



N° 14, 2020

RILUNE – Revue des littératures européennes
“Le Roman policier :
lire et écrire l’enquête en Europe”

JULIEN CAMPAGNA
(UNIVERSITÉ DE POITIERS)

La politique de l’enquête :
engagement et désenchantement
chez les détectives de M.V. Montalbán et J.-F. Vilar

Pour citer cet article

Julien Campagna, « La politique de l’enquête : engagement et désenchantement chez les détectives de M.V. Montalbán et J.-F. Vilar », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 14, *Le Roman policier : lire et écrire l’enquête en Europe*, (Michele Morselli, éd.), 2020, p. 63-87 (*version online*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Le roman policier de la fin du XX^e siècle raconte la confusion politique du détective dans une ville post-industrielle éclatée et individualiste, au libéralisme décomplexé. En comparant deux de ses personnages emblématiques, le Pepe Carvalho de M.V. Montalbán et le Victor Blainville de J.-F. Vilar, cet article se propose d’envisager les diverses et déchirées attitudes politiques de l’enquêteur, entre utopisme et apolitisme, conviction et résignation, à travers son regard sur la ville contemporaine. Les romans mettent en scène un mouvement concomitant d’engagement et de désengagement politique : l’investigation renvoie l’enquêteur à la dérision de son militantisme passé, mais le confronte également à de nouveaux modèles de lutte politique et lui offre une nouvelle possibilité de révolte. L’écriture de l’enquête devient ainsi un moment simultané de désabusement et de revitalisation : elle est une grille de lecture politique du monde. L’enquête permet au détective d’élucider une société dont il se voit progressivement aliéné et ostracisé, pour continuer à y lutter.

Mots-clés : Post-industriel, roman noir, politique, espace urbain, nostalgie.

EN The late twentieth-century detective novel tells the political confusion of the detective, lost in a post-industrial, shamelessly Neo-liberal, individualistic city. By comparing two of its most emblematic characters, M.V. Montalbán’s Pepe Carvalho and J.-F. Vilar’s Victor Blainville, this article aims at investigating the political attitudes of the detective, between utopianism and indifferentism, belief and resignation, through his look of the contemporary city. The novels represent a simultaneous, ambivalent attitude, concerning both political engagement and disengagement : investigating both leads the detective to mock his own, past activism and encourages him to confront with new models of political struggle, offering new possibilities of revolt. Detective writing becomes simultaneously an occasion for disenchantment and revitalization, as detection can be considered a reading model for political reality. Investigation allows the detective to bring light to a society in which he is progressively alienated and ostracized, in order to keep fighting in it.

Keywords : Post-industrial, *noir* novel, politics, urban space, nostalgia.

JULIEN CAMPAGNA

La politique de l'enquête : engagement et désenchantement chez les détectives de M.V. Montalbán et J.-F. Vilar

C'est par rapport à cette sociologie nouvelle et non plus par rapport à l'ancien fonctionnalisme qu'il faut aujourd'hui se définir. On peut l'appeler néo-libérale, car elle analyse les conduites comme des recherches rationnelles d'avantages, qui se combinent par des mécanismes d'influence et de négociation et sont orientées par la visée, non de valeurs, mais d'objectifs imposés par la transformation de l'environnement et par la concurrence¹.

Alain Touraine, La Société post-industrielle

Nous sommes quelques mois après mai 68, et pourtant Alain Touraine constate déjà l'avènement de la technocratie dans les sociétés occidentales : dans la « société post-industrielle », idéologie et morale n'ont plus leur place, organisation collective et lutte politique perdent de leur sens, et ce sont les préceptes du néo-libéralisme, libre concurrence et principes de rationalisation et de rentabilité appliqués à l'organisation de l'espace, qui régissent la prise de décision².

Le roman policier des années 1970 et 1980 prend rapidement acte de ce triomphe du néo-libéralisme, et va y trouver la raison d'une politisation de son discours : dès le début des années 1970, le néo-polar français, représenté par Didier Daeninckx ou Jean-Patrick Manchette, constitue selon la célèbre formule de Manchette une « littérature de temps de crise ». En 1971, *Le Contexte* de Leonardo Sciascia considère le genre comme une allégorie de l'Italie des années de Plomb, et envisage l'opportunité de la lutte armée face à une gouvernance de plus en plus jupitérienne et implacable³.

Cette vitalité politique du roman policier doit pourtant composer avec lucidité avec les échecs et limites de ces nouvelles formes

¹ ALAIN TOURAINE, *La Société post-industrielle. Naissance d'une société*, Paris, Denoël, « Médiations », 1969, p. 34-35.

² Cf. *ibid.*

³ Cf. LEONARDO SCIASCIA, *Le Contexte*, Paris, Gallimard, 1978.

d'engagement, notamment face à la puissance de neutralisation de l'appareil technocratique : le décor de référence du polar devient la ville post-industrielle, tissu urbain en douloureuse transformation, éclaté et individualiste, où la violence est structurelle et le crime est commandité par des instances invisibles et intouchables, et répond à une froide logique d'efficacité. L'importance du motif urbain dans le récit de l'enquête policière, hérité de la ville en crise morale et économique dans le *hard boiled* américain des années 1930 et 1940, prend ainsi une nouvelle forme : le détective évolue désormais dans un espace déshumanisé et chaotique, à l'expansion dérégulée et pris dans un processus constant de destruction-reconstruction qui interdit le développement d'une communauté urbaine.

C'est dans ce contexte de profond bouleversement des structures urbaines que l'auteur espagnol Manuel Vásquez Montalbán et l'auteur français Jean-François Vilar situent leurs héros : le détective barcelonais Pepe Carvalho et le photographe parisien Victor Blainville. Deux protagonistes qui à l'orée des années 1980, comme leurs créateurs, se caractérisent par un éloignement de leur engagement politique communiste passé⁴ et un apparent désabusement devant la transformation de leur paysage de référence : une Barcelone laissée, dans le régime de transition, aux mains cyniques des spéculateurs, et un Paris en train de solder son Histoire et sa légende pour un passage à la modernité.

Grâce aux possibilités offertes par la sérialité, leurs romans dessinent un double et concomitant mouvement d'engagement et de désengagement politique : l'investigation policière renvoie l'enquêteur à la dérision de son militantisme passé et à une incompréhension essentielle de son nouvel environnement urbain, mais le force à une confrontation répétée — et peut-être salutaire — à la violence sociale et intime de la ville moderne, et régénère, sous leur apparent désabusement, la vitalité de leur engagement.

L'enquête, sous leur plume, parce qu'elle met face à la violence institutionnelle et rationalisée de la société néo-libérale, parce qu'elle donne à l'enquêteur la possibilité de pénétrer toutes les strates de la ville nouvelle, devient alors moteur politique, parfois même malgré leur héros désenchanté.

Il s'agira ainsi de voir comment, dans les romans ici à l'étude, la narration de l'enquête policière se met au service du discours politique et

⁴ M.V. Montalbán fait ses premiers pas d'écrivain dans les années 1960 en captivité pendant la dictature franquiste en raison de son militantisme au parti communiste. J.-F. Vilar est militant trotskiste pendant mai 68 et responsable national du CDA (Comité de Défense des Appelés) pour la Ligue Communiste à partir de 1972.

alimente de manière éminemment actuelle la problématique de l'engagement, à travers un balancement constant entre la tentation du retrait qu'elle stimule et les nouvelles possibilités de révolte qu'elle peut offrir. Face à la ville post-industrielle et son travail de sape politique, les deux héros trouvent des solutions contrastées pour lutter contre la désillusion et continuer, tant bien que mal, à tenter d'incarner la ville en espace de vitalité solidaire et militante :

Le milieu urbain, lieu diversifié d'échanges, tend à éclater. Les quartiers d'habitation se diversifient, se stratifient de plus en plus nettement [...]. En même temps que les formes les plus pathologiques du capitalisme désorganisent l'espace social, en le livrant aux jeux de la spéculation, le pouvoir technocratique, enfermé dans son plan de croissance, résistant à la négociation et à l'information, détruit la capacité de la société de transformer ses formes de vie, d'imaginer un nouvel espace, de susciter de nouvelles formes de relations sociales et d'activités culturelles⁵.

