's Girl*, 2010) et Alexander McCall Smith.

Enfin, dans un dernier temps, D. Nyela développe une ultime série de lectures qui seraient, selon la typologie qu'il propose, celles de la « confirmation » — soit de la pleine intégration du polar dans le paysage littéraire africain : après un *excursus* consacré à Mongo Béti qui avaliserait le genre en lui conférant ses « titres de noblesse » sur le continent africain, l'auteur semble se concentrer sur une approche plus étroitement géographique, en proposant, à travers l'analyse des polars sud-africains de Deon Meyer, de Wessel Ebersohn, de Roger Smith et de Louis-Ferdinand Desprez, une lecture de la société clivée des lendemains de l'apartheid.

On aboutit ainsi à une pluralité d'approches, donnant lieu à des rapprochements alternativement historiques, géographiques, thématiques ou structurels. La perspective unificatrice et dominante demeure néanmoins celle de l'évolution et semble aller dans le sens de la mise en évidence d'une adéquation croissante de la production africaine avec les règles inhérentes au genre policier. Le survol de la table des matières permet ainsi de mettre en évidence une continuité que l'auteur, ne rechignant peut-être pas à la référence populaire, signale par le soin accordé aux titres : « Hésitation », « Appropriation », « Affirmation », « Confirmation ». On pourrait subsumer le tout sous un problématique label « d'évolution » - et il est à noter que l'auteur, refusant peut-être de céder entièrement à une logique de continuité, a plutôt choisi de placer l'ouvrage sous le signe, moins linéaire, de la « dynamique ».

En dépit de cette précaution liminaire, l'essai, dans son organisation, assume le risque d'adopter une approche téléologique, dont chaque chapitre marquerait une nouvelle étape. Il s'agirait dès lors de présenter l'évolution diachronique d'un genre à l'échelle du continent, en adoptant comme prisme le modèle d'un apprentissage allant dans le sens de l'accession à la perfection formelle du modèle occidental. On voit d'emblée en quoi cette lecture soulève des problèmes et des questions multiples, dont nous nous efforcerons ici de rendre compte. Est-il en effet satisfaisant imputer cette suprématie de la forme — qu'il s'agisse de la trame générale de l'intrigue ou des personnages stéréotypés — à la seule inflexibilité d'un horizon d'attente mondialisé et à la rigueur structurelle d'un genre fondé, un peu comme le conte analysé par les structuralistes, sur la combinatoire d'éléments prédéfinis? En d'autres termes, le genre du polar justifie-t-il, par des caractéristiques qui lui seraient propres, le danger d'une approche téléologique, formaliste et mimétique? C'est bien cette question que nous a invité à poser l'ouvrage, en suivant d'abord le fil rouge de l'intertextualité.

La lettre volée du « polar noir » : enquête sur un rendez-vous manqué

La réflexion proposée par D. Nyela part du constat déjà évoqué d'un développement tardif du polar africain : le corpus sélectionné par l'auteur met en évidence l'existence, à partir des années 1980, de quelques tentatives timides, imparfaites en tant qu'elles se situeraient au croisement de plusieurs genres étroitement définis — le polar, le polar politique et le roman d'espionnage — et qu'elles n'atteindraient à aucune forme de sérialité. L'exemple typique en serait la collection « Polars Noirs » publiée aux éditions de l'Harmattan : la faiblesse de son succès, marquée par l'interruption rapide de la collection, s'expliquerait selon D. Nyela par son incapacité à définir strictement le genre et à se plier à ses codes. Comme le soulignait déjà Tzvetan Todorov, « le roman policier a ses normes »⁵ auxquelles on ne saurait transiger. Selon la typologie proposée par l'auteur, l'essor du roman policier africain se situerait dès lors dans les années 2000 : il s'agirait par conséquent d'une littérature entièrement postcoloniale, appartenant largement au xxi^e siècle.