1. Enquête et milieu post-industriel : la ville dépolitisée

M.V. Montalbán et J.-F. Vilar ancrent leurs enquêtes dans ce contexte urbain où la conception de la ville comme espace collectif et communautaire disparaît. Carvalho et Blainville deviennent ainsi des exemples de la manière dont la transition post-industrielle et néo-libérale pousse à l'isolement et à l'apolitisme : l'enquête est pour eux l'expérience quotidienne d'une ville dévitalisée et déshumanisée, et semble encourager à rompre avec un militantisme obsolète et de plus en plus solitaire.

a) La société urbaine à l'agonie : épuisement du discours et des imaginaires

Il y avait encore quantité de choses à imaginer pour dézinguer complètement ce coin. Enlever le buste de Frédérick Lemaître. Le remplacer par une œuvre d'Ipustéguy ou de César. Raser le hall du Gibus et les immeubles mitoyens afin d'y installer un quelconque Megastore. Il n'y avait qu'à se servir, laisser la bride sur le cou aux banques, aux branches et aux jeunes gens modernes⁶.

Dans *Les Mers du Sud*, quatrième roman de la série Pepe Carvalho, celui-ci enquête sur la mort de Stuart Pedrell, un riche magnat de l'immobilier, dont le dernier projet était celui d'un quartier flambant neuf dans la banlieue ouest de Barcelone, nommé San Magín. Ce fantasme de promoteur correspond précisément à cette vision par A. Touraine du

⁵ ALAIN TOURAINE, *La Société post-industrielle...*, op. cit., p. 79.

⁶ JEAN-FRANÇOIS VILAR, *Nous cheminons entourés de fantômes aux fronts troués* [1993], Paris, Seuil, « Points », 2014, p. 260.

quartier périphérique comme structure isolée et purement fonctionnelle, strictement destinée au logement de la population laborieuse. Au cours de son enquête, le héros y retourne régulièrement, et se voit confronté à chaque nouvelle visite à cette utopie urbaine déçue, rêve inachevé d'un espace autonome et entièrement rationalisé. San Magín est l'exemple parfait du principe de spéculation : une expansion de la ville via l'acquisition à bas prix d'une zone jusqu'ici ostracisée mais techniquement exploitable, mais dont le projet de construction et de redynamisation est insuffisamment développé et soumis à des contraintes financières trop importantes. En résulte un paysage urbain emblématique des politiques urbaines du régime de transition espagnol, et pourtant représenté par M.V. Montalbán comme un espace dystopique :

Sur des pancartes publicitaires, l'esthétique riche de la propagande gouvernementale : *Le Centre tient ses promesses*, comme une invitation à des vacances payées. Et par-dessus l'artisanale propagande militante, par-dessus la propagande sophistiquée d'un gouvernement de jeunes loups aux cheveux coupés au rasoir par un coiffeur de marque, déjà près du ciel, d'une couleur de métal fondu bon marché, des enseignes triomphales annonçaient : *Vous venez d'entrer à San Magín*⁷.

Le cauchemar orwellien (ou dantesque) d'une ville déshumanisée s'incarne dans la vision néo-libérale d'une expansion urbaine rationalisée : l'enquête devient alors un moteur de brouillage entre les genres, dans la mesure où son exploration successive des diverses strates de la ville en révèle plus radicalement les contrastes et les déséquilibres. Le regard et le parcours même du détective, avant même que n'intervienne sa subjectivité, deviennent alors un instrument politique :

Barcelona, in the Carvalho series, reveals a city of contrasts in which the new democratic fervor of a post-Franco Spanish society has propelled wild speculation, unregulated urban expansion and unchecked development. It depicts a project of modernity that follows the desire of big business and big government resulting in a city that does not provide equilibrium between classes but rather augments their differences. The result is a coexistence of contradictory cities in which one is a projection of the ideal modern, urban, and developed city whereas the other reveals the hidden reality of an underclass exploited by the greed and desire of those in power⁸.

⁷ MANUEL VÁSQUEZ MONTALBÁN, *Les Mers du Sud* [1979], Paris, Seuil, « Points », 2011, p. 156-157, italique dans le texte.

⁸ WILLIAM J. NICHOLS, *Transatlantic Mysteries : Crime, Culture, and Capital in the "Noir Novels" of Paco Ignacio Taibo II and Manuel Vásquez Montalbán*, Plymouth, Bucknell University Press, 2011, p. 109-110.

Dans cet espace, l'habitant urbain semble réduit à l'état de donnée, de la même manière que son existence politique n'existe qu'à l'état de slogan : la cacophonie visuelle de San Magín en fait un espace de dévitalisation du message politique et de la communauté urbaine, où le langage militant est neutralisé et rendu abstrait par sa superposition à un langage publicitaire, et où l'individu est irrémédiablement pris dans la logique grégaire et annihilé en tant que sujet. Le paysage est « circulaire, [celui] d'une ville sphérique, urbanisée sans fin⁹ », enchaînement continu de préfabriqués incarnant cette vision rationnelle d'une urbanisation aseptisée, sérialisée, donnant à Carvalho « l'impression de voir toujours la même loge, le même concierge, comme s'il rentrait et sortait continuellement par la même porte¹⁰ ». La description de San Magín souligne à plusieurs reprises comment cette monotonie moribonde et claustrophobe de l'architecture urbaine contamine ses habitants : dans ce décor dystopique (« Une ville nouvelle pour une nouvelle vie¹¹ », annoncent également les panneaux publicitaires) et pourtant bien contemporain, la population est réduite à sa fonction et à ses réflexes pavloviens, dévitalisée et énervée. Lorsqu'une fourgonnette annonçant un meeting socialiste traverse les rues, « les gens accueillent le discours sans grand enthousiasme, conscients qu'il leur fallait voter socialiste ou communiste comme une conséquence bio-urbanistique, mais sans aucune fougue¹² ».

C'est la ville elle-même, et sa logique d'aseptisation technocratique, qui s'est chargée de saper l'énergie politique de la communauté urbaine. Ces nouveaux quartiers labyrinthiques et inachevés détruisent la cohésion architecturale et spatiale de la ville, engendrant ainsi la ville post-industrielle telle que redoutée par Alain Touraine, comme succession de cellules isolées et désarticulées. Le roman policier de M.V. Montalbán travaille à décrire cette ville décousue, et la manière dont cette incohérence et cette aseptisation empêchent la subsistance d'une communauté et d'une solidarité urbaine, et *a fortiori* le développement d'une conscience politique urbaine, comme l'exprime dans le même roman Bromure, l'un des indicateurs de Carvalho : « Avant on savait tout ce qui se passait à Barcelone en restant dans ce petit périmètre où je me balade. Mais maintenant c'est impossible. Pour moi, un type de Santa Coloma est un étranger¹³ ».

⁹ M.V. MONTALBÁN, *Les Mers du Sud*, op. cit., p. 223.

¹⁰ *Ibid.*, p. 165.

¹¹ *Ibid.*, p. 157.

¹² *Ibid.*, p. 164.

¹³ *Ibid.*, p. 244.

L'on retrouve cette vision dystopique de la ville comme espace graduellement morcelé et fragmenté dans le dernier roman des aventures de Victor Blainville, *Nous cheminons entourés de fantômes aux fronts troués*. Paris, et notamment sa périphérie et ses canaux y sont « un territoire disloqué, un chaos de terrains vagues, de baraquements minables¹⁴ ».

Blainville lui-même habite quai de Jemmapes, qu'il retrouve dans ce roman après une longue absence. Le bouleversement architectural et spatial de la ville y est en effet thématiqué par la focalisation interne d'un héros retrouvant Paris après trois ans de captivité. Le ressort narratif du retour permet à J.-F. Vilar d'exagérer la perception émotionnelle du paysage urbain par Victor, et ainsi d'hyperboliser la vitesse de transformation de la ville moderne :

La Capitale avait changé, en mon absence. On l'avait amputée de sa salle de billard. Supprimés, les juke-boxes individuels qui agrémentaient les tables. Au zinc, des jeunes cadres pressés, habitants des nouvelles résidences en bordure du canal. Et des sous-prolos turcs désœuvrés, partis dès le matin pour une nouvelle journée de galère. Cette promiscuité ne durerait guère. Ce coin de Paris virait mal. Un de plus. Mais c'était le mien¹⁵.

De retour dans ses lieux familiers, il y découvre le même espace post-industriel aseptisé, où inégalités et division sociale et géographique se sont accentuées. À travers l'exemple d'un ancien repaire dénaturé, le bar La Capitale, c'est la compartimentation toujours plus stricte de la ville entière qui se voit illustrée, et la mise en place d'un patient processus de gentrification et d'évincement des populations précaires (les "sous-prolos"), chassées vers la périphérie. Trois ans d'absence ont suffi pour que Paris soit sur le point de parachever la ghettoïsation de son espace, et mène à terme sa division sociale rationalisée.