La première enquête de *La Filière noire* est d'essence littéraire et vise à remonter au mobile de cette incompatibilité de façade entre littérature africaine et polar. Les facteurs mis en évidence par D. Nyela désignent à ce titre une causalité à la fois

⁵ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 56-57.

historique, stratégique et institutionnelle. Du point de vue de l'histoire politique en effet, D. Nyela assimile la forme du polar à l'espace démocratique qui permettrait seul l'essor d'un individu ou d'une structure publique propre à garantir la sécurité et la liberté des citoyens. En vertu de ce raisonnement, le polar ne deviendrait possible que dans un contexte démocratique — ce qui justifierait son émergence tardive dans une Afrique longtemps marquée par la violence des affrontements et des régimes dictatoriaux. Si l'assignation systématique de la forme littéraire à une époque dont elle serait à même d'incarner « l'essence » ou l'aspiration première reste à manier avec précaution, il n'en demeure pas moins vrai que cette association trouve une justification partielle dans la forme spécifique « d'exigence » (p. 12) démocratique que manifeste le polar et dans la coïncidence de ses modes de distribution avec ceux des sociétés de consommation. De fait, l'ouvrage de D. Nyela ne manque pas de proposer à plusieurs reprises des détours par d'autres formes typiques contemporaines, telles que le cinéma⁶, vecteur de nombreuses adaptations de l'intrigue policière.

La seconde raison invoquée par l'auteur est d'ordre stratégique et concerne moins l'horizon d'attente des lecteurs en contexte contraint que les positionnements des auteurs sur la scène littéraire. Selon D. Nyela, le choix pour un auteur africain de se circonscrire au genre du polar équivaut en effet à prendre le risque d'une double marginalisation — celle d'un auteur périphérique, issu, dans le cas des maisons d'édition parisiennes, des confins de la francophonie, et celle du genre, considéré comme populaire ou inférieur. Le romancier africain qui opterait pour la veine du polar se trouverait donc doublement mis à l'écart dans la hiérarchie géographique et générique de l'édition, ce qui justifierait le choix de viser plutôt à une intégration dans un genre littéraire investi d'un large capital symbolique. Désiré Nyela va même jusqu'à évoquer la prégnance d'un syndrome qu'il qualifie, en se réappropriant au passage les mythologies fondatrices de la pensée coloniale, de syndrome de Cham (p. 17) : en se tenant à l'écart d'une forme qui révèle l'aspect industriel ou mécanique de la production littéraire, l'écrivain africain se refuserait à reproduire le geste de Cham révélant la nudité de son père.

Dans un dernier temps enfin, l'argument convoqué est de nature institutionnelle. D. Nyela souligne en effet la quasi-impossibilité d'une publication locale pour les écrivains africains contraints de se reporter aux maisons d'édition parisiennes. Cette réalité institutionnelle pose dès lors la question de la mobilité du polar : en tant qu'il se veut le reflet d'une société donnée, dans quelle mesure est-il transposable d'un contexte dans un autre ? En d'autres termes, le polar peut-il se fonder sur un postulat d'universalité ou doit-il, pour exister dans un espace autre, se plier au code concurrent de l'exotisme ? L'approche de Désiré Nyela qui répertorie les

⁶ Il évoque ainsi, entre autres, *Black Mic-Mac* de Thomas Gilou (1986).

publications en fonction des collections sollicitées — « Série Noire » de Gallimard, « Policiers » au Seuil, « Grands Détectives » chez 10/18, « Actes Noirs » chez Actes Sud, « Serpent Noir » chez Le Serpent à Plumes, entre autres — permet également de prendre en compte cette dimension éditoriale de l'intégration.

« Crimes d'auteur⁷ » : pour un palimpseste du polar

L'appropriation des formes dont D. Nyela semble faire l'horizon de « la filière noire » ne saurait cependant passer uniquement par le franchissement d'obstacles extra-littéraires, liés au contexte historique de la création, au paysage éditorial ou au statut imparti aux écrivains francophones. Cette familiarisation réside avant tout dans l'établissement d'une généalogie littéraire et dans l'imitation de modèles préexistants: comme le souligne le dialogue de Norbert et de Georges, à mener une enquête, on se heurte toujours « à un grand ».

Car D. Nyela n'hésite pas à faire remonter la filiation du polar africain aux conseils de Yambo Ouologuem qui, dans sa *Lettre à la France nègre*, recommandait aux écrivains africains une forme créative de plagiat, faisant de l'écriture un véritable art combinatoire. Selon cette théorie, l'auteur africain se devrait donc d'être avant tout lecteur : s'il est à présent acquis que l'on écrit toujours avec les mots des autres, la réappropriation et la prise de distance par rapport aux sources constitueraient, dans l'esthétique définie par l'auteur malien, un acte fondateur pour les littératures africaines. Plus encore, le roman policier constitue, dans la *Lettre à la France nègre*, le premier pas en littérature recommandé à l'écrivain : l'aspirant auteur est en effet invité à « présenter [...] le meilleur cru du roman policier », fondé exclusivement « sur les titres de policiers célèbres ». Au terme d'une longue liste suivie d'une présentation tabulaire du répertoire policier, Ouologuem peut conclure en ces termes : « Donc, chère négraille, ce qui vous attend, ici, c'est un vaste travail de lecture, une gigantesque compilation ».⁸

D. Nyela se saisit de ces propos pour faire de Yambo Ouologuem l'initiateur d'un polar africain largement inspiré par une logique mimétique. Et de fait, la structure du roman policier, fondée sur la convocation d'éléments récurrents et sur la réécriture d'une trame préexistante, ne se prête-t-elle pas particulièrement à l'exercice combinatoire ? Prenant au sérieux cet enjeu intertextuel, D. Nyela souligne

⁷ Nous faisons ici référence au récent d'ouvrage d'Anthony Mangeon, qui souligne le lien entre plagiat et mise en scène du crime. Voir Anthony Mangeon, *Crimes d'auteur. De l'influence, du plagiat et de l'assassinat en littérature*, Paris, Hermann, 2016.

⁸ Yambo Ouologuem, *Lettre à la France nègre*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2003, p. 186 [1969].

dès lors — notamment dans le deuxième chapitre de l'ouvrage — la récurrence de phénomènes de reprise qui font des polars africains le reflet, plus ou moins déformé, d'un modèle occidental. L'exemple le plus flagrant est à ce titre celui de Simon Njami, dont le roman, *Cercueil et Cie*, se fonde sur la réappropriation des figures des policiers de Chester Himes, Edward Smith et W. Jones Dubois⁹. Le polar revêt ici un aspect proprement « métalittéraire », puisqu'il se fonde sur le crime de plume initial que commettrait le romancier en mettant fin à l'existence de ses personnages dans son dernier opus. De même, D. Nyela tisse le parallèle entre le « Double assassinat dans la rue Morgue » d'Edgar Allan Poe et *Les Cocus posthumes* de Bolya Baenga, également fondés sur le motif du double meurtre et de l'intervention animale. Ce roman de la gémellité s'affirme dès lors aussi comme roman jumeau, ou roman reflet, conçu dans l'écho d'un avant-texte implicite.

Le fil rouge du polar africain serait donc bien son appartenance à ce que D. Nyela appelle une littérature « seconde », précisant que le terme se conçoit dans une acception diachronique et non hiérarchique — il s'agirait presque d'une littérature *a posteriori* revenant après coup sur les lieux du crime. Si cette porosité du polar, circulant sans difficulté de l'Occident à l'Afrique, nous semble constituer une illustration très pertinente de l'esthétique combinatoire prônée par Yambo Ouologuem, on ne saurait cependant en rester là. Il serait en effet réducteur de cantonner le polar africain à l'unique répétition de structures préétablies et importées : si combinaison il y a, reste à savoir avec quoi.

Comme un champion populaire : enjeux d'une hiérarchie des formes

Présenté comme « une littérature de la traversée » (p. 27), le polar africain serait ainsi fondé sur l'assimilation d'une forme importée et sur la nécessité d'adopter une démarche mimétique : quand bien même D. Nyela ne se réfère guère à la pensée postcoloniale, on serait tenté de rapprocher cette « dynamique » de ce que Homi Bhabha appelle la *mimicry*¹⁰. Dans ces conditions, la « filière noire » dont l'auteur entend écrire le déploiement se trouve cependant confrontée à un double paradoxe.

Elle est d'abord tiraillée entre la prédominance d'un modèle extérieur ou étranger et la nécessité du genre qui fait du polar, et plus particulièrement, comme on le verra, du polar noir, un reflet de la société. La question sous-jacente est par conséquent

⁹ Le titre du roman fait lui-même signe vers les surnoms des personnages de Chester Himes, Ed Cercueil et Fossoyeur Jones.

¹⁰ Homi Bhabha, *Les lieux de la culture* [1994], Paris, Payot, 2007, pp. 147-157.

celle de la nature du savoir véhiculé par le polar, considéré comme un genre « de la sagesse et de la démythification » (p. 37).