Comme la Barcelone de M.V. Montalbán, le Paris de J.-F. Vilar suit un modèle néo-libéral d'organisation spatiale fondée sur la libre concurrence et la stratification sociale, sacrifiant l'intégration et la cohésion de la communauté urbaine. On y assiste ainsi à la même défaite du politique face au publicitaire, mais non pas par la mise en déroute et en dérision, comme dans *Les Mers du Sud*, du langage militant, mais par la destruction systématique de la mémoire urbaine et du patrimoine parisien, la substitution aux symboles de l'Histoire parisienne d'un paysage aseptisé, sérialisé et stérilisé. La mort de la communauté urbaine et de sa vigueur politique passe d'abord, dans la ville post-industrielle, par le rigoureux épuisement de son imaginaire, qui empêche,

¹⁴ J.-F. VILAR, *Nous cheminons...*, *op. cit.*, p. 450.

¹⁵ *Ibid.*, p. 118.

pour reprendre Touraine, « de susciter de nouvelles formes de relations sociales¹⁶ ».

b) Détectives-renégats

« Ce passé-là lui appartenait. Il connaissait son langage. En revanche, le futur après la mort de Franco lui semblait étranger, comme l'eau d'une rivière qu'on ne doit pas boire et qui ne vous tente pas¹⁷ ».

Cette confrontation, menée à l'échelle de toute une série de romans comme une marche progressive vers la désillusion, est brutale pour les deux protagonistes, et les pousse à une remise en question radicale de leur engagement politique et leur militantisme communiste : l'enquête serait alors pour eux un motif réitéré à chaque nouvelle affaire de démobilisation et de renoncement, qui s'incarne chez Blainville et Carvalho par des attitudes distinctes.

Dans *Les Exagérés*, Victor Blainville enquête sur le vol de la tête de la princesse de Lamballe au musée Grévin et se retrouve à devoir interpréter le journaliste révolutionnaire Jacques-René Hébert dans un film de reconstitution tourné par son ami Adrien. Son parcours de la ville se trouve ainsi guidé par les traces restantes de l'histoire de la Révolution Française, moment charnière de bouleversement politique et de renversement de la société de privilèges, où la hiérarchisation sociale de l'espace est profondément chahutée. Cette période est de fait mise en contraste brutal par le narrateur avec les révoltes étudiantes de 1986, qui s'inspirent de celles de mai 68 auxquelles Blainville (et Vilar) ont jadis participé sous la bannière trotskiste. La superposition de ces trois périodes de révolte militante permet à Blainville de souligner son désinvestissement progressif de l'actualité politique : son expérience quotidienne de l'échec de la solidarisation de la classe prolétaire et de la mise en déroute d'une stratification sociale de la ville est redoublée par son enquête sur les traces d'un moment fondateur de la conscience militante française, dont il mesure aujourd'hui l'impact très relatif :

L'actualité ? J'avais lu les articles du *Soir* un peu hâtivement. Presque vingt ans d'attente : les mêmes ressortaient enfin de leurs bahuts et de leurs sacs. Dans la rue de Rivoli, je croisai un groupe d'entre eux, venant du lycée Charlemagne. Ils allaient à la manif. Une pancarte bricolée : "68, c'est vieux — 86, c'est mieux". Pussent-ils avoir raison¹⁸.

¹⁶ Cf. A. TOURAINÉ, *La Société post-industrielle...*, *op. cit.*, p. 34-35.

¹⁷ MANUEL VÁSQUEZ MONTALBÁN, *La Solitude du manager* [1977], Paris, Seuil, « Points », 2014, p. 163.

¹⁸ JEAN-FRANÇOIS VILAR, *Les Exagérés* [1989], Paris, Folio, « Roman Noir », 2014, p. 307.

Son attitude est ainsi moins réactionnaire que désabusée : elle témoigne *a priori* d'une volonté d'éloignement, voire de retrait de l'action politisée, qui se traduit par une indifférence évasive vis-à-vis du contemporain : Blainville s'identifie lui-même, dès le premier tome de ses aventures où il doit rencontrer un ancien camarade de lutte, à un « renégat¹⁹ ». Cette absence aux événements montre comment Blainville s'isole et se désintéresse de sa ville comme s'il ne croyait plus dans la possibilité que l'individu puisse y avoir un rôle à jouer : cette posture apolitique fait à nouveau sens vers une expérience de la ville détachée d'un sens communautaire et solidaire. Le héros de Vilar traverse la ville comme les événements le traversent, avec une habitude détachée, comme s'il faisait sien l'individualisme dépolitisé de l'habitant urbain de son époque. Pendant qu'il enquête sur le glorieux passé révolutionnaire parisien, le Paris de 1986 est secoué par une vague d'attentats perpétrés par le Hezbollah durant le « Septembre noir ». Mais Victor est trop plongé dans son rôle de chroniqueur de la Révolution pour se concentrer sur son présent tumultueux :

Je tentai sans conviction quelques appels pour en savoir plus. Au dernier journal télévisé, je vis Marc, invité à un débat improvisé, avec d'autres journalistes. Il y répéta ce qui devait sans doute être l'axe de son édito du soir : « Les jours se suivent, les bombes aussi. On a à peine le temps de reprendre son souffle qu'il est aussitôt séché par un nouvel attentat. C'est ainsi que nous sommes en train de basculer dans le quotidien du terrorisme ». Je lus attentivement le scénario d'Adrien²⁰.

Le détective dans nos romans semble ainsi incarner la figure, pour reprendre le terme de Blainville, du « renégat », c'est-à-dire de celui qui a trahi la cause, et évolue aujourd'hui dans une absence revendiquée ou passive au présent. Mais la question posée par Victor est aussi posée par Pepe Carvalho : dans le Paris des déçus de mai 68 comme dans la Barcelone laissée aux spéculateurs du régime de transition, quelle cause reste-t-il à défendre ?

Dans l'œuvre de Manuel Vásquez Montalbán, cette attitude déflationniste et désabusée vis-à-vis de l'engagement politique contemporain a été assimilée à ce que la sociologie a nommé le *desencanto* (« désenchantement »), que William J. Nichols définit dans le contexte de la crise économique de la fin des années 1970 :

The unfulfilled promises of Spain's rapid modernization have created a feeling of powerlessness and disillusionment with democratic changes among

¹⁹ JEAN-FRANÇOIS VILAR, *C'est toujours les autres qui meurent*, Paris, Fayard, « Noir », 1982, p. 57.

²⁰ J.-F. VILAR, *Les Exagérés*, *op. cit.*, p. 110.

the middle and lower classes [...]. Thus the contradictions of this post-Franco identity have created a sense of disillusionment with Spain's new modern, urban democracy as well as a sense of nostalgia among certain members of society for a past in which the problems of democracy did not exist, and its enemies were more visible²¹.

Cette apathie politique caractérise certains passages de la série Carvalho, où le détective semble comme Blainville se murer dans un autisme à la contestation politique qui jure avec son engagement passé. *La Solitude du manager*, troisième roman de la série écrit et situé en 1977, soit en plein cœur de la première période du *desencanto*, confronte dans son enquête le détective à une autre figure de « renégat » : celle d'un manager, retrouvé mort, de grande entreprise, ancien militant antifranquiste reconverti en modèle de réussite de la société néo-libérale. Le bureau de Pepe y apparaît comme un lieu symbolique : situé sur les Ramblas au cœur du centre barcelonais, il lui offre un point de vue surplombant sur l'activité de la ville, mais lui permet également de maintenir désormais une distance avec la violence de la rue. À ce titre, l'attitude de Carvalho paraît d'abord plus réactionnaire que celle d'un Victor : le souvenir des luttes et de la solidarité passée, lorsqu'il s'agissait de faire l'union sacrée devant un ennemi palpable et concret incarné par Franco, lui revient avec nostalgie dans cette époque où la révolte lui semble dérisoire, aveuglement dirigée vers un pouvoir absent et invisible, comme cet affrontement confus dont il est le témoin passif depuis sa fenêtre sur les Ramblas entre la Brigade antiémeute et des associations militantes étudiantes que le héros ne parvient pas à clairement identifier :

La police s'arrêta et se retourna pour regarder vers les rues adjacentes et vers les fenêtres. Un agent tira une balle en caoutchouc aveugle contre les façades et les habitants se barricadèrent. Carvalho ferma ses volets et, à travers les claires-voies, assista à un assaut stylisé, mouvements brisés des forces de l'ordre obligées de passer par un aussi petit judas. De la cuisine Biscuter s'écria : « J'ajoute la persillade et c'est prêt, chef ! J'ai déjà fait la sauce ». Lorsqu'il tourna la tête, alléché par l'odeur du plat, la paix était revenue sur les Ramblas²².