D'autre part, le polar « combinatoire » se trouve partagé entre deux tendances contradictoires dont la confrontation perturbe l'échelonnement des hiérarchies littéraires : genre populaire, il se définit en effet également dans sa dimension mimétique comme une tentative d'égaliser les maîtres, voire comme un exercice de style pratiqué par des écrivains reconnus. On peut à ce titre regretter que le chapitre de la « Confirmation » — peut-être aurait-il fallu dire, pour mieux respecter le culte des classiques, « consécration » — se limite à l'exploration du cas de Mongo Béti. De fait, d'autres « grands écrivains » africains se sont approprié le genre du polar, ou à tout le moins l'intrigue policière : on pensera par exemple aux *Méduses* de Tchicaya U Tam'si qui prennent la forme d'une enquête autour d'un triple décès. La rigueur formaliste avec laquelle D. Nyela, inspiré par les analyses de Tzvetan Todorov, définit la structure du roman policier empêche sans doute la pleine mise en évidence de la plasticité du genre et de la porosité de la frontière qu'on entendrait établir entre littérature « majusculée » et littérature populaire. Lu dans une perspective plus large, l'ouvrage invite pourtant à interroger, à travers le cas du polar africain, l'hypothèse d'un renouvellement des formes littéraires du continent à partir d'une matrice populaire mondialisée.

Étant donné 1. L'identité, 2. La tradition...

Dès lors que l'écriture du polar, genre occidental reflétant les angoisses et les aspirations d'une société démocratique et industrielle, passe nécessairement par l'imitation de formes ou de modèles venus d'ailleurs, comment concevoir la spécificité éventuelle d'un polar africain ? D. Nyela, dans la conclusion de sa réflexion, n'hésite pas à conférer au polar un fondement universel qui justifierait la progression et le succès mondialisé du genre :

Ainsi la question du mobile dote-t-elle le genre d'un fort potentiel d'explosivité, transformé en haut lieu d'exacerbations et de débordements des passions, porteuses de cette sentimentalité mobilisatrice dans laquelle réside son universalité. (p. 258)

La vérité épistémologique du polar se situerait donc dans la mise à nu d'un invariant humain, obtenu par la conformation de tous les textes à une même logique de la révélation. Pourtant, à cet argument d'une universalité sous-jacente s'oppose — à tout le moins en apparence — la mise en valeur de spécificités propres au polar africain.

La première d'entre ces particularités concerne la question identitaire. Comme le souligne en effet D. Nyela, la vertu thérapeutique du polar en contexte postcolonial peut résider dans la restitution d'une identité perdue ou égarée : la recherche du nom du coupable ou de celui de sa victime anonyme deviendrait dès lors une métaphore de la quête identitaire d'individus ou de nations effacées par l'histoire. Nombreux sont ainsi les polars qui se fondent sur « un mystère en lien à un patronyme » (p. 155). Cette dynamique de dévoilement ou de recomposition identitaire apparaît de façon particulièrement flagrante dans le contexte de l'Afrique du Sud post-apartheid, par exemple dans *La Mémoire courte* de Louis-Ferdinand Desprez :

En ce sens, l'exposition du corps nu [de la victime] n'est pas sans rappeler la nudité fondamentale, celle de la naissance où l'identité, avant toute nomination, se subsume d'abord et avant tout dans le corps. (p. 216)

Le polar, dont l'intrigue repose sur la recherche d'un nom, d'une identité ou d'une histoire individuelle ou familiale¹¹, serait ainsi propre, en contexte postcolonial, à véhiculer un mouvement de retour sur soi que D. Nyela n'hésite pas à placer sous le signe de la maxime delphique. Le savoir du polar se résumerait alors à une connaissance de soi et des siens, ce que confirme l'importance accordée dans le corpus aux figures de psychologues et de confesseurs.¹²

La question de l'identité ne s'arrête cependant pas à la seule restitution du nom. D. Nyela montre ainsi comment le polar africain met de façon récurrente en scène l'opposition de la tradition et de la modernité, cristallisée dans le meurtre de ceux qui bafouent les principes ancestraux et dans la condamnation consécutive des meurtriers par l'État moderne. L'exemple paradigmatique est à ce titre fourni par les romans de Moussa Konaté, notamment par *L'Honneur des Keita* et par *L'Empreinte du renard* que D. Nyela qualifie de « polar ethnologique » (p. 126). Ce jugement se voit d'ailleurs confirmé par les propos de l'auteur pour qui l'intrigue policière est un prétexte pour « présenter les différents visages du Mali ». Dès lors, le savoir porté par le polar africain ne concernerait pas simplement une question identitaire, mais tendrait également à rendre compte, dans une filiation ethnographique, des modes de vie et des croyances traditionnelles¹³. Si D. Nyela nuance ce constat en précisant que la confrontation avec la tradition donne aussi lieu chez le commissaire Habib à une révélation existentielle, on peut néanmoins s'interroger sur cet investissement

¹¹ La constellation familiale est très présente dans les polars étudiés : on mentionnera entre autres le rôle de la mémoire familiale dans le roman d'Aïda Mady Diallo, *Kouty, mémoire de sang*.

¹² Dans les romans d'Alexander McCall Smith, Mma Ramotswe se place avant tout à l'écoute de ces clients, au point que Désiré Nyela évoque une « phénoménologie de la confession » (p. 179). Chez Margie Orford, le personnage de Claire Hart incarne une profilleuse, tandis que chez Wessel Ebersohn, le héros sériel est le personnage du psychologue, Yudel Gordon.

¹³ La même réflexion vaudrait pour les romans de Bolya Baenga, au sujet desquels Désiré Nyela évoque « l'alibi d'un récit aux allures de documentaire ethnopsychologique » (p. 79).

du polar par la tradition. S'agit-il d'une nouvelle stratégie de l'écrivain francophone qui compenserait le recours à un genre considéré comme populaire par l'intégration d'un savoir exotique ? On serait alors tenté de rapprocher le polar du roman historique et ethnographique, tel qu'il est par exemple pratiqué par le Béninois Paul Hazoumé dans *Dogucimi* (1938) : dans les deux cas, la forme « à la mode » du roman historique ou du polar est mise au service du déploiement d'un savoir ethnographique visant à la démonstration d'une universalité de la nature humaine. En ce sens, le polar africain mâtiné d'un exposé ethnographique se placerait dans la continuité d'une longue tradition de révélation exotique, substituant à la quête du coupable celle d'un Ailleurs pourtant familier. S'agit-il bien par conséquent d'un triomphe de la modernité ou au contraire d'un renouvellement de la tradition du regard exotique ?

Il est vrai que pour D. Nyela, le croisement de la tradition et de la modernité au sein du genre du polar ne relève pas uniquement de l'érudition. Le renouvellement du polar importé d'Occident passerait également, selon l'analyse qu'il propose, par une hybridation générique qui confronterait la forme écrite du polar aux traditions de l'oralité africaine. La distinction ainsi proposée mérite d'être considérée avec prudence : en effet, si certains auteurs, comme Achille Ngoye, émaillent leurs textes d'expressions argotiques, il s'agit bien sûr moins d'un hommage aux formes de l'oralité africaine que de la construction d'une filiation avec la tradition du polar occidental. Pour D. Nyela, la capacité d'hybridation du polar africain résiderait bien plus dans l'introduction, au cœur du polar, d'éléments proprement épiques : il évoque à ce titre, sans préciser plus avant les attentes et les caractéristiques du genre, une « épopée des temps modernes » (p. 121). Sans entrer dans le détail d'une définition, toujours problématique, de l'épopée, on notera que la confrontation de l'Ancien et du Nouveau caractérise bien le monde en crise que Florence Goyet place à l'origine de la veine épique.¹⁴ L'analyse de *L'archer bassari* de Modibo Soukalo Keita, mettant en scène un guerrier « surgi du fond des âges évoluant en pleine ville moderne » (p. 99) pour châtier les traîtres qui ont condamné leur peuple apparaît à ce titre comme un exemple possible d'hybridation : bien plus que de l'ethnographie, le polar épique se rapprocherait dès lors du fantastique ou de la spectralité dont Sébastien Rongier¹⁵ montre qu'elle est également l'un des traits fondateurs de la modernité.

La dynamique « d'appropriation » analysée par D. Nyela semble ainsi poser un problème dirimant : appuyée par des phénomènes mimétiques, elle risque à tout moment de verser dans l'assimilation tant reprochée aux auteurs des romans ethnographiques du début du xx^e siècle. Faudrait-il donc croire que rien n'a changé

¹⁴ Florence Goyet, *Penser sans concept*, Paris, Champion, 2006.

¹⁵ Sébastien Rongier, *Théorie des fantômes. Pour une archéologie des images*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

depuis — hors le genre de prédilection du public ? La difficulté de l'appropriation réside bien dans l'articulation hasardeuse de l'universel et du particulier. Le répertoire de la « filière noire » conduit cependant à montrer que chaque auteur entend offrir à cette problématique une résolution différente, conduisant à un éparpillement générique qui met à mal le formalisme initial et souligne la plasticité du « polar noir ».