Le spectacle distant de cet affrontement est contemplé comme depuis les loges surplombantes de sa tribune par le détective, et il est cadencé par la préparation d'un poulet à la persillade par son assistant et cuisinier personnel Biscuter. La passion pour la gastronomie de Carvalho est un motif récurrent et sujet, comme on le verra, à des interprétations contrastées, mais ici elle semble faire sens vers l'interprétation de la

²¹ W. J. NICHOLS, *Transatlantic Mysteries : Crime, Culture, and Capital...*, *op. cit.*, p. 45.

²² M.V. MONTALBÁN, *La Solitude du manager*, *op. cit.*, p. 115.

critique américaine Persephone Braham, qui y voit la manifestation d'une « dialectique fécale quotidienne²³ » qui, de l'ingurgitation à la défécation, incarne dans le détective une forme dévoyée et désabusée d'épicurisme comme mise à distance du spectacle quotidien de la violence sociale, « un acte délibéré d'aliénation vis-à-vis de la fabrique intellectuelle et politique de sa formation Marxiste²⁴ ». Les plaisirs de la bonne chère remplacent l'investissement politique non comme une concession à la bourgeoisie tant méprisée et combattue dans le passé par le héros et son auteur, mais comme une indifférence envers les formes de lutte contemporaine, la sensation d'une perte de contact et d'une incompréhension fondamentale de son époque.

2. Enquête et mémoire intime : la ville amnésique

Cette incompréhension est réitérée, dans le contexte sériel, par la confrontation répétée du détective à une ville qui ne cesse de faire peau neuve. Dans le renouvellement constant de son inventaire architectural, la ville moderne, chez nos deux auteurs, est le terrain d'un sacrifice permanent de son passé. L'investigation policière va ainsi devenir l'enjeu sans cesse contrarié d'une sauvegarde de la mémoire urbaine, qui consacre la responsabilité éthique du détective dans nos romans, témoin et enquêteur d'un crime perpétré par la ville post-industrielle sur son Histoire et sa mémoire.

a) *La ville sans nom*

« La ville n'est-elle pas comme une mer grise sans rivage, une mer au milieu d'une autre mer ?²⁵ ». L'enquête urbaine de nos deux détectives est toujours compliquée par le processus de destruction systématique dans laquelle est engagée la ville post-industrielle, que la logique technocrate encourage à la modernité technologique et au renouvellement de son paysage. Le résultat, pour les héros, est une sensation d'aliénation à leur décor pourtant habituel, un environnement dont ils se sentent toujours plus éloignés émotionnellement, physiquement, et ainsi, nécessairement, politiquement.

²³ PERSEPHONE BRAHAM, *Crimes Against the State, Crimes Against Persons : Detective Fiction in Cuba and Mexico*, London, University of Minnesota Press, 2004, p. 102.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ MANUEL VÁSQUEZ MONTALBÁN, *La Rose d'Alexandrie* [1984], Paris, Christian Bourgois, 1988, p. 177.

Le désabusement de la figure investigatrice chez nos deux auteurs naît ainsi en premier lieu d'un détachement forcé par les métamorphoses d'une ville qui interdit la conservation d'une mémoire personnelle et d'un système de repères. Là encore, la monotonie rationalisée de l'espace fait loi, et elle semble refuser au citoyen, dans la rapidité de ses changements et la standardisation de son paysage, la possibilité d'une relation intime entre lui et son cadre. Cette prise de conscience d'une destruction méthodique, pour reprendre une formule de *La Rose d'Alexandrie*, du « paysage de sa mémoire » est pour Carvalho un déchirement perpétuellement renouvelé au cours de la série : « Il ne restait rien du paysage de jadis. Ce qu'il voyait ressemblait à n'importe quelle banlieue de n'importe quelle ville et Carvalho était déconcerté par la destruction du paysage de sa mémoire [...]. D'immeuble en immeuble, de tour en tour, architecture et population alluvionnaires²⁶ ».

La non-reconnaissance, l'aliénation à un paysage jadis si intime est le symbole et le motif d'une aliénation politique : elle matérialise l'incompréhension d'une époque et d'un contexte socio-politique. Cette incompréhension fondamentale est démontrée avec vigueur dans le roman de 1988 *Hors-jeu*, qui confronte Carvalho à un bouleversement architectural majeur : la reconstruction par des promoteurs des quartiers de la Marina et du Raval, en plein centre de la ville, en village olympique ultra-moderne pour la venue des JO en 1992. Cette rénovation voit le remplacement de l'ancienne ville par un paysage urbain opulent et artificiel, tout comme l'événement incarne un sport mondialisé et monétarisé qui engloutit sa tradition populaire : l'enquête de Carvalho met en balance un footballeur anglais arrivé pour un contrat juteux au FC Barcelone et objet de mystérieuses menaces de mort et une ancienne gloire du petit club de quartier de Centellas qui vit anonymement les derniers jours de sa carrière. La transformation de l'espace urbain équivaut ainsi dans le roman au sacrifice de l'histoire de la ville et de sa fierté locale : en se greffant à la course effrénée à la mondialisation, elle oublie son passé et condamne à l'oubli ses légendes discrètes. C'est là toute la tragédie de ce que Carvalho appelle une « ville sans nom » :

La rue Perecamps serait prolongée et trancherait la vieille ville dans le vif jusqu'à l'Ensanche en s'ouvrant un passage à travers les chairs vaincues et les carcasses sordides de la ville. Un gigantesque bulldozer à tête d'insecte de cauchemar transformerait définitivement l'archéologie de la misère en archéologie livresque [...]. Une ville sans nom ne se montre pas, ne figure pas sur les cartes postales et ne mérite la pitié des premières pages que si son complexe d'autodestruction dépasse les limites du supportable dans notre

²⁶ *Ibid.*, p. 60-61.

société permissive et se tue, se viole ou se suicide avec la démesure des désespérés et des fous²⁷.

L'enquête policière acquiert alors une dimension tout à la fois intime et éthique pour le détective : elle est un combat déséquilibré pour tenter de conserver la mémoire de la ville. Son parcours est conditionné par la poursuite par le héros de ses souvenirs et de strates fragilement persistantes d'un passé urbain où le quartier était encore une unité de mesure communautaire. C'est pourquoi pour Carvalho, la transformation de la ville en espace uniformisé et rationalisé est la menace la plus urgente : c'est l'amnésie que la société espagnole a le plus à craindre, car une ville sans mémoire est une ville sans nom, et une ville sans nom est une ville sans identité, comme l'exprime William Nichols :

Carvalho's identification with the victims of the new democracy, therefore, allows him to identify the problems of Spain's new society while the detective battles the country's cultural amnesia and the suppression of memory. For Carvalho, the past is not only threatened by the tendency to forget but also by the destruction and regeneration of Barcelona's urban landscape in preparation for the Olympic Games. Carvalho navigates through a Barcelona in constant physical change where old streets, buildings, and even people are replaced with a new city that has erased the spaces that evoke memories and personal relationships²⁸.

Chez J.-F. Vilar, on retrouve cette même angoisse d'une ville moderne amnésique. Pour Blainville, la vigueur politique d'une communauté urbaine est intrinsèquement liée à la conscience de la signification historique de son paysage, et le renouvellement perpétuel de celui-ci met en danger son identification et le souvenir de ses strates symboliques. Il s'agit donc chez les deux détectives de la même visée éthique et mémorielle de l'investigation : l'enquête policière est presque pour eux un prétexte à une enquête, une revisite urbaine qui met à l'épreuve leur mémoire historique de la ville. Là encore, le paysage du canal parisien, et de son histoire ouvrière, est évocateur :

Il fait beau, mais la lumière ne suffit pas à estomper la tristesse du canal. Quelques urbanistes rêvent de faire de ce parcours une pimpante promenade pour famille de cadres moyens. On leur construit déjà des résidences sur les rives, en lieu et place des entrepôts abandonnés ou en ruines. Mais comment pourrait-on être bête au point de vouloir faire d'un endroit dont toute l'histoire est marquée par le travail, le désespoir, les amours sans issues, les

²⁷ MANUEL VÁSQUEZ MONTALBÁN, *Hors-jeu* [1988], Paris, 10/18, « Grands détectives », 1991, p. 65.