Super-héros & grand corps malade

On se souvient de l'amer constat du personnage de Mongo Béti¹⁶ : dans un pays où la police demeure impuissante, comment concevoir un roman policier qui ne soit pas simple exercice de style ou imitation de modèles préexistants ? Le roman policier africain n'est-il pas voué à rester un genre superficiel, destiné à des lecteurs occidentaux assoiffés d'exotisme, voire même, dans le cas d'Alexander McCall Smith et de Margie Orford, un genre pratiqué par des auteurs occidentaux ? À ce risque de vacuité, le panorama de textes proposé par D. Nyela permet d'opposer un double argumentaire, tenant à la fois aux spécificités du « polar noir » conçu comme variation générique autour de la matrice du roman policier, et aux figures héroïques déployées dans les textes concernés.

La distinction établie entre le polar classique et le polar noir conduit en effet à surmonter, au moins partiellement, l'incompatibilité apparente des sociétés africaines avec le genre « démocratique » du polar. Deux facteurs de différenciation nous paraissent à ce titre essentiels. Le roman noir, tout d'abord, se distingue par son engagement social et par sa vocation à rendre compte, de façon peut-être plus précise ou exhaustive que le polar classique, de la réalité d'une société donnée, dans sa violence et dans ses dérives : on se reportera à ce titre à la déclaration célèbre de Jean-Patrick Manchette, spécialiste du genre, selon qui « le bon roman noir est un roman social, un roman de critique sociale, qui prend pour anecdotes des histoires de crime ». ¹⁷ Le polar n'est donc plus le lieu d'une restauration systématique de l'ordre, mais bien celui d'une observation et d'une dénonciation sociales. En ce sens, on peut effectivement renverser le soupçon originel qui pèse sur le roman policier africain en affirmant, non plus son absolue superfluité, mais son absolue nécessité. Les réflexions que D. Nyela consacre aux écrivains sud-africains vont bien dans ce sens, le polar noir devenant la modalité d'expression

¹⁶ Ce constat peut d'ailleurs être rapproché d'un texte de Deon Meyer, reproduit dès les premières pages de l'ouvrage. « Plus important : un héros de roman policier qui croit en la justice ne peut pas faire partie d'un système anormal et injuste. Il y a là une totale incompatibilité. Le roman noir doit « mettre l'accent sur le personnage », mais l'échec est garanti lorsque le héros est un flic dans un Etat policier : un tel flic n'a pas l'étoffe d'un personnage ». Voir Deon Meyer, « The relative absence of noir crime novels on the "Dark Continent" : Literature, politics and enquiries », traduction de Denise Luccioni.

¹⁷ Entretien sur France Culture, 1993, cité dans la préface de *La Princesse du sang*, Paris, Payot & Rivages, 1996.

privilegiée des violences dissimulées de « la nation arc-en-ciel ». À l'opposé d'un exotisme conciliateur, le polar noir offrirait ainsi un point de vue sur l'envers du décor sud-africain :

[...] Le Cap n'offre au visiteur pressé qu'un aperçu somme toute partielle de sa réalité. A défaut de l'expérience de l'habitant, il reste, malgré tout, une solution : se tourner vers la littérature, *notamment le polar*, pour percer l'écran de vernis officiel de la carte postale afin d'en saisir la complexité. (p. 222. Nous soulignons)

Genre du dévoilement, le polar noir permettrait de tenir un discours social indispensable et de se confronter à la violence de sociétés en quête de réconciliation. En dehors même du cas sud-africain, il se définit donc comme un « roman d'intervention sociale très violent »¹⁸ ou comme « l'hypotypose d'une société multidysfonctionnelle » (p. 168) dont la mise à nu aurait un effet à la fois polémique et thérapeutique.¹⁹ En ce sens, D. Nyela n'hésite pas à placer le polar noir dans la filiation des grands feuilletons du xix^e siècle tels que *Les Mystères de Paris*, dont on a fréquemment souligné l'influence révolutionnaire : on peut donc se demander si la forme intégrée du polar ne pourrait pas être le vecteur d'une efficace sociale à l'échelle nationale.