²⁸ W. J. NICHOLS, *Transatlantic Mysteries : Crime, Culture, and Capital...*, *op. cit.*, p. 137.

révoltes assassinées et la mort, le cadre d'une déambulation pour petits week-ends heureux ?²⁹

La modernisation aseptisée de la ville néo-libérale force ainsi à une inconscience sociale et à une amnésie politique : elle est une mise à mort des lieux symboliques de résistance d'une ville. C'est pourquoi le spectacle souvent impuissant de la destruction urbaine et sa documentation deviennent pour Blainville l'objet principal de son enquête, et en éclipse souvent ce qui devrait pourtant en constituer la priorité, à savoir la résolution du mystère. Le roman le plus révélateur de la série à cet égard est sans doute *Bastille tango*, situé en 1984 et qui confronte le héros à la destruction du quartier de la gare de la Bastille, qui s'apprête à devenir l'opéra qui s'y trouve désormais. Victor décide de s'y rendre chaque jour pour tenir un compte-rendu des étapes successives du dépouillement de la place : les différentes ailes de la gare, le cinéma attendant... Ce dernier, le Paramount Bastille, revêt une symbolique forte en tant que témoin de l'histoire culturelle de la ville. Un passage du roman décrit Blainville visitant ses ruines pour tenter d'en extirper quelques reliques, et il y croise à cette occasion quelques autres pilleurs. La destruction de ce cinéma est méticuleusement décrite par le narrateur : elle témoigne de l'obsession du détective à enquêter avant tout sur la mise à mort d'un paysage :

Les pelleteuses se mirent en marche. Elles ressemblaient banalement à des monstres, mouvements lents, précis, mâchoires impitoyables, sûres de leurs coups [...]. Une colonne tomba. Un deuxième mouvement du monstre la faucha à la base. Tout allait vite. L'homme qui était aux commandes pratiquait en spécialiste, tueur sans haine ni émotion d'aucune sorte, marchant au contrat³⁰.

De Carvalho à Blainville, la fascination-répulsion, reflétée par la personnification épique commune à leur description, pour ces machines à destruction que sont bulldozers et pelleteuses est articulée à ce récit distancié d'une exécution froide et rationnelle de la ville ancienne, qui emporte avec elle les dernières traces du passé et de l'histoire urbaine. Lorsqu'il est appliqué à l'échelle d'un roman entier, comme pour *Bastille tango*, ce récit fait signe vers la responsabilité qu'est celle du détective dans la ville post-industrielle de documenter la destruction, alors même que l'enquêteur, paradoxe suprême, est en train d'assister directement à un crime : celui de la ville qu'il connaît, et donc de sa mémoire.

²⁹ J.-F. VILAR, *C'est toujours les autres...*, op. cit., p. 103.

³⁰ JEAN-FRANÇOIS VILAR, *Bastille tango* [1986], Paris, Fayard, « Noir », 1998, p. 133.

b) *La collection : des indices de la vie passée ?*

« Une chose curieuse, ce Bras. En stuc ou en plâtre. Avec une manche peinte en rouge et, serré dans le poing fermé, un fusil³¹ ». De quelles armes le détective dispose-t-il pour résister à ce rigoureux effacement de sa mémoire intime ? Que lui reste-t-il pour revendiquer encore un sentiment d'appartenance, pour lutter contre la complète transformation de son paysage de référence en ville nouvelle et amnésique ?

Chez Jean-François Vilar, la collection et l'accumulation matérielle semblent à première vue constituer une tentative de réponse politique : le pillage des ruines et la sauvegarde des traces patrimoniales semblent en effet constituer un geste de résistance. Dans *Bastille tango*, la documentation des étapes de destruction de la place de la Bastille s'accompagne d'une régulière inspection de son chantier pour en tirer quelques reliques, comme ce Bras Armé qui ornait une façade en cours de rénovation de la rue de Lyon. Une longue description illustre la procédure méthodique de décrochage et de dérobement discret, par Victor et un de ses amis, de l'objet, et sa lente et laborieuse ablation : il ira rejoindre, dans le petit appartement du protagoniste, une pile chaotique de trésors qu'il a obsessionnellement accumulés au fil des années, comme plus tard dans le roman l'ancienne enseigne de la Tour d'Argent que lui dépose comme une offrande sur son palier son amie Jessica :

L'enseigne était posée là, sur mon palier. Celle de La Tour d'Argent. Bien plus lourde et longue que ce que j'avais pu imaginer de mon trottoir, banal badaud. Tout y était. La double plaque de métal peint, les arabesques de fer forgé pointu autour, pour faire joli. Un beau cadeau. Il ne pouvait venir que de Jessica [...]. Je traînai la nouvelle relique dans le living. Elle disputerait forcément la vedette au Bras armé. Il faudrait lui trouver une place. Où ?³²

Tous ces objets ont été volés juste avant leur disparition définitive. L'insistance sur leur matérialité appuie l'importance que revêt pour Victor leur matérialité. Ils incarnent matériellement, donc indiscutablement, l'existence d'une ville préalable Mais permettent-ils encore le souvenir et la projection ? Leur possession et leur palpabilité redonnent-elles pour autant à Victor la possibilité d'une mémoire urbaine ? Dans *The Image of the City*, ouvrage important de théorie urbaine originellement paru en 1960, l'urbaniste américain Kevin Lynch explique comment les plans d'urbanisation devraient toujours prendre en compte l'importance pour le citoyen d'une identification claire de son

³¹ *Ibid.*, p. 36.

³² *Ibid.*, p. 343.

paysage à travers un système de repères physiques clairs et pérennes, qui lui garantissent la possibilité de structurer son image inconsciente de la ville. Il nomme ce procédé « imageability », « l'imagéabilité » de la ville :

That quality in a physical object which gives it a high probability of evoking a strong image in any given observer. It is that shape, color, or arrangement which facilitates the making of vividly identified, powerfully structured, highly useful mental images of the environment. It might also be called legibility, or perhaps visibility in a heightened sense, where objects are not only able to be seen, but are presented sharply and intensely to the senses [...]. Such a city would be one that could be apprehended over time as a pattern of high continuity with many distinctive parts clearly interconnected³³.

Cette “lisibilité” de la ville à travers la matérialité de ses objets est évidemment compliquée par l'urbanisation post-industrielle, qui n'a de cesse de mettre à mal ce système de repères permettant la formation dans l'imaginaire du citadin de ce qu'il nomme une « image basique³⁴ ». L'enquête policière pour Victor se double ainsi de la constitution d'un inventaire matériel de sa ville familière. Mais il s'agit là d'un acte désorganisé, qui ne semble finalement pas engager de symbolique nostalgique ou de revendication politique : le geste conservateur est au contraire souvent tourné en dérision par Victor. La collection est simplement un réflexe ludique, mais qui ne permet pas une représentation « imageable » de la ville nouvelle. Dans la mesure où ces objets sont détachés de leur contexte spatial, ils ne peuvent plus renvoyer à une image fixe de Paris. Pas de salut politique ni de volonté militante, donc, pour Victor non plus dans cette accumulation. Le roman *Passage des singes* moque ainsi, à travers le personnage d'un collectionneur fou, la mégalomanie d'une « illusoire possession de la ville » par le compilateur fétichiste :

Tous les murs sont recouverts d'étagères, elles-mêmes encombrées de boîtes débordant de fiches, de photos. La pièce principale est à la fois un salon, un bureau et un laboratoire. Mis à part les clichés épars sur le sol, l'ordre règne dans ce capharnaüm vieillot, modeste et laborieux. Locke me dit ce qu'il est normal qu'il me dise : « J'ai là tout Paris » [...]. Il argumente, me tend des clichés, les reprend aussitôt, m'en tend d'autres. Tout : les enseignes, les façades, les cours, l'air de la rue et le regard des filles, les vêtements et les automobiles, les lampadaires, les kiosques, les bus, les flics... Toute une illusoire possession de la ville³⁵.

³³ KEVIN LYNCH, *The Image of the City*, London, MIT Press, 1960, p. 9-10.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ JEAN-FRANÇOIS VILAR, *Passage des singes*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984, p. 252.

La ville post-industrielle se caractérise ainsi dans les romans de J.-F. Vilar par l'impossibilité de son « imagéabilité » et la vanité des tentatives de lutte par la conservation matérielle des traces d'existence antérieure de la ville. La collection de Victor lui permet une preuve tangible de son existence, mais pas sa réincarnation mémorielle : elle n'empêche pas le déroutement et la confusion du citadin.

Dans la symbolique politique de ce rapport au fétichisme du détective se trouve une différence majeure entre nos deux auteurs, dans la mesure où l'on peut considérer que les concepts d'« imagéabilité » et de matérialisation de la ville passée par la conservation maniaque de ses repères physiques sont encore opérants chez M.V. Montalbán. Pour Pepe Carvalho, en effet, ce fétichisme est moins matériel que sensoriel, et il contribue à susciter un renouement avec le passé et à raviver un sentiment d'appartenance « patriotique » à Barcelone : c'est peut-être parce qu'il n'est pas conditionné tant par l'objet que par une intuition synesthétique. Le rapport de Pepe Carvalho à la gastronomie revêt ici de fait une toute autre symbolique. Dans cette perpétuation et cette stimulation répétée d'impressions sensorielles familières, le détective va se trouver en mesure de retrouver une ville perdue, et d'en raviver l'impression d'une expérience communautaire, structurée autour de repères stables et de relations individuelles. Le restaurant en est un exemple parlant, comme celui revisité régulièrement et comme en pèlerinage dans *Les Mers du Sud* :

Il s'était gavé de calamars à la romaine, le plat le plus sophistiqué qu'il connaissait, tandis que son père avait recours à un répertoire classique plus sûr. Bien du temps avait passé avant qu'il ne foule à nouveau le sol d'un autre restaurant, mais il avait toujours gardé ce nom, *Chez Leopoldo*, comme celui de l'initiation à un rite passionnant. Il y était retourné bien des années plus tard, quand la maison ne pouvait plus avoir pour chef cet homme calme et attentif qui leur avait demandé ce qu'ils désiraient manger tout en leur attribuant gracieusement l'étiquette d'habitues et de connaisseurs³⁶.

Si son retour *Chez Leopoldo* des années plus tard, dans la suite de ce passage, est le constat inévitable d'un changement, la permanence du restaurant (sinon de son propriétaire et de son menu) permet à Pepe de convoquer à nouveau, à chacun de ses retours, le souvenir précis de ses sensations. L'expérience culinaire lui offre la rare opportunité de réincarner la ville de sa mémoire. Ce faisant, il imagine à nouveau la ville comme cet espace d'interconnections et de relations sociales, de lieux symboliques et d'expériences partagées. « Le restaurant est une

³⁶ M.V. MONTALBÁN, *Les Mers du Sud*, op. cit., p. 75-76.

patrie³⁷ », comme le dit Pepe. Le renouement avec une patrie passe donc par une expérience sensorielle, qui parce qu'elle lui permet de susciter à nouveau une mémoire urbaine, lui permet par la même occasion de repolitiser son expérience de la ville. Dans le même roman, Pepe visite ensuite le sempiternel marché de la Boquería :

Effluves pestilentiels d'huiles de friture : calamars à la romaine, poissons, patatas bravas, têtes d'agneau grillées, gésiers, tripes, pâté de tête, jarrets, tétines, pattes de lapin, cernes hydropiques, varices. Carvalho connaissait ces ruelles et ces gens. Il ne les échangerait pas contre un autre paysage [...]. Il n'y a pas de prix pour tout ce qui apparaît à chaque coin de rue de ce cinquième arrondissement débouchant sur les Ramblas : une brutale ouverture sur un fleuve où circulent la biologie et l'histoire d'une ville, du monde entier³⁸.

Si Barcelone ne lui offre plus, dans le renouvellement aseptisé et amnésique de son architecture, la possibilité de conserver le souvenir d'une ville comme espace communautaire, il lui reste le recours de l'imaginer à nouveau dans la convocation d'une fétichiste banque sensorielle dans laquelle il peut la préserver. L'enquête policière devient ainsi le prétexte à la réitération de cette invocation d'une ville passée : à travers l'acuité sensorielle et l'obsession gastronomique de son héros, M.V. Montalbán montre la permanence d'une ville socialement plus harmonieuse dans la conscience de son héros et de ses habitants.

3. Nostalgie et dérision : éthiques de l'enquête et propositions militantes

Contrairement à Blainville pour qui la collection matérielle n'offre aucune transcendance, la conservation fétichiste du souvenir intime, dont l'enquête stimule la répétition, constitue donc pour Carvalho un réveil politique. C'est que nos deux auteurs accordent une symbolique différente, voire inverse, au parcours investigateur et à l'indice matériel : si, chez M.V. Montalbán, ils permettent la réitération d'une utopie urbaine puisée au plus profond du désenchantement de son héros, ils témoignent chez J.-F. Vilar d'une énergie de la dérision, où la nostalgie s'expose à devenir apathie. La lutte des deux détectives face au même contexte urbain post-industriel s'inscrit donc dans deux visions antithétiques de la nostalgie, qui formulent chacune deux possibilités distinctes d'existence politique dans la ville néo-libérale.

³⁷ M.V. MONTALBÁN, *La Solitude du manager*, op. cit., p. 60.

³⁸ *Ibid.*, p. 65.

a) *Pepe Carvalho : la nostalgie comme instrument de révolte*

« À peine était-il entré que Carvalho reçut une centaine d'informations visuelles prouvant qu'un événement irréversible venait de faire irruption dans sa vie : il avait franchi le seuil du temps³⁹ ». Ce passage de *Hors-jeu* voit Pepe Carvalho entrer dans un bar inconnu de lui sur les hauteurs ouest de Barcelone, la Brasserie Victor, dont il reçoit immédiatement le décor comme « un recoin de nostalgie de l'Espagne franquiste⁴⁰ », en contraste total avec « la Barcelone démocratique, olympique et yuppie⁴¹ ». Mais cette confrontation inattendue à « une identité nostalgique⁴² » signifiant le retour à une période *a priori* traumatique, au lieu de réveiller de vieux démons, semble provoquer en lui justement cette nostalgie presque attendrie que des critiques contemporains ont pu voir comme un étrange penchant réactionnaire. Dans un article de 2008, la critique anglaise Caragh Wells montre comment en réalité la nostalgie de Pepe Carvalho ne s'inscrit pas dans une démarche d'idéalisation ou de sentimentalisme, *a fortiori* de l'époque franquiste d'après-guerre dont Montalbán (et Carvalho) étaient des opposants emprisonnés, mais plutôt d'éducation du lecteur à l'importance de la mémoire comme forme de « résistance » : « the author is attempting to educate the reader's emotions in order to encourage him or her to participate in the process of remembering as a form of resistance to the cultura del olvido that persisted during Spain's transition to democracy⁴³ ». Cette notion de *cultura del olvido* fait écho à cette idée de ville nouvelle amnésique du régime de transition, qui détruit systématiquement les traces de son histoire comme un meurtrier cherchant à dissimuler les preuves de son crime. La nostalgie du personnage deviendrait ainsi pour M.V. Montalbán une stratégie d'investigation et de découverte du passé pour susciter à nouveau un engouement militant : le parcours de la ville par l'enquêteur le voit déceler des indices lui permettant de mettre à jour le crime commis par les récits officiels et les plans d'urbanisation de la ville néo-libérale de la transition, celui de vouloir discrètement étouffer un passé coupable. Évidemment, ce crime est selon Wells particulièrement transparent dans le contexte de reconstruction olympique dépeint par *Hors-jeu*, le prétexte idéal pour une table rase et un effacement de l'Histoire franquiste.

³⁹ M.V. MONTALBÁN, *Hors-jeu*, *op. cit.*, p. 160.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ CARAGH WELLS, « The Case for Nostalgia and Sentimentality in Manuel Vasquez Montalbán's "Serie Carvalho" », dans *Revue Hispanique*, vol. 76, n° 3, 2008, p. 283.

Dans le sixième roman des aventures de Carvalho, *Les Oiseaux de Bangkok*, ce ton délibérément nostalgique est porté à son paroxysme par un départ forcé de Carvalho en Thaïlande pour une enquête : les moments qui précèdent son départ, pour lui qui déteste voyager et quitter Barcelone, sont ainsi teintés plus encore qu'à l'accoutumée de tendresse pour la ville dont il perçoit encore les traces de sa jeunesse :

La place du Pádro sentait l'enfance et l'automne, avec sa vieille fontaine transférée à la proue, ses visages de pierre rongée par l'humidité et les regards effrayés des enfants, surpris par le mystère des têtes où jaillissent l'eau ; et tout là-haut, une Sainte Eulalie, ressuscitée sous le franquisme pour réparer l'outrage perpétré pendant la guerre civile lorsque les anarchistes l'avaient jeté à bas. Carvalho se sentait rempli de gratitude et solidaire des habitants de la place⁴⁴.