Au-delà de cette vocation sociale, le roman noir se distingue également par son personnel romanesque. À l'obstacle historique de l'insuffisance institutionnelle, on peut en effet opposer la capacité adaptative du genre, qui ne saurait être cantonné à la seule geste policière. De fait, depuis Dupin et Sherlock Holmes, l'enquêteur a su se faire investigateur privé. La privatisation contemporaine des réseaux de sécurité confirme d'ailleurs cette dynamique anti-institutionnelle, que D. Nyela place au fondement de la spécificité du polar noir :

L'intervention d'un tiers entre coupable(s) et victime(s) dans le polar classique est, tout de même, le signe de la stabilité d'une société qui s'en remet à la loi, incarnée par les fins limiers de la police. *A contrario*, l'absence de ce tiers dans le polar noir n'est plus que l'illustration d'une jungle où chacun, contraint de s'en remettre à soi-même, prend son destin en main, comme individu ou comme collectivité. En cela, le polar classique est le genre d'une société consensuelle démocratique, le polar noir, celui d'une société chaotique. (p. 105)

Cette élection de l'individu palliant les insuffisances de l'institution conduit à mettre en exergue des figures proprement héroïques que l'on pourrait rapprocher de la définition du « surhomme » proposée par Umberto Eco. Ainsi, le réinvestissement de la figure féminine, mis en évidence par D. Nyela au troisième chapitre de

¹⁸ Florent Couao-Zotti, *Le Cantique des cannibales*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2004, p. 9.

¹⁹ La métaphore somatique, qui associe l'Etat à un corps malade, est justifiée dans le premier roman étudié (*Traite au Zaïre* d'A.J Nzau) par la profession du personnage principal et de ses adjuvants — tous médecins, mais Désiré Nyela souligne à juste titre sa récurrence dans l'ensemble du corpus.

l'ouvrage va bien dans le sens d'une exaltation du personnage qui, non content de se soustraire au statut de victime, s'érige au rang d'héroïne indestructible. Chez Florent Couao-Zotti, un lien est par exemple établi entre la rebelle et la figure historique de l'amazone, profondément ancrée dans la conscience nationale béninoise. Plus encore, certains des héros ou héroïnes ne se contentent pas de rassembler toutes les qualités humaines²⁰, mais se rattachent également au domaine du surnaturel : c'est bien sûr le cas de l'archer bassari, revenu du passé pour exercer sa vengeance.

De nombreux personnages des polars noirs africains sont donc présentés non pas tant comme des enquêteurs ou des détectives que comme des « justiciers ». D. Nyela emploie ainsi le terme pour qualifier les héros de Modibo Sounkalo Keita, d'Aïda Mady Diallo, d'Abasse Ndione ou de Couao-Zotti à travers le prisme intertextuel offert par la figure de Robin des Bois. Le héros du polar noir se drape dès lors de l'aura du justicier, oscillant entre la figure du détective et celle du surhomme ou du superhéros. On pourrait dès lors avancer que sa fonction essentielle est, comme le souligne Umberto Eco, de constituer une figure de la consolation.²¹

On assisterait donc dans le polar noir à la constitution d'un répertoire de héros en accord avec une dynamique mondialisée d'exaltation de l'individu, jusque dans la version hyperbolique du surhomme. Reste à savoir, si cette attitude consolatrice est ou non, comme le suggère Eco, le facteur d'un maintien de l'ordre établi. Décidément inassignable, le polar noir oscille encore entre contestation et confirmation du *statu quo*.

Hybridité du genre : dynamiques du polar « *made in the world* »

La centralité de la forme du polar mise en évidence par D. Nyela se révèle ainsi le foyer de nombreux questionnements, dont l'auteur, par la recension des titres contemporains, suggère les enjeux. Faut-il croire en l'émergence d'une littérature policière africaine, vectrice d'une thérapie sociale ? La réalité éditoriale et le clivage linguistique demeureront alors des éléments problématiques. Qu'en serait-il d'un polar africain, publié en Afrique et en langue africaine ? Les romans étudiés

²⁰ On peut penser ici à Mma Ramotswe, irréprochable directrice de l'Agence n°1 des Dames Détectives dans la série d'Alexander McCall Smith ou encore à Disaster Zondi chez Roger Smith. A propos de ce dernier personnage, on notera d'ailleurs que son apparition sérielle transcende les barrières auctoriales : on le retrouve en effet dans les polars de James McClure sous les traits de Mickey Zondi et chez Louis-Ferdinand Desprez sous le nom de Francis « Bronx » Zondi (p. 227).

²¹ Umberto Eco, *De Superman au Surhomme* [1978], Paris, Grasset, 1993, p. 57.

par D. Nyela demeurent des textes de l'entre-deux ou du métissage — entre imitation et émancipation, entre exotisme et réalisme, entre épopée traditionnelle et modernité, entre consolation et confirmation.