L'on voit cependant ici comment les retrouvailles avec un paysage de son enfance, même si son architecture s'est vue récupérée par la politique franquiste, est automatiquement liée à une forme de "solidarité" communautaire où semble se reformer et reprendre vigueur une conscience ouvrière, une vision communautaire de la ville. Le renouement nostalgique avec un paysage retrouvé tel quel, même associé à une période trouble de l'Histoire barcelonaise, déclenche à nouveau son ardeur politique : en incitant son héros à se souvenir, il réveille sa conscience militante, engourdie par une confrontation constante et brutale à un paysage amnésique. Plus loin dans le même roman, Carvalho traverse le parc du Tibidabo au nord-ouest de la ville et ses quartiers pavillonnaires, fourvoyés dans l'après-guerre dans un fantasme dérisoire de « maisonnette et jardinet » (« la caseta i l'hortet ») :

Il changea de direction devant le panneau de la Floresta et il entra dans le royaume du petit chalet couvert de mousse par la généreuse humidité de la vallée, architecture alluviale reproduisant le mauvais goût de la bourgeoisie BOF de l'après-guerre à l'échelle de la petite bourgeoisie petitement BOF et épargnante, qui avait réalisé le rêve de la caseta i l'hortet sur les contreforts ombragés de la montagne jouxtant Barcelone [...]. Ces faubourgs ont perdu leur chance d'être une alternative résidentielle aux quartiers barcelonais. Là où le marteau-piqueur a décimé les petites maisons individuelles avec acacia et palmier [...]. Mais Carvalho, lui, aime le caractère obsolète de ces faubourgs, rêves anciens de retour à la nature de gens qui ignoraient encore que la ville serait plus monstrueuse qu'ils ne l'imaginaient avec une imagination aussi mesquine que leurs désirs⁴⁵.

⁴⁴ MANUEL VÁSQUEZ MONTALBÁN, *Les Oiseaux de Bangkok* [1982], Paris, 10/18, « Grands Détectives », 1987, p. 32.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 98-99.

Ici le narrateur, loin d'idéaliser ou de nier l'échec effectif de ces projets ancrés dans une vision bourgeoise et utopiste de la ville, relève en revanche l'importance de leur persistance en tant que témoins d'une vision alternative et historicisée de l'espace urbain, rémanence de son incarnation et de ses aspirations anciennes et révolues. La confrontation à ce paysage réactive la conscience de classe du détective et permet à la ville de retrouver une logique spatiale et une structure appréhensible par la politique et la sociologie, au lieu d'un tout chaotique éclaté et aseptisé. La nostalgie chez Carvalho est ainsi moins celle pour la ville ancienne et ses structures sociales que celle pour la possibilité même du souvenir de cette ville, qui permet de réactiver sa conscience militante. À la fin de *La Société post-industrielle*, Touraine étudie l'influence du mouvement de mai 68 malgré son relatif impact idéologique : pour lui, ce mouvement a eu pour importance de rendre à la société « la conscience de son historicité⁴⁶ », qu'il considère comme la condition même de la pensée politique et sociologique. La nostalgie du héros de Montalbán combat de la même manière l'amnésie de la ville néo-libérale pour tenter de préserver la possibilité d'une expérience communautaire, et donc d'une structuration politique et contestataire de la société urbaine. L'enquête policière, et le caractère itératif de son parcours urbain dans son modèle sériel, déclenche le souvenir, et c'est dans cette conservation d'une « mémoire historique », comme l'exprime C. Wells, que l'enquête trouve sa fonction éthique et politique :

Vasquez Montalban's reliance on nostalgia as a form of criticizing the culture of forgetting stems not from an idealization of these neighborhood regions during the postwar period, but from a desire to express a fragment of the historical memory of a working-class community, a memory which he believed had been occluded from official narratives. His particular use of nostalgia, therefore, serves an important aesthetic and ethical function throughout the Carvalho novels⁴⁷.

La nostalgie n'est donc pas ici le reflet d'une attitude apolitique et réactionnaire, mais revêt une « fonction éthique et esthétique », voire pédagogique : c'est dans la conscience de son historicité, qui ne peut être assurée que par la confrontation à la ville passée et à son patrimoine historique et social, qu'une société urbaine peut se reconstituer et retrouver de la vigueur politique.

⁴⁶ A. TOURAINE, *La Société post-industrielle...*, *op. cit.*, p. 311.

⁴⁷ C. WELLS, « The Case for Nostalgia and Sentimentality... », *op. cit.*, p. 284-285.

b) *Victor Blainville : la jubilation dans l'éphémère*

« Quelques photos de rue, l'entrée du passage, nous y voilà. Mais il n'y a rien, rien qu'une succession de clichés absolument sous-exposés, inutilisables. Pas la peine d'insister. C'est raté. Je n'ai rien vu du passage au Caire⁴⁸ ». Si la notion d'historicité a son importance également dans l'œuvre de J.-F. Vilar, son héros entretient un rapport différent au passé et à sa nostalgie : là où Carvalho milite pour le souvenir et la reconstitution d'une trame historique du paysage, Blainville insiste plutôt, dans une perspective plus post-moderne, sur une rupture radicale et irrémédiable entre l'Histoire et le contemporain dans la ville post-industrielle. Mais ce constat apparemment fataliste va devenir chez le héros une force de résistance : relativisme et conscience de l'éphémère deviennent en effet des vertus énergiques qui peuvent alimenter une nouvelle forme de militantisme.

Cette posture peut paraître en contradiction avec l'importance que Victor accorde, comme on l'a vu, aux traces et aux reliques du patrimoine historique parisien. Dans *Nous cheminons*, son enquête l'amène, via la lecture du journal intime d'un juif tchèque s'installant à Paris en 1938, à marcher sur ses pas et à retracer son parcours parisien et sa découverte de la ville. Le roman est de fait tout entier structuré autour de ce retour sur les lieux, permettant à l'enquêteur de mesurer la transformation, mais aussi les rares survivances du Paris de l'avant-guerre. Mais si chaque itération, dans les pérégrinations nocturnes de Victor, s'appréhende à travers la grille de lecture du journal de 1938, la tonalité du récit de ce parcours fait preuve, à l'image de *Bastille tango* et de son compte-rendu rigoureux, d'un détachement surprenant et quasi-documentaire.

C'est que si M. V. Montalbán et J.-F. Vilar semblent s'accorder sur les symptômes (la mise en péril de l'historicité du paysage urbain), leurs opinions diffèrent quant aux remèdes : là où l'auteur espagnol préconise le recours à la nostalgie, Vilar privilégie une posture de mise à distance du discours sentimental ou intime, qui ne peut selon lui mener qu'à intensifier la désillusion. C'est pourquoi pour Blainville la collection est à l'opposé d'une conception benjaminienne comme mise en ordre et fixation du monde : l'accumulation d'objets décrite tout au long de la série, dont *Bastille tango* constitue un paroxysme, n'est pas destinée à une conservation pérenne et obsessionnelle, mais est au contraire orientée vers sa liquidation. Elle est une leçon poétique de relativisme pour le héros, qui apprend ainsi à se détacher d'un fétichisme paralysant. Lorsque cet empilement rencontre sa fin logique dans le dernier roman de la série,

⁴⁸ J.-F. VILAR, *C'est toujours les autres...*, op. cit., p. 33.

alors que Victor revient de captivité pour trouver son appartement saccagé, cette leçon a été également inculquée au lecteur : l'attachement fétichiste à l'idée de permanence matérielle est précisément ce qui condamne à l'apathie politique :

Plus rien. Il ne restait plus rien de longues et patientes et paresseuses années de sédimentations. Plus de livres, plus d'images, plus d'objets fétiches, archives et collections, accumulés jusqu'à l'encombrement maniaque. Un dépouillement en règle [...]. J'aurais pu être affligé, je ne l'étais pas⁴⁹.