Bien plus qu'un polar « *made in Africa* », le texte étudié par D. Nyela apparaît en effet comme une forme de « combinatoire » mixte, produit d'influences mutuelles et réciproques dont on peut regretter que l'auteur, pourtant promoteur d'une « littérature de la traversée », ne retrace pas toujours les branchements pluriels. Quel dénominateur commun en effet pour le polar africain dans ce corpus ? La forme peut-elle tenir lieu d'unique fil rouge entre ces textes, assurant le lien entre le Bénin des Amazones et l'Afrique du Sud de l'apartheid, ou n'est-elle qu'un filtre opacifiant ?

Si la continuité formelle est bien l'hypothèse première qui structure la construction de la « filière noire », elle ne saurait cependant offusquer la grande variété des œuvres convoquées. Certains textes sont écrits par des auteurs résidant en Afrique, d'autres par des écrivains africains exilés ou immigrés en Europe, d'autres encore par des auteurs européens, mus par une fascination africaine : sans doute, la prise en compte du positionnement de l'écrivain par rapport à l'Afrique érigée en « lieu du crime » aurait-elle pu apporter des nuances supplémentaires à l'étude générique. Encore l'Afrique n'est-elle pas toujours le cadre choisi par les écrivains : les romans de Simon Njami ou de Bolya Baenga se situent en Occident, dans les quartiers africains de Paris.

La variété de ces contextes d'écriture et la structure mimétique du genre, telle que D. Nyela la met en évidence dans la filiation de Yambo Ouologuem, conduiraient donc bien plus à parler d'un polar « made in the world », au sens où l'économie a pu développer cette notion. Après tout, le polar n'appartient-il pas avant tout à une industrie culturelle ? On le concevra dès lors volontiers, à l'époque postcoloniale, comme un « cadavre exquis », assemblage de pièces détachées, importées, exportées, réagencées à travers le monde. Le mouvement à ce titre ne saurait être unilatéral et, si D. Nyela souligne l'importance de l'imitation des polars occidentaux dans la constitution d'un corpus africain, on pourrait réciproquement invoquer, à la suite de Joseph Tonda, une perméabilité de l'imaginaire policier occidental à des motifs ou à des stéréotypes africains :

En effet, ouvrir les corps, dans les séries policières américaines et dans les autopsies rituelles africaines, participe d'une même logique d'administration de la preuve [...]. Mais ces séries américaines ne font pas que montrer ce qui ne doit pas être montré sur scène, le cadavre ou l'obscène, pour faire la lumière sur les crimes. Elles mettent également en scène des personnages que l'on qualifie en Afrique de « mystiques », qui remplissent la même fonction que le devin appelé *nganga* en Afrique centrale qui, lui aussi, fait la lumière dans des cas de recherche des auteurs des crimes. Jean-Pierre Dozon me fit remarquer que, dans *Mentalist*,

c'est cette fonction que joue ce personnage dont le don de « voir clair » est déterminé par un grave accident qui l'a séparé définitivement de personnes qui lui sont chères : son femme et son fils²².

Le polar, relayé par les industries culturelles et par ses transpositions « écraniques », devient ainsi, en vertu de la stabilité même de sa structure, propice à toutes les circulations. Le savoir qu'il propose, s'écartant aussi bien du documentaire ethnographique que de l'exact miroir social, se rapprocherait dès lors des « éblouissements » caractéristiques, selon Joseph Tonda, de la mondialisation. Comme le note d'ailleurs à la marge Désiré Nyela, « le polar se veut platonicien, dans la mesure où il se conçoit comme le genre de l'éblouissement » (p. 105), échappant, dans la fulgurance de ces apparitions, à toute tentative de fixation hiérarchique. À s'aventurer dans le labyrinthe, on ne s'étonnera de trouver le Minotaure hybride.

²² Joseph Tonda, *L'impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements*, Paris, Karthala, 2016, pp. 84-85.

PLAN

- La filière noire : fil d'Ariane au labyrinthe du code
- La lettre volée du « polar noir » : enquête sur un rendez-vous manqué
- « Crimes d'auteur7 » : pour un palimpseste du polar
- Comme un champion populaire : enjeux d'une hiérarchie des formes
- Étant donné 1. L'identité, 2. La tradition...
- Super-héros & grand corps malade
- Hybridité du genre : dynamiques du polar « made in the world »

AUTEUR

Ninon Chavoz

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : ninon.chavoz@ens.fr