À l'inverse de Carvalho, Victor va ainsi puiser une nouvelle énergie dans le contexte dionysien de la ville néo-libérale, qu'il voit avec jubilation comme le règne de l'éphémère. La mesure constante de la destruction du patrimoine parisien et de ses symboles historiques le conduit, au fil de la série, à se détacher progressivement d'une réaction émotionnelle pour tenter d'épouser le mouvement démesuré de la ville technocratique. L'enquête urbaine comme policière sont articulées à son rapport original à la photographie, dont le plaisir pour lui est d'observer non sa fixation pérenne d'un moment, mais sa lente et irrémédiable dégradation, la péremption du matériel. Laquelle était perçue comme un échec dans le premier roman de la série, et devient quelques années plus tard l'objet d'une fascination morbide et libératrice :

Il n'y avait pas à être dupe de ce nettoyage sacrificiel, les négatifs restaient. Je découvris cependant, et cela me plongea dans un assez délicieux malaise, que nombre d'entre eux s'étaient dégradés, jaunissaient, sans doute parce que fixés trop hâtivement au moment du développement. Ils ne permettraient plus que des tirages médiocres. Le jour viendrait où ils seraient inutilisables. Des moyens simples existaient pour enrayer ce désastre. Je savais que je n'y aurais pas recours. Il ne me déplaisait pas que l'urgence qui avait guidé certains développements (cette fièvre à faire apparaître les images, vite, à posséder) se transforme en piège autodestructeur sur le long terme⁵⁰.

La série Blainville raconte un apprentissage, le plus difficile de tous pour un détective : le renoncement à la possibilité d'enregistrer des preuves inamovibles. Mais c'est au prix de la mise à distance de l'impact émotionnel de la disparition qu'il est possible, selon Vilar, de lutter au présent. Comme on l'a vu, le fantasme d'une possession pérenne du paysage urbain, surtout dans le contexte post-industriel, est une lubie mégalomane. Mais Victor, au fil de ses enquêtes, va se trouver confronté à des formes de contestation ou de revendication politique qui tirent

⁴⁹ J.-F. VILAR, *Nous cheminons...*, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁰ J.-F. VILAR, *Bastille tango*, *op. cit.*, p. 64-65.

précisément leur énergie et leur pouvoir de séduction (du moins sur lui) de leur acceptation du caractère éphémère et provisoire de la mémoire urbaine. Dans *Bastille tango*, par exemple, l'enquête le plonge au milieu d'exilés argentins de la dictature militaire pourchassés jusqu'à Paris par des membres des escadrons de la mort, et fait découvrir au héros une communauté que le déracinement de leur ville natale, Buenos Aires, force à un souvenir nécessairement parcellaire et fugace. Mais la rencontre parmi eux d'un collectif d'artistes de rue, *Mi Noche Triste*, révèle au détective la liberté de création et la puissance de l'imaginaire paradoxalement offerte par la privation de l'expérience concrète et matérielle d'un paysage urbain. En effet, les artistes pallient l'imprécision de leur souvenir par une représentation collective, fantasmée à l'improviste sur des murs parisiens, d'une Buenos Aires métaphorique, reconstruite imaginativement à partir de motifs ébauchés et elliptiques (« Une rue, des fenêtres, l'esquisse d'une entrée de bar⁵¹ »). Cette démarche aspire à l'inverse d'une reconstitution méthodique et rigoureuse, elle permet de faire exister la ville d'autant plus intensément qu'elle trouve quelques heures plus tard, déjà, sa dégradation accomplie : « Plus tard, quand nous revînmes sur les lieux, la fresque était balafmée de larges jets de peinture, noire, bleue, rouge, dégoulinants. Je pris quelques photos⁵² ». Même idée, qui plaît tout autant à Victor, quelques pages plus tard avec l'œuvre de son ami argentin Marti, qui expose des plans de villes imaginaires sur une nappe destinée à servir de support au repas de la soirée. La fascination qu'inspirent au héros ces démarches s'explique par leur projet commun : se libérer de cette obsession de fixer un décor et de figer ses souvenirs, pour mieux pouvoir appréhender la transformation permanente de son espace. Dans sa représentation allégorique et condensée du processus de destruction systématique de la mémoire qu'impose la ville nouvelle (« Le décor que nous dessinons n'est pas plus en toc que ta ville, qu'on casse tout le temps⁵³ », dit à Victor une des membres du collectif), ces œuvres témoignent d'un geste militant qui est lui résolument anti-nostalgique, mais est un rappel tout aussi urgent et évocateur de l'importance d'une historicité de la ville, et de la manière dont elle est sacrifiée.

Mais il est possible, et en cela il faut répéter comment cette vision du politique est distante de celle de Montalbán, de se révolter contre ce sacrifice précisément en luttant contre le réflexe nostalgique d'une reconstitution de la ville comme réactivation de formes de luttes dont l'échec a été acté. Au contraire, l'enquêteur chez Vilar puise une nouvelle

⁵¹ *Ibid.*, p. 178.

⁵² *Ibid.*, p. 179.

⁵³ *Ibid.*

énergie politique dans une jubilation distanciée de cet éphémère, comme si son expérience désabusée de la métamorphose de sa ville avait servi en définitive à la construction d'un relativisme. Cette ville post-industrielle laide et informe mourra, elle aussi, un jour. Regardons-la se consumer :

En vingt minutes à bicyclette, je suis aux Halles qui, comme chacun sait, n'existent plus. Plus de pavillons, plus de criée, plus de forts, plus de folklore, même plus de trou. Tout change et tout le temps dans une délicate apocalypse urbaine [...]. Des nostalgies s'en trouvent hérissées, dit-on. Pas la mienne. Moi j'aime bien. Je flippe même à l'idée qu'un jour, tout ça finira par se stabiliser. C'est pas ma faute si j'ai pas connu la grande époque, tout au plus ai-je dû signer une ou deux pétitions pour la sauvegarde des pavillons, comme tout le monde, ce qui ne rajeunit personne. Ce quartier informe, son bordel permanent, le vacarme des bulls et des Caterpillar, l'horreur du Forum, l'énorme blague du reliquat de trou avec son eau verdâtre qui stagne au pied de la Bourse du commerce, le toc des boutiques, la frime des plans nouveaux, le parasitage pimpant des petits commerces ultra-mode : tout ça est très gai⁵⁴.

Une « délicate apocalypse urbaine » : c'est donc ce à quoi nous exposent les romans des détectives Carvalho et Blainville. À travers leur parcours d'investigation dans les méandres chaotiques de la ville post-industrielle, c'est d'abord et avant tout sur la mise à mort de l'historicité du paysage urbain et de leur mémoire intime qu'ils enquêtent. Ce constat les conduit naturellement à questionner l'opportunité de leur engagement politique. Si la ville néo-libérale et son principe spéculatif travaille aussi méticuleusement à détruire la cohérence sociale et visuelle de la ville, leurs enquêtes les mènent en effet toujours davantage à la découverte désabusée d'une communauté urbaine éclatée et individualiste, qui encourage ses citoyens, y compris nos héros, au désenchantement et au renoncement.

C'est pourquoi le dispositif narratif de l'enquête permet à nos auteurs de se livrer à une difficile quête mémorielle. Qu'elle concerne un spéculateur assassiné au cœur du chantier inachevé de son utopie devenue cauchemar urbain, une piste suivie depuis un journal intime du Paris de l'avant-guerre, ou encore les intrigues criminelles liées à un vieux club de football de quartier barcelonais, chaque investigation semble destinée en premier lieu à récolter des indices, traces et reliques d'une ville passée.

Cette enquête urbaine contribue chez nos deux héros à revitaliser leur vigueur politique, et à découvrir de nouvelles attitudes de lutte face à la marche néo-libérale et son implacable et invisible pouvoir. Pour Carvalho, c'est celle d'une éthique de la nostalgie comme, pour reprendre la formule d'Alain Touraine, « conscience de l'historicité de la société » et combat

⁵⁴ J.-E. VILAR, *C'est toujours les autres...*, *op. cit.*, p. 55-56.

contre une culture postfranquiste de l'oubli. Pour Blainville, c'est celle d'une célébration du pouvoir autodestructeur d'un paysage urbain par nature éphémère, et la certitude joyeuse d'une prochaine apocalypse urbaine, et d'une possible renaissance.

Ces deux attitudes opposées confèrent finalement à l'enquête une même vertu éthique qui ne se limite pas à sa pratique policière, car il revient à chaque citoyen de la ville amnésique de se faire enquêteur de son passé et de son Histoire urbaine.

Julien Campagna
(Université de Poitiers